

Portrety i autoportrety

Szkice o poezji kobiet

Alicja Jakubowska-Ożóg

Portrety i autoportrety
Szkice o poezji kobiet



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2025

Recenzowały
dr hab. prof. UJK ANNA WZOREK
dr hab. prof. UŚ BOŻENA SZALAŚTA-ROGOWSKA

Opracowanie redakcyjne i korekta
LUCYNA SOLAK

Tłumaczenie streszczenia na język angielski
BERNADETA LEKACZ

Opracowanie techniczne i łamanie
GREEN MAMBA DESIGN WOJCIECH PĄCZEK

Korekta techniczna
EWA KUC

Projekt okładki
JULIA SOŃSKA-LAMPART

Alicja Jakubowska-Ożóg ORCID: 0000-0003-2593-6676



Publikacja jest dostępna na licencji
Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 International)

DOI: 10.15584/978-83-8277-282-1

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISBN 978-83-8277-272-2 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8277-282-1 (wersja elektroniczna)

2195

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel. 17 872 13 69, tel./fax 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format A5; ark. wyd. 9; ark. druk. 15,75; zlec. red. 96/2024
Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

Marcinowi, Tomkowi, Kubie

Spis treści

Wstęp.....	9
I. Kobiety w wierszach Anny Augustyniak	21
Córka	23
Kochanka	30
Kobiety-Konteksty	40
Bogorodica	44
Portret bez twarzy	51
Aktywistka Anna Q.....	58
Kobieta-Lustro	68
Bezimienne.....	73
Zakończenie	75
II. Ja „między harmonią a chaosem” – Anny Frajlich język diagnozowania świata	79
III. „Czego te kobiety nie potrafią” – wiersze Stanisławy Kopiec.....	95
Narodzenie do śmierci	102
Seans serdeczny.....	104
Zakończenie	112
IV. „Od dziś będę sosną...”. O kilku wierszach Marleny Ma- kiel-Hędrzak	117
Dziewczęce oczarowania	129

V. Towarzysze poetyckich podróży – Grażyna Zambrzycka.....	135
Czytanie świata	140
Inicjacje	146
Odejścia i odjazdy – świadectwa lektur	154
Portrety-wspomnienia	165
Odbicia	172
Święte	177
Zakończenie	188
VI. „Czy w śmierci mi będzie do twarzy?” – wiersze	
dośmiertne Zofii Zarębianki	191
W przestrzeni oswojonej	194
Gotowanie do umierania	199
Być kobietą pomimo	207
Rozmowy niedokończone	210
Powiernicy	216
Zakończenie	221
Nota edytorska	225
Bibliografia	227
Indeks nazwisk	237
Streszczenie	245
Abstract	249

Wstęp

W swojej monografii *Świadectwo autoportretu* Alina Kowalczykowa pisała:

Portret ukazuje obraz człowieka utworzony przez kogoś innego. Autoportret daje artyście szansę nie tylko samodzielnego ukształtowania własnego wizerunku, lecz także wyeksponowania przeżyć osobistych. Toteż świadectwo autoportretu, literackiego czy malarskiego, jest szczególnie cennym źródłem informacji o twórcy i epoce. Przekazywanych przez autora i odczytywanych za jego przyzwoleniem – lub zdradzanych przez dzieło wbrew jego woli¹.

Powinowactwa obu wynikają z podobieństwa materii na tyle wyraźnie, że przez lata autoportret traktowany był jako odmiana portretu i dopiero w XX w. został wyodrębniony przez historyków sztuki i literatury jako osobny temat. Stał się tym bardziej znaczący, że ujawniał osobowość twórcy, odsłaniał to, co często skrywane jest przed obcymi, choć, jak zauważa Kowalczykowa, pozostaje „głosem własnym [...]”. Wiernie odbija wygląd twórcy – w wersji przez niego zaakceptowanej². Nawet w takiej „retuszowanej” realizacji/formie, odsłaniając tylko to, mówi wiele o samym autorze. Z czasem portret wykonywany w malarskim

¹ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Wrocław 2008, s. 7.

² Tamże, s. 8.

atelier zastąpiła fotografia, która stała się równie ważnym materiałem inspirującym twórców. Aparat fotograficzny nie tylko uwieczniał ważne zdarzenia, znaczące chwile czy postacie, ale często zastępował notatnik utrwalający istotne dla fotografującego/fotografowanych szczegóły, dokumentując tym samym życie. Zarówno w portrecie, jak i fotografii ważnym stawało się zatrzymanie czasu, wybór chwili, miejsca i osoby lub rzeczy, które fotograf uwieczniał. Z jednej strony takie utrwalenie pozwalało na zamknięcie „modeli” w określonej formie, z drugiej wskazywało na znikomość i przemijanie. Fotografia, jak podkreślała Susane Sontag, jest bowiem „sztuką żałobną, schyłkową. [...] Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”³. Bliski postrzeganiu fotografii przez Sontag był francuski filozof Roland Barthes. Według niego „[...] w każdym zdjęciu jest widoczny znak naszej przyszłej śmierci”. Dla Barthesa fotografia pozostaje swoistą odpowiedzią na dostrzegalny w naszej kulturze „kryzys śmierci”, na jej wypieranie i wymazywanie z życia społecznego⁴. Każda fotografia, według autora, prowokuje do trzech charakterystycznych zachowań, „trzech praktyk lub trzech emocji czy trzech intencji: robić, czemuś

³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 23.

⁴ Według Barthesa, pomimo wypierania śmierci z refleksji życia społecznego, musi ona gdzieś w tym społecznym życiu istnieć: „I jeśli jej nie ma już [...] w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc może w tym obrazie Fotografii, który produkuje Śmierć, pragnąc zachować życie”. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 157.

podlegać, oglądać”⁵. Te trzy emocje warunkujące i towarzyszące powstawaniu fotografii w znacznym stopniu decydują o tym, co (kto), w jakiej sytuacji, dlaczego zostaje uwiecznione.

W swojej książce omawiającej istotę fotografii Susane Sontag wskazuje na jeszcze jedną istotną kwestię, na szczególnie rodzaj archiwizowania. Według niej „fotografia – to rejestr śmiertelności”⁶. Wydaje się jednak, że takie uwiecznienie postaci nie służyło tylko temu, bowiem miało (i ma) siłę ocalającą – z zaprzęszłego czasu można bowiem przywołać zapomniane, ożywić obraz wspomnieniami i z krótkich opowieści wyłuskać te wszystkie elementy, które nadadzą na powrót uwiecznionym fragmentom znaczenie, czyli włączyć w proces oglądania uzupełniającą obraz narrację. Drzemiąca w człowieku potrzeba dokumentowania, przeciwstawiania się niszczącej sile czasu jest od zawsze zespolona ze słowem. Literatura od swoich początków zabiegała o przedstawienie rzeczywistości w całym jej spektrum, uchwycenie najważniejszej istoty, choć ta nieustannie wymyka się takim próbom ze względu na swoją wielowymiarowość, nieustanną zmienność w przeciwieństwie do jednowymiarowej mowy⁷. Te rozbieżności stają się szczególnie mocno widoczne w próbach przedstawienia przeszłości, której ludzka, fragmentaryczna przecież, pamięć nie jest w stanie w pełni przywołać, często także jej kolejne

⁵ Tamże, s. 17.

⁶ S. Sontag, dz. cyt., s. 69.

⁷ Przypomina o tym Marek Zaleski; zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 6.

odsłony okazują się być innym już obrazem zapamiętanych chwil, sytuacji, postaci⁸. Jak widać z tych zestawień, portret (autoportret) zarówno ten malarski, jak i fotograficzny czy stworzony za pomocą literackiego obrazowania zmuszają do wyboru. To moment, kiedy twórca oddziela konkretną postać od sposobu jej ukazania, od przedstawienia odsłaniającego (ale nigdy w pełni), które dla autora pozostaje najważniejsze – prawdę o portretowanym, jego osobowość⁹. To, co przekazuje artysta o ukazywanej postaci, nie polega jednak na mówieniu prawdy w dosłownym znaczeniu, ale wywoływaniu wrażenia, że to, co mówi, taką prawdę o portretowanym odsłania¹⁰. Niezależnie od sposobu stworzenia materialnego obrazu – fotografii, rzeźby, portretu¹¹ (także literackiego) – trzeba zaakceptować fakt, że trudno oddać w pełni charakter człowieka, bo historia sztuki „nie ufa, [...] niczemu, co

⁸ M. Zaleski wskazuje na „stronniczość pamięci” i jej cenzorski charakter, tamże, s. 7.

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ Portret literacki – w opinii Krzysztofa Stępnika – jest „fizjonomią przez użycie właściwych sztuce słowa technik opisu, mogącą być [...] przedmiotem wzrokowej percepcji”. Łączy (portret literacki) elementy fizjonomii i psychologii, podlega interpretacji behawiorystycznej, nosi różne funkcje artystyczne i ideowe. Wszystko, czego człowiek doświadcza, jest „wypisane” na jego twarzy. Wskazuje na to język i obecne w nim zwroty frazeologiczne: z twarzy „widać”, twarz „maluje”, twarz „mówi/wyraża”. Zob. K. Stępnik, *Fizjonomista monarchów i karłów. Kraszewskiego technika portretu*, „Akcent” 1996, nr 3, s. 82–92.

¹¹ Proces powstawania rzeźby, w przeciwieństwie do malarstwa, polega częściej na odejmowaniu materiału, z którego tworzona jest praca.

mogłoby się odnosić do terażniejszości¹². Obserwując czyjś portret/autoportret, projektując z czytanych słów czyjś obraz, nie jesteśmy w stanie odtworzyć do końca prawdy o „modelu”, co nie oznacza, że sposób ekspresji zaproponowany przez twórcę nie pozwala na budowanie szczególnej więzi między przedstawieniem a przedstawiającym autorem – między obrazem, wpisaną w niego konkretną postacią a anonimowym słowem, także między ukazaną w ten sposób postacią a kimś, kto ją ogląda i oglądając, analizuje.

Portret, utrwalona na zdjęciu, obrazie postać niesie w sobie jakąś tajemnicę. Portretowani/fotografowani przyciągają uwagę wyglądem, strojem, wyrazem twarzy¹³. Utrwaleni na zawsze w określonej pozie i miejscu ożywają dzięki naszej wyobraźni, a docieranie do znaczeń, zachwyty szczegółem stają się swoistym ćwiczeniem tej wyobraźni i wrażliwości, polega na kolejnych próbach wyłowienia znaków, których nie udało się zobaczyć od razu i nie udało się także zobaczyć do tej pory innym. Odsłaniane na wiele sposobów pod

¹² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 33 [wstęp przeł. A. Leśniak].

¹³ Warto w tym miejscu wspomnieć o ustaleniach neurologów badających obraz Vermeera *Dziewczyna z perłą*, wyjaśniają one, w jaki sposób malarzowi udało się przyciągać uwagę widza. Badania wykazują, że z obrazem związany jest neurologiczny fenomen nazwany „trwałą pętlą uwagi” (ang. Sustained Attention Loop). W przypadku obrazu Vermeera to trzy istotne elementy tworzące trójkąt – oczy, usta i perła. Pisze o tym Magdalena Salik w tekście *Odkryto sekret słynnego obrazu „Dziewczyna z perłą”*. *To arcydzieło stanowi neurologiczny fenomen*, national-geographic.pl/nauka/odkryto-sekret-slynnego-obrazu-dziewczyna-z-perla-to-arcydzieło-stanowi-neurologiczny-fenomen/ [dostęp: 6.10.2025].

badawczym okiem oglądającego zaczynają znaczyć na nowo już nieco inaczej także dzięki intymnej wręcz relacji, jaka się tworzy. Nie zawsze przedstawieni na fotografii, obrazie ludzie urzekają fizycznym pięknem, nie zawsze także ten wymiar staje się dla nas (i dla autora) najważniejszy, nie o odsłonięcie prawdziwej osoby tak naprawdę chodzi. Paradoksalnie, sporządzony obraz, także ten rodzący się stopniowo pod badawczym okiem patrzącego, staje się medium pozwalającym na ukazanie własnej wrażliwości, siebie samego w ogóle, ale też siebie nieco innego, kogoś, kto skupiając się na przedstawionej postaci, odnajduje więcej, widzi więcej, widzi inaczej. Tym samym nadaje inne znaczenie obserwowanej postaci, tworzy z nią szczególną relację. Wydaje się, że podobnie dzieje się, kiedy portret/autoportret powstaje dzięki słowu.

To, w jaki sposób w konfiguracjach słów rodzi się obraz osoby/postaci, która według nas warta jest naszej/widza/czytelnika koncentracji, pozostaje kwestią fascynującą. Dlaczego te, a nie inne postacie przykuwają uwagę autora, na ile zamknięty obraz dotyka prawdy o człowieku, prawdy samego twórcy, jak traktowana jest przeszłość i z jakich elementów rodzi się nowa jakość? Tym, co łączy wydawałoby się tak odległe materie, jakimi są portrety, fotografie i poetyckie obrazy/portrety, jest sposób ich powstawania – jedno i drugie poddawane są pewnego rodzaju manipulacjom – wyrzucaniu z kontekstów, stosowaniu subiektywnych kryteriów wpisywania w nowe układy znaczeń, w autorski, subiektywny obraz świata¹⁴. Fotografie i cytaty (fragmenty

¹⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 92.

przedstawień), jak przekonuje Sontag, wyglądają bardziej autentycznie niż długie literackie opisy, ponieważ bierze się je za fragmenty rzeczywistości¹⁵, są jak puzzle, z których można ułożyć pełny (prawie) obraz.

W szkicach, które składają się na tę książkę, interesują mnie portrety i autoportrety w realizacji kobiet-poetek – autorek, które mówią o doświadczeniach własnych, odsłaniają siebie, ale odsłaniają także problemy innych kobiet, przodkiń, swoich rówieśniczek, odnajdują w napotkanych ludziach nie tylko to, co widać gołym okiem, ale próbują dociekać prawdy o Innym/Innej, zmierzyć się z nie tylko ze swoim doświadczeniem i dostrzec dziwne, z pozoru tylko, związki pomiędzy swoim światem a światem przedstawianych postaci. W ich wierszach nie mamy do czynienia jedynie z potrzebą ekspresji, ale przede wszystkim z takim budowaniem figury lirycznego podmiotu, który pozwala na uchwycenie wielu wspólnych elementów z biografią autorek¹⁶.

Nurtujące jest pytanie – dlaczego? Dlaczego w konkretnej sytuacji autor przywołuje znaną (lub nieznaną) realną (lub nie) postać, co stoi za takim tokiem myśli, czemu służą powstałe obrazy, jaką rolę wyznacza im twórczyni i jakie treści wnoszą w zaproponowanej przez poetkę odsłonie, co i w jakim stopniu stworzony w ten sposób obraz mówi o samej autorce? Pytania, które się rodzą podczas lektury wierszy tak różnych autorek,

¹⁵ Tamże, s. 73.

¹⁶ To zjawisko widoczne często w poezji współczesnej realizowane było albo jako tematyzacja czynności twórczych, albo w postaci dziennikowej rejestracji prywatności, także tej najbardziej intymnej. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

i próby odpowiedzi uświadamiają jedną podstawową (banalną przecież) prawdę – nie jesteśmy w stanie odczytać w pełni ich intencji, co wcale nie oznacza, że swoich zmagani nie ponawiamy i nie projektujemy nowych kontekstów i odczytań. Ale co ważne, zaprezentowane w tej książce Autorki, „tworząc” kolejne postacie, „opowiadają” o swoich doświadczeniach, swoich ciałach, o bliższych, o przeżywanych dramatach, uwikłaniu w politykę, ojczyznę, w życie w ogóle – piszą teksty trudne, poszukują języka wyrazu pozwalającego wyrazić siebie i zdają się z tych zmagani wychodzić zwycięsko. Portretowanie to nie tylko bezpośrednie opisanie czyjejś zewnętrzności i szukanie takich narzędzi, by ukazać tylko powierzchowność. Dla autorek ważne staje się zarówno ukazanie ludzkiej twarzy, ale i poszczególnych „składowych” wyglądu człowieka (jego osobowości) w taki sposób, jakby były one żywym „obrazem”.

Portrety niosą w sobie tajemnicę, portretowane postacie przyciągają swoim wyglądem, strojem, wyrazem twarzy – są piękne, niekiedy nijakie. Ich odbiorcami najczęściej pozostają osoby trzecie. W przypadku autoportretów jest nieco inaczej. Intryguje nas, skąd wziął się ten swoisty masochizm, by oglądać siebie w nieznannej dotąd odsłonie, która nie jest tylko obrazem fizyczności (często wcale niefascynującej), ale niesie ze sobą głębszy przekaz sięgający w głąb psychiki ożywionej w ten sposób postaci (ale czy prawdziwy to obraz?). Portretowanie samego siebie to łączenie struktur zarówno fikcyjnych, jak i realnych, choć mimetyczność traktowana jest w sposób dowolny. Utrwalony w wierszu obraz skupia uwagę nie swoją prawdą w tradycyjnym rozumieniu, ale dlatego, że odsłaniając jakiś znaczący fragment osobowości autora,

przekonuje, że to, co zostało wyrażone w literackiej kreacji, istnieje, jest prawdziwe. Wprawdzie intencją autora jest ukazanie osoby (siebie), ale także przekazanie „mojej” prawdy o drugim, o Drugim, czyli także sobie¹⁷. Autoportret pełni funkcję szczególną – pozwala w zaproponowanej formie odnaleźć choćby cząstkę prawdy o samym sobie. Każda taka próba polega również na łączeniu emocji towarzyszących człowiekowi w jego wędrówce przez życie ze wspomnieniami, pamięcią doznań i wzruszeń – to także próba uchwycenia zachodzących w człowieku przemian nie tylko tych zewnętrznych, które łatwiej wychwycić, ale przede wszystkim duchowych. Autoportret służy autorefleksji. Elementy składające się na tego typu obraz, choć fragmentaryczne, często niespójne, niekiedy przywołane tylko w epizodach, retuszowane układają się, jak pisze Alina Kowalczykowa, w wyrazistą

¹⁷ Alina Kowalczykowa, pisząc o sposobach tworzenia portretów w literaturze romantycznej, wskazuje na istotne kwestie dotyczące odbiorcy: „Autoportret [...] bywa adresowany – prezentacyjnie albo polemicznie – do współczesnych; ukazuje twórcę – także pisarza – w sposób zupełnie inny: momentowość, epizodyczność, ulotność autoportretowej kreacji, dezaktualizująca się niemal natychmiast, odnoszącej się tylko do określonej chwili, do «tu i teraz» [...]. Oczywiście, owo «tu i teraz» może w szczególnych wypadkach zawierać pewną rozciągłość czasową: gdy mianowicie wizerunek autora wyłania się nie (niemal) na raz, w całości, lecz gdy jest ukazywany fragmentami, niczym mozaika, z różnych okrucichów się składająca. Mało ważna jest tu niepełność opisu, niekompletność szczegółów – o wiele istotniejsza staje się wyrazista autostylizacyjna tendencja. Bowiern to, czego twórca pokazać nie zechciał, po prostu nie ma znaczenia”. Zob. A. Kowalczykowa, *Romantyczne stylizacje autoportretu: kilka uwag*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 2003, seria LVIII, s. 14.

„autostylizacyjną tendencję”¹⁸. Kwestia retuszowania jest w tego typu tekstach sprawą zasadniczą – w literaturze (jak i malarstwie) autoportret jest przecież obrazem najbardziej intymnym.

W utworach zaprezentowanych w pracy nie ma jasnego wskazania np. w tytule, że tekst jest autoportretem¹⁹, choć jak w przypadku wierszy Anny Augustyniak mamy wiersze z wyraźnie określoną postacią, wskazaniem o kim tekst traktuje (taki zabieg stosuje poetka np. w zbiorze *Bez ciebie* – w jego drugiej części z charakterystycznymi frazami inicjalnymi w tytułach wskazującymi na podmiot mówiący: – bez ciebie... jadłam / weszłam / widziałam / liczyłam / karmiłam...). Pozostają jednak czytelne struktury pozwalające wyłonić tego rodzaju obrazy – to język, obecne „ja” gramatyczne (w języku mówionym zawsze łączy się z osobą nadawcy, mówiąc „ja”, mówię o mnie/o sobie), emocjonalno-poznawcza metaforyka pozwalająca czytelnikowi na ukonkretnianie obrazu. W malarskiej realizacji postać zastyga na zawsze, obraz powstający dzięki słowu jest zamkniętym w swojej sygnifikacji, rodzi się na nowo podczas interpretacji, ale nigdy tego typu odczytanie nie może rościć sobie prawa do bycia jednoznacznym odszyfrowaniem znaczeń wpisanych w tekst. Żadna interpretacja nie uzurpuje sobie także prawa do bycia jedyną, nigdy też tak naprawdę nie odczytamy intencji

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z tekstami z wyraźnie wskazującymi na taką formę przedstawienia – portret czy autoportret – mamy do czynienia np. w poezji W. Szyborskiej – *Portret kobiety (Miłość szczęśliwa i inne wiersze)*, *Portret z pamięci* (z tomu *Tutaj*), A. Zagajewskiego – *Autoportret (Pragnienie)*.

autora, co nie oznacza, że tego typu teksty nie staną się na powrót przedmiotem naszego zainteresowania, nierozstrzygnięcie bowiem prowokuje czy zachęca do namysłu.

Wybór reprezentatywnych autorek był trudny. Z wielu nazwisk, jakie można przywołać, zostało zaprezentowanych sześć poetek. Są wśród nich te, dla których poezja w ogóle od lat, ze względu na profesję, jest przedmiotem analiz i omówień w ich własnych pracach naukowych – jak Zofia Zarębianka; jest nieżyjąca już malarka, przez którą słowo i obraz traktowane były jako nierozzerwalne kody wyrażania – Marlena Makiel-Hędrzak; poetka, dziennikarka, aktywistka traktująca słowo nie tylko jako sposób na wyrażanie siebie, ale także jako oręż w obronie najsłabszych – Anna Augustyniak; są emigrantki, dla których wiersz nie jest (i nigdy nie był) tylko sposobem na wyrażanie siebie, ale pozwalał na diagnozowanie świata w ogóle – Grażyna Zambrzycka i Anna Frajlich; przypomniana została także mało znana autorka, poetka związana nierozzerwalnie ze swoją małą ojczyzną, rodzinną podrzeszowską Lubenią – nieżyjąca Stanisława Kopiec.

Przywołane autorki reprezentują różne poetyki, inne środki wyrazu są w ich wierszach szczególnie znaczące, ale nie o wartościowanie w tym katalogu nazwisk chodzi. Istotnym było ukazanie, w jaki sposób rodzi się portret, uchwycenie wielopoziomowych relacji pozwalających na takie, a nie inne postrzeganie świata. W większości przedstawię bohaterkami portretów są przede wszystkim kobiety, to – autorskie „ja”, ale także znane i nieznanne postaci, które w jakiś sposób zainspirowały autorki. Tak jak one reprezentują

różne profesje, świadomość językową, historycznolite-
racką, tak odmienna pozostaje ich twórczość. W każdej
z tych realizacji udowadniają jednak, że wiersz jest na
tyle pojemny, by udźwignąć zarówno cały sztafaż teo-
retycznego i kulturowego uposażenia, jak i najprost-
sze emocje towarzyszące życiu, a prostota wyrazu nie
oznacza spłylenia problemu.

Kobiety w wierszach Anny Augustyniak

Utworky Anny Augustyniak¹ to wiersze o różnej tematyce, sile oddziaływania, środkach poetyckiego wyrazu – ukazują zarówno zakresy tematyczne bliskie autorce, wieloaspektowość postrzegania rzeczywistości, skrajnych doświadczeń, emocji, dysonansu między światem pięknym i tym naznaczonym złem. Do tej pory autorka opublikowała cztery zbiory wierszy: *Bez ciebie* (Warszawa 2014), *dzięki bogu* (Poznań 2017), *Między nami zwierzętami* (Gdańsk 2020), *Anna Q* (Mikołów 2022). W każdym z nich znaczące miejsce wyznacza kobietom, są wśród nich te najbliższe, z którymi łączą/łączyły ją więzy krwi, i te zupełnie nieznane, napotykanne po drodze – życiu. Jej wiersze, szczególnie z dwu pierwszych tomików, mówią o przemijaniu, odchodzeniu z miejsc, opuszczaniu ludzi, a więc dotykają doświadczeń bliskich każdemu, nieustannie też, podobnie jak w życiu, przeplata się w nich to, co niezwykle i święte z nijakością i brzydotą otaczającej rzeczywistości. W świecie Augustyniak z grzechem miesza się świętość, a ta nie

¹ W tekście zastosowano następujące skróty, tytuły tomików podaję zgodnie z chronologią: *Bez ciebie*, Warszawa 2014 (Bc), *dzięki bogu*, Poznań 2017 (db), *Między nami zwierzętami*, Gdańsk 2020 (Mn); *Anna Q*, Warszawa 2022 (AQ).

jest zarezerwowana tylko dla uduchowionych postaci z obrazów Rafaela – to my, o czym przekonuje poetka, ocalamy (i możemy ocalić) piękno i nadajemy tym chwilom długie trwanie. Choć w swoich wierszach porusza trudne problemy, stawia niewygodne pytania, to jednak możemy dostrzec także pewien optymizm, szczególnie, kiedy skupimy się na tym, co przynosi jej bohaterka z życiowych doświadczeń, i tym, w jaki sposób przeszłe zdarzenia, wpisani w linię jej życia ludzie (szczególnie kobiety) ukształtowali jej wrażliwość.

Nieco inny świat otrzymujemy w zbiorach *Między nami zwierzętami* i *Anna Q*. Obydwa przedstawiają rzeczywistość, której w takim drastycznym wymiarze nie dostrzegamy albo raczej nie chcemy widzieć. Szczególnie mocno wybrzmiał zbiór *Między nami...* To świat pełen przemocy, krwi i mowy, co może wydać się zaskakujące w pierwszym czytaniu, o cierpieniu zwierząt, a to nie jest problemem często obecnym w literaturze². Choć te zbiory wierszy są tak bardzo różne, łączy je jedno – dotykają kwestii najważniejszych – naszego funkcjonowania w świecie, relacji z drugim człowiekiem czy zwierzętami, etycznego wymiaru naszego życia.

W poetyckich przedstawieniach Augustyniak interesujące wydają się kreacje bohaterek wierszy (to one bowiem zajmują szczególne miejsce w tej poezji) i sposoby obrazowania kobiecych postaci, relacje, w jakich są ukazywane. Sposób przedstawiania, co oczywiste, powodowany jest zarówno tematem, jak i formą, jaką autorka wybiera dla poruszanego problemu.

² Warto wspomnieć tekst Olgi Tokarczuk poruszający problem zabijania zwierząt *Prowadź swój pług przez kości umarłych*.

Zasadniczym pytaniem, jakie ponawia Augustyniak, jest pytanie o to, czy umiemy odnajdywać głębszy sens w najdrobniejszych okrucinach doświadczanego świata, czy zmęczeni nadmiarem wrażeń zapamiętujemy tylko to, co będzie nas przytłaczało i gryzło od środka. Wydaje się, że odpowiedzi możemy poszukać właśnie w sposobach kreowania kobiecych postaci, to cała galeria zachowań, wyborów i postaw wartych bliższej uwagi – wydaje się, że w niektórych z nich możemy odnaleźć siebie.

Córka

Kobiety w wierszach Augustyniak, szczególnie z tomu *dzięki bogu*, kochają, myślą, odczuwają niezwykle intensywnie, jakby miłość (nie tylko w wymiarze cielesnym), która im się zdarza, była tą ostatnią i jedyną, dlatego żyją gwałtownie, wręcz łapczywie. We wszystkim, co robią, odnajdują siłę zapodaną gdzieś, kiedyś, przez inne kobiety – matki i babki, spotkane w podróży nieznane kobiety, utrwalone na obrazach postaci. Bohaterka Augustyniak, w wielu tekstach *porte parole* autorki³ odczuwa ponadczasową jedność z tymi, które

³ To określenie Romana Zimanda „literatura dokumentu osobistego” wydaje się najlepiej diagnozować wiersze Augustyniak szczególnie w odniesieniu do zbioru *dzięki bogu*. Charakteryzuje to zjawisko płynność międzygatunkowych granic wynikająca ze spersonalizowanej narracji, zacieranie dysonansu między prawdą a zmyśleniem czy różnorodność języka, jego odmian. Ale także, co dla opisywanego w tym wypadku zagadnienia pozostaje ważne, mówienie o tym, co najbardziej intymne, co dotyka sfery prywatności i co znajduje odzwierciedlenie w tekście, kiedy autor nie zaciera śladów swojej obecności, ale także nie rezygnuje

doświadczwały tego samego w przeszłości – namiętności, bólu rodzenia, cierpienia, umierania. Radość i cierpienie mieszają się nieustannie w ich życiu, podobnie jak dotykają bohaterkę wierszy. Najbardziej sugestywny pozostaje obraz matki kreślony już w *Kochałam, kiedy odeszła*, naznaczony dramatem umierania, fizycznym cierpieniem, rozpaczą bliskich. W nowym poetyckim rozdaniu poetka śpiewa swą pieśń nad pieśniami (stosując takie określenie, mam na myśli swoistą stylistykę niektórych tekstów czerpiącą z biblijnego obrazowania – np. w wierszu *ona. przyczyna rozpaczy*) o matce, kobiecie z krwi i kości, kochającej i ofiarowującej miłość, przed swoją śmiercią nakazującej córce pielęgnować to najważniejsze w życiu człowieka uczucie. Ten depozyt to także poczucie niezwykłej więzi matki i dziecka, której smak tak naprawdę można rozpoznać dopiero po stracie. Niezwykła relacja rodzi się już u początków istnienia człowieka i nieprzerwanie trwa – poza śmierć i umieranie. W tych zwrotach do zmarłej ważne staje się nie samo przywoływanie jej obrazu, ale potrzeba kontaktu, nieprzerwanej intymnej więzi:

w żywocie twoim spoczywałam
i szczęście było w nas
z łubianki jadłaś
truskawki właśnie się pojawiły
tamtego roku chwilę wcześniej
widać

z mieszania fikcji i biografii. Odwołuje się do tego zagadnienia Aleksandra Byrska w artykule *Skandal osobistego – pytanie o adekwatność pojęć [w:] Literatura – Kultura – Lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. A. Byrska, M. Kuster, I. Pisarek, Kraków 2015, s. 134–135.

nic nie widać
trzeci miesiąc co ma być widać
obie miałyśmy chęć na te truskawki
to akurat
dało się zauważyć granice przeciwieństw
od pierwszej chwili zatarte
(*błogostawiana*, db, s. 11)

W wierszu *ona. przyczyna astenii* (db, s. 18) matka „tworzy” córkę, nie tylko oblekając ją w ciało, ale każdym dniem uczy, jak ma żyć, kiedy jej już nie będzie:

moja krucha matka
dokonująca cudu
w kształty mnie uformowała
kochaj po tym jak odejdę
miłość się opląca
szepnąć mi zdążyła
i rozpadła się i stłukła
anatomiczna Wenus

Bohaterka mówi o matce jak zachwycona małą dziewczynką świadoma, że to, kim jest, zawdzięcza właśnie zmarłej. Taka ofiarowana miłość to jedyny przykład uczucia bezwarunkowego, które niczego nie odbiera i nie ogranicza⁴. Nie tylko „formuje w kształty” (*ona. przyczyna astenii*), ale wyposaża i uposaża w siłę i wrażliwość potrzebne do kontaktu z drugim człowiekiem. Wydaje się, że pamięć pierwszych doświadczeń

⁴ Postaci miłości u A. Augustyniak jest wiele. W poprzednim tomiku *Bez ciebie* ważne miejsce nadawała miłości erotycznej, która więcej odbiera niż ofiarowuje. Była oszołomieniem, pozwalając na interakcje z drugim człowiekiem, ale jednocześnie ograniczała. Zapatrzenie w drugiego, kochanego, człowieka odbierało zdolność odczuwania świata, uczucie to przypominało raczej zamroczenie, z którego bohaterka „podnosi się” jak z ciężkiej choroby.

zapodanych przez kogoś, kto kocha, pozwala na doświadczenie świata w jego pełni. Czas zapamiętany w drobnych szczegółach, także w prenatalnych doznaniach wspólnoty, buduje klimat tych wierszy szczególnie w tekstach przywołujących dzieciństwo. Zasugerowana w wierszach kraina szczęśliwości, w której przebywała kiedyś bohaterka⁵, nie ma zbyt wielu topograficznych szczegółów, brak w niej najczęściej odniesień do faktów/konkretów, matka nie ma imienia, ale w pamięci córki jej postać jest niezwykle sugestywna, stanowi rodzaj prywatnego mitu, czy raczej świętej ikony⁶, której oczy skierowane są nieustannie na dorosłe już dziecko.

⁵ Mówiąc o „krainie szczęśliwości”, Augustyniak ma, jak pisałam, na myśli okres prenatalny, kiedy w szczególny sposób nawiązuje się więź z nienarodzonym jeszcze dzieckiem. Trudno nie szukać analogii ze słowami Olgi Tokarczuk z przemówienia noblowskiego, w którym wspomina matkę. Na pytanie, dlaczego na fotografii jest smutna, matka wypowiada słowa pięknie oddające czas oczekiwania na dziecko: „Kiedy ją [...] pytałam o ten smutek [...] robiłam to wiele razy, żeby zawsze usłyszeć to samo, mama odpowiadała, że jest smutna, bo jeszcze się nie urodziłam, a ona już do mnie tęskni. – Jak możesz do mnie tęsknić, skoro mnie jeszcze nie ma? – pytałam. [...] Jeżeli się do kogoś tęskni, to on już jest”. *Czuły narrator. Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*, Laureatka literackiej nagrody Nobla 2018. Svenska Akademien, The Nobel Foundation 2019, s. 2. Chrome extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf

⁶ Maurice Merleau-Ponty wskazuje na podobieństwo w postrzeganiu ciała i dzieła sztuki. Według filozofa w każdym dziele sztuki, w dźwięku czy barwie zawarte są znaczenia – pozostają równocześnie przedmiotem i ekspresją, są integralne. Ich znaczenia odnajdujemy w bezpośrednim z nimi kontakcie, podobnie jak dzieje się w kontakcie z drugim człowiekiem. Zob.

W wierszu *życie po życiu* mowa jest o szczególnej bliskości trwającej także po śmierci. Na granicy snu i jawy powracają wspomnienia, kadry zatrzymanych w pamięci charakterystycznych gestów i zachowań matki. W tych przywoływanych obrazach zmarła jest nie tylko emanacją uczuć, ale pojawia się w zapamiętanej cieleśnej postaci. Jej fizyczność mówi nie tylko o szczególnej więzi z córką poprzez sam fakt macierzyństwa, ale każdy zapamiętany ruch, gest potwierdzają realność świata zarówno tego pozostającego na zewnątrz, jak i tego, który bohaterka nosi w sobie:

w sekrecie powiem
nie muszę zamykać oczu
aby cię przywołać bo biegasz
między łazienką a sypialnią
nieosłonięta
tyle poranków naszymi dopiero
po biustonoszu potem bransoletka bądź
zegarek
pierścionki na dole
pędzisz po schodach
pędzisz po te pierścionki i zaraz wychodzisz
świat stoi otworem
ale na jakim świecie ty żyjesz
(*życie po życiu*, db, s. 15)

Na szczególną uwagę zasługuje użycie czasu teraźniejszego, ta charakterystyczna forma opowiadania scenicznego z typowym dla niej unaocznianiem akcji przenosi nas w inny wymiar, stajemy się pośrednio uczestnikami na nowo przeżywanego, gorączkowego,

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji: Ciało*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, redakcja i postowie, J. Migasiński, Warszawa 2003, s. 172.

obrzędki zawieszzonego między jawą a snem. Augustyniak poprzez nagromadzenie czasowników dynamicznych plastycznie ukazuje ten nowy stan – pustkę (pobrzmiwają słowa z trenu Kochanowskiego: „wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim” – *Tren 8*) po zmarłej. Podobnie indeksacja przedmiotów typowo kobiecych, już niepotrzebnych, pamięć codziennego rytuału – zakładanie i zdejmowanie w ustalonej kolejności bielizny i ozdób, tworzą szczególną aurę wokół Nieobecnej, „poświadczają ją”. Ciało bowiem to układ dynamiczny w przeciwieństwie do otaczających nas przedmiotów, gdyż postrzegamy je poprzez sytuacje, w jakie się angażuje, w jakich jest ukazane. Brak tej dynamiki, nagłe przerwanie codziennych rytuałów z jednej strony wzmacnia dramat rozstania, z drugiej – służy także potwierdzeniu własnej tożsamości osieroczonej kobiety-dziecka.

Odnajdywanie podobieństw w zachowaniu, wyglądzie jest swego rodzaju autoterapią – nieobecność matki zawsze boli, ale pozostaje „ja” świadome siebie. Sens macierzyństwa rodzi się nie tylko z tajemnicy poczęcia, Zmarła towarzyszy w szczególnej duchowej inicjacji bohaterki. Czytamy o tym w wierszu *ona. przyczyna rozpaczy* (db, s. 56):

miałam matkę czarnowłosą smukłą
o nogach chyżych jak łanie na wyżynach
i kolanach rzeźbionych w przepyszne półkule
nosiła długie suknie z gołymi ramionami
na fotografiach widać cerę jedwabistą
(mówią do mnie tyś z atlasu gładka
na błysk wypolerowana szklista)
to nasz tajny język matki z której córka
zdarła skórę córki która znała matkę
z jedną tylko wadą złośliwego somla

co zjadł piersi kości płyny ustrojowe
mieszkał siał rozsiewał aż w ekspresji
się zapomniał i w sobotę matkę zabił
a w niedzielę bez niej skonał z głodu

Ta szczególna pieśń nad pieśniami poświad-
cza podobieństwo wyznaczone poprzez genetyczne
uwarunkowania, ale pokazuje także jedność poza cza-
sem – wypracowany „tajny język” pozwalający na szcze-
gólną relację. Idealny obraz matki, jaki nosi w sobie
bohaterka-córka, zakłóca tylko wspomnienie choroby
(„złośliwego somla / co zjadł piersi kości płyny ustro-
jowe”), która odziera z piękna.

Badacze wskazują na szczególny związek między
obecną w utworach literackich topiką rodzinną i no-
stalgicznym obrazowaniem czasu dzieciństwa. W pro-
zie najczęściej utożsamiana jest (ta topika) z figurą
domu. W poezji kobiecej, jak zauważa Anna Legeżyń-
ska, arkadia dzieciństwa zastępowana jest często posta-
ciami bliskich⁷. Z podobnym zabiegiem spotykamy się
w wierszach Augustyniak – mamy w nich do czynienia

⁷ Anna Legeżyńska mówi o obecności tych motywów w poezji
następująco: „Niemał każdy twórca ma w swoim dorobku choćby
parę utworów poświęconych pamięci najbliższych. Pojawiają się
one zwykle w późnej fazie twórczości, gdy elegijna świadomość
porządkuje minione życie i sposobi się do pożegnań”. Zob. A. Le-
geżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje
liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 86. Gdyby prześledzić wiersze po-
etów różnych generacji, w każdej prawie twórczości odnajdujemy
teksty poświęcone najbliższemu. Najczęściej pisane są w jesieni
życia jako wspomnienie ofiarowane dawno już nieżyjącemu ojcu
czy matce – np. ważny tom T. Różewicza *Matka odchodzi*. Częściej
te wspomnieniowe teksty poświęcane są matce. Tego typu tonacja
w wierszach Anny Augustyniak pojawia się wcześniej, powodo-
wana jest śmiercią matki i szczególną z nią relacją.

ze szczególną metonimią – matka jest domem i światem, to, co się zdarza potem, po jej śmierci, ma już inną wartość i znaczenie i zawsze już będzie jedynie namiastką prawdziwej relacji z drugą osobą (także z miejscem)⁸. Nieobecność matki tak naprawdę nie mieści się w żadnym opisie, wymyka się stereotypom, ucieka przed bólem powszechnym. Bezowocne zmaganie z opisaniem doświadczeń tak osobistych Roland Barthes określa mianem atopii Innego. Według pisarza niepowtarzalność Innego uniemożliwia opis, bowiem „atopia jako niewinność nie podlega opisowi, definicji, językowi, który jest *maya*, klasyfikacją Imion (Przewin). Inny – kiedy jest *atopos* – wstrząsa językiem: o nim mówić się nie da, każde określenie jest fałszywe, bolesne, błędne, nie na miejscu; inny jest nie do określenia”⁹.

Kochanka

Wielokrotnie w swoich tekstach Augustyniak mówi o miłości, która, poetka podkreśla to wielokrotnie, z jednej strony jest podstawą życia w ogóle,

⁸ Niemożność oderwania się od matki to także świadomość wszystkich uwarunkowań więzów krwi i wynikające z nich niebezpieczeństwo dziedziczenia tych samych chorób. W wierszu *strach 1* (s. 63) Augustyniak mówi o tym następująco: „nigdy nie zniszczę w sobie matki / której matką byłam / niczym tłusta gleba skrywać będę / larwy opuchlaków żerujących nocą // kiedy wzbiera płacz / w piersiach silikonowych kulach / bombach tykających wiekuisty stygmat / matka zostawiła katastrofę / obłe formy mogą w jednej chwili dostać / moja twarz Bóg nie zapłacze wcale / a z tą pulą genów matce-ziemi / oddam się w trymiga”.

⁹ R. Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 81.

z drugiej – przynosi ze sobą nie tylko piękne chwile, ale i ból przemijania. Szczególnie ciekawie wybrzmiewają teksty zamieszczone w zbiorze *Bez ciebie*. Pokazują różne oblicza miłości: piękno, jej niszczącą siłę i proces wychodzenia z toksycznych relacji. Dla bohaterki tych wierszy w miłości najpiękniejsza jest niepewność i nieustanne czekanie. I wtedy, gdy projektuje ją z domysłów i pragnień, i wtedy, gdy każdą cząsteczką siebie stara się zatrzymać pierwsze olśnienie, i także wtedy, gdy uczucie odchodzi, najpierw w przeczuciach i domysłach, wreszcie w pewności pewnej, że to już. W miłości najpiękniejsze jest przeżywanie na nowo każdej wspólnej chwili, gestów przywoływanych i powtarzanych w samotności, w zwolnionym już tempie, przesuwanie nanizywanych przez lata w pamięci słów i dotknięć. W miłości najboleśniejsze są rozstania – w miłości najpiękniejsze są rozstania, bo przecież wyzwalają na nowo zmysły z uśpienia, odsłaniają inny obraz świata wokół, prawdziwy. Uczucie to w wierszach Augustyniak opisywane jest na wiele sposobów – jest radością z przebywania razem z ukochanym, z postrzegania świata poprzez jego dotyk, jego oczami – wtedy jest niewypowiedzianym szczęściem – kolorem, migotliwością odcieni (*Ulotne między nami*, Bc, s. 11, *Dziennik warszawski*, Bc, s. 8 – „aż chce mi się wymiotować ze szczęścia, które właśnie spotkałam”), pragnieniem, by to, co dzieje się teraz, zatrzymane zostało na zawsze (*Erotyczna relacja*, Bc, s. 9), zapatrzeniem, lękiem i zatraceniem w namiętności (*Straciłam wszystko*, Bc, s. 10), epifanijnym olśnieniem, grą. Jest także odczuwaniem ciała, które staje się niekiedy mądrzejsze od wyobrażeń i sądów o nim. Uświadamia, że życie bez bliskości drugiego człowieka, także

w tym cielesnym wymiarze, pozostaje niepełne. Erotyka poświadcza potrzebę współodczuwania z drugim człowiekiem także w wymiarze somatycznym¹⁰. Augustyniak nie stroni od dosłowności, nie szyfruje, nie zamyka doznań w wyszukaną metaforę, kobiecość dla niej nie jest tylko równoznaczna z tęsknotą za mężczyzną, ale jest także instynktem, fizycznym zaspokojeniem¹¹:

ty to nieludzka siła przyciągania
jaką ma wszelka krańcowość
kuszysz roztaczasz wizje adoracji
w nieskończoność się mnie dopominasz
rozbieram się
i wyczekuję cudu przemienienia
przecież tyle jeszcze żadna ci nie dała
nie zasłaniaj okna
chcę to robić w światłocieniach
musisz widzieć kogo mroczysz że to ja
to ja kazałam ci wygrawerować na srebrnym zegarku
Miłości mojego życia i na to życia mi nie starczy.

(*Podkradam doznania sobie samej*, Bc, s. 21)

Wiersze z pierwszej części zbioru to rodzaj intymnego dziennika. Powstał z potrzeby nazwania własnych

¹⁰ Joanna Grądział-Wójcik, diagnozując XX-wieczną poezję kobiet, wskazuje na zjawisko jej stopniowego wyzwiania się z estetyzacji ciała. Pisze: „W miejsce ciała zobaczonego, na które spogląda ktoś z zewnątrz, proponuje autoobserwację i autowiwisekcję, spojrzenie do wnętrza, unikające uprzedmiotowienia i wyzwajające z dyskursu „męskiej” władzy w sztuce. Zob. J. Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2017, s. 14.

¹¹ O najważniejszych zmianach w sposobach wyrażania miłości pisze B. Przymuszała w książce *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006. Zmiany te dotyczą, jak zauważa badaczka, postrzegania ciała, przesunięcia granic intymności, sposobów wyrażania doznań zmysłowych.

doznań czy raczej z pragnienia zatrzymania pierwszych wrażeń. Druga, wyodrębniona/sygnalizowana pustą kartką, część stanowi dopełnienie części pierwszej, ukazuje rewers miłości – mówi o powolnym odchodzeniu, rozstaniu, ostatecznie staje się rodzajem autoterapii po przeżytej traumie, zapisem stopniowego powrotu do samej siebie, do równowagi.

W poetyckim uniwersum Augustyniak pozornie tylko istnieje na równych prawach dwoje ludzi i tylko pozornie kobieta, mówiąc o miłości, mówi o sobie, swoich odczuciach. Bohaterem wyznań z pierwszej części jest przede wszystkim – On, postrzegany przez zakochaną w całym spektrum barw odzwierciedlających stan jej ducha – od oczarowania, zachwyty pięknem jego ciała i umysłu, po namiętność i zatracenie w fizycznym zbliżeniu. Wszystko, co jest jej udziałem, wszystko, czego doświadcza kobieta – staje się dzięki, przez, z jego powodu¹². Uczucie zawłaszcza na tyle mocno, że bliskość, afirmacja seksualności nie podlegają kontroli rozumu. Miłość staje się dla kobiety

¹² Przypomina się wiersz Wisławy Szymborskiej o podobnej tonacji zatytułowany *Przy winie*, w którym miłość uzależnia równie mocno, obezwładnia emocjonalnie zakochaną kobietę: „Spojrzał, dodał mi urody, / a ja wzięłam ją jak swoją / Szczęśliwa, połknęłam gwiazdę.// Pozwoliłam się wymyślić / na podobieństwo odbicia / w jego oczach. Tańczę, tańczę / w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł.// [...] Mówię mu, co chce: o mrówkach / umierających z miłości / [...] Przysięgam, że biała róża / pokropiona winem, śpiewa.// [...] Tańczę, tańczę / w zdumionej skórze, w objęciu, / które mnie stwarza.// Ewa z żebra, Wenus z piany, / Mi nerwa z głowy Jowisza / były bardziej rzeczywiste.// Kiedy on nie patrzy na mnie, / szukam swojego odbicia / na ścianie. I widzę tylko / gwóźdź, z którego zdjęto obraz.// Zob. W. Szymborska, *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, Kraków 2007, s. 27–28.

narkotykiem, jest nieustanną tęsknotą nawet za jeszcze obecnym partnerem, odejmuje bohaterce wolność:

z miłości otępiałam przestałam słyszeć
gwizdy ptaków
świergot miasta mnie omijał
jak na niemym filmie
kłosa żyta poruszały się miarowo
wiatr pochylał je ku ziemi
bez szmeru bez szelestu
ogłuchłam na świat
w głowie miałam
tylko twój głos
weź go
pocałuj
tak
o tak

(Straciłam wszystko, Bc, s. 10)

W rejestracji i wyrażeniu doznań pomocne stają się zarówno odwołania do zjawisk przyrody, analogie z płótnami wielkich mistrzów (na uwagę zasługuje „jego” nobilitacja kobiety, kiedy wskazuje na jej podobieństwo do postaci z obrazu Modiglianiego¹⁵), jak i bezpośredniość przedstawienia psychofizycznych aspektów uczucia, nazywanie wprost cielesnego pożądania, język obrazowy opisujący zbliżenia. Bohaterka części pierwszej chwytą łączywie każdą oznakę uczucia czy tylko zainteresowania ze strony mężczyzny i projektuje swój obraz

¹⁵ Portrety to największa część prac artysty – niezwykle oszczędne, z postaciami umieszczonymi zawsze w centrum obrazu, jakby w obawie, by nic poza nimi nie skupiało uwagi widza. To postacie, u których oczy zdają się być puste, jakby pozbawione wyrazu, choć paradoksalnie tę uwagę najbardziej skupiają, podobnie intrygują pociągłymi, często niesymetrycznymi, sylwetkami.

siebie – zakochanej i szczęśliwej kobiety¹⁴. Wypowiada swoje pożądanie, zachwyt ciałem kochanka (*Erotyczna relacja*, *Bywasz litościwy*, Bc, s. 9, 20), uczy się tego ciała na pamięć („mapy długiej podróży”) i zaklina w ten sposób rzeczywistość¹⁵. Ta gra toczy się na dwóch płaszczyznach – między obojgiem (kobietą i mężczyzną), jak i z sobą samą, kiedy kobieta próbuje bagatelizować przeżycia, oszukiwać samą siebie. Szuka wtedy pewności w gestach, zewnętrznosci, które łudzą jedynie. Silniejsza i trwalsza niż samo uczucie jest pamięć dotyku, a wspomnienie fizycznej bliskości zdaje się rozsądzać wszystko wokół, zachowuje je nie tylko ciało zakochanej, jej umysł, ale i przedmioty, których on dotykał – pościel, kartki książki – i one swoją obecnością przynoszą, zastępczo, chwilowe ukojenie. Jest pewien rodzaj symetrii między czasem uniesień i tym odartym ze złudzeń: „[...] a jednak mam to co chciałam / spełnienie lata na granicy jesieni / złotą obrączkę na znak chwilowego obcowania /

¹⁴ W tym nowym obrazie „siebie” (stworzonym przez niego) jest także miejsce na przypomnienie, dzięki komu mogła zrozumieć złożoność świata. W wierszu *Radość objawień* (Bc, s. 15) znajdujemy takie wyznania: „uczyłeś mnie rozumieć procesy dziejowe”, „Dietrich Bonhoeffer urodził się dzięki tobie”, „a gdybyś nie nasświetlił argumentów religijnych / które też są częścią demokracji [...] / jak zrozumiałabym oklaski / na tamtej konferencji w Mediolanie”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że miesza się w tych wyznaniach wdzięczność z ironią, podziw z politowaniem dla siebie samej.

¹⁵ Wiersze autorki *Bez ciebie*, jej bezpośredniość w mówieniu o miłości fizycznej, spełnieniu odsyłają do poezji H. Poświatowskiej i jej *Hymnu bałwochwalczego* z 1958 r. z jego realizmem w ukazywaniu bohaterów, wskazują na inny, znoszący zasadę decorum, język. Podobnie, choć była to poezja dojrzalej już kobiety, pisała o niespełnionej miłości A. Świrszczyńska w tomie *Jestem baba* (1972).

obracam ją na palcu / [...] / dobro w które wierzysz nie jest dobre / wiesz to od wczorajszego wieczoru gdy cię zostawił/” (*Dziennik trójmiejski*, Bc, s. 22). Tak naprawdę nie pozostało nic (albo niewiele¹⁶) z wzniosłych pragnień i zapewnień o idealnej jedności.

Dzieli te partie wyraźne pęknięcie widoczne w rysunku postaci, osobowości bohaterki – radość ze szczęścia i potrzeba jego wyśpiewania, niepokój wynikający z przeczuć w pierwszej części z charakterystyczną pierwszoosobową konfesyjnością, w drugiej – rozbudowane historie opowiedziane przez zranioną kobietę, która w innej rzeczywistości, w innych rejestrach poszukuje uspokojenia. Zmienia się także charakter tytułów – z krótkiej, często metaforycznej formuły do rozbudowanych fraz opisujących stan psychiczny kobiety¹⁷.

¹⁶ Mam na myśli rodzaj nostalgii za przeszłością, która wyraża się choćby w potrzebie powrotu nawet do bolesnych wspomnień. Puste miejsce po uczuciu domaga się dopowiedzenia, to rodzaj niezatartego śladu pozostawionego przez drugiego człowieka. Jak zauważa Barbara Skarga, taki ślad „[...] jest w nas [...], zawsze coś znaczy, stanowiąc element naszego bycia, dostatecznie trwałe i dostatecznie silny, by to, co nazywamy naszą sobością, kształtować. To, co chcę nazwać śladem, nie jest na pewno dla nas czymś obojętnym, choćbyśmy sobie nawet nie zdawali sprawy z jego mocy i działania”. Zob. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 73–74.

¹⁷ Augustyniak sporo miejsca w swojej twórczości poetyckiej poświęca „niekochaniu”. Jej bohaterka zarówno w zbiorze *Bez ciebie*, jak i *dzięki bogu* doświadcza odrzucenia, obojętności ze strony mężczyzny. Często pozostaje tylko przedmiotem erotycznego pożądania. Ten motyw „używanej kobiety” obecny był w poezji dojrzałych już autorek jak M. Hillar czy A. Świrszczyńskiej. Zwraca na to uwagę A. Legeżyńska w swojej pracy *Od kochanki do psalmistki...*, s. 59.

Co ciekawe z samych tytułów drugiej części (stanowią zamknięte oznajmujące zdania, jeden tylko tytuł to zdanie złożone: *Bez Ciebie stałam pod murem, który krzyczał*) można ułożyć cały katalog zachowań odradzającej się z uśpienia bohaterki¹⁸ i taki zapis stałby się wystarczającym, pełnym obrazem jej uczuć, emocji, wrażeń. W tym szczególnym autoportrecie mamy nie tylko stwierdzenie faktu, że bohaterka czegoś doświadcza, ale przede wszystkim opowieść o spotkaniach, przypadkowych rozmowach, obrazach postrzeganych z zachłannością ślepego odzyskującego wzrok, zaskoczenie, że świat do tej pory poznawany we dwoje (czy raczej zapodany przez drugą osobę) bohaterka dostrzega, że w ogóle potrafi to zrobić sama. *Bez Ciebie leczyłam się z miłości w Bodbe*, *Bez Ciebie rzuciłam drobne nędzarzowi*, *Bez Ciebie spotkałam ocalałą z Auschwitz*, *Bez Ciebie liczyłam na wniebowzięcie* (Bc) – to tylko niektóre z nich, ale kondensują wszystkie uczucia zranionej kobiety, diagnozują jej stan i rejestrują kolejne etapy powolnego odradzania. Terapia odbywa się stopniowo i na wiele sposobów (przypomina zachowanie chorego poszukującego w chwili śmiertelnego zagrożenia lekarstwa u różnych źródeł), bohaterce modlitwa i wiara w cudowną moc świętych miejsc mają przynieść ratunek i po nie podąża śladami św. Nino, mówi o tym wiersz *Bez Ciebie leczyłam się z miłości w Bodbe* (Bc, s.29):

¹⁸ Dla Augustyniak miłość daje energię, brak miłości oznacza powolne umieranie, zapadanie się. Takie traktowanie miłości znajdujemy choćby w poezji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

szłam jej śladami przez postrzępione szczyty Kaukazu
aż do grobu z zatartym rysunkiem ze srebrnej ikony
skąd wypływa źródło
kojące wszystkie zadrapania świata
kobiety przed wejściem do małej kapliczki
rozbierały się do naga
[...]
ja w wodzie uzdrowienia
moczyłam kawałki prześcieradła
by obłożyć nimi miejsca na ciele których dotykałeś
[...]

Wędrownica jest stopniowym oswajaniem z oczywistością, że świat trwa i życie toczy się dalej, wędrowaniem po zwykłe, ale piękne w swej prostocie chwile, po konkret – posiłek, karmienie napotkanego kota, podróże do Gruzji, Turcji, Palestyny, Izraela, Włoch. Kobieta dostrzega na powrót ludzi, przygląda się cierpieniu innych – muzułmańskiej matki, uchodźcom z Osetii, rodzinom pomordowanych przez rosyjskich żołnierzy, poznaje losy dysydentów (wiersz *Bez ciebie chodziłam ścieżkami dysydenta*, Bc, s. 31), gruzińskiego opozycjonisty, więźnia sowieckich łagrów – Meraba Kostawy, wszystko po to, by nauczyć się na nowo żyć i przekonuje się, że jest to możliwe. Przeszłości nie da się jednak wymazać, choć zamknięta, ciągle zdaje się powracać w doświadczeniach innych. Uciekając od uczucia, bohaterka napotyka historie kobiet (niekiedy przywołuje je z bogatego kulturowego katalogu), których sensem życia w ogóle i przyczyną tragicznych losów była miłość – to Dagny Przybyszewska (*Bez ciebie widziałam dwie mogiły na kaukaskiej górze*, Bc, s. 34), Roksolana (*Bez ciebie karmiłam kota w twierdzy sułtana*, Bc, s. 38), nieznaną kobietą z wiersza *Bez ciebie dotknęłam księżycy*,

Bc, s. 42. Bogatsza o te „zapożyczone” także doświadczenia zyskuje pewność siebie. W wierszu tytułowym zamykającym tomik mówi:

[...]
muszę się zdobyć na ja
od końca dojść do początku tej wędrówki
z bogatej kolekcji szczątków ocalić siebie
(*Bez ciebie*, s. 44)

Bez ciebie można czytać jako dopełnienie jej prozy – *Kochałam kiedy odeszła*. Wydaje się, że bohaterka wierszy jest tą samą kobietą (ale już nie taką samą), jest dojrzalsza niż ta, która nieśmiało jeszcze mówiła o uczuciu w cieniu śmierci matki (podobny jest także mężczyzna). Erotyki Augustyniak uświadamiają, że między doświadczeniem a jego wyrażeniem kształtuje się współzależność nadająca literaturze charakter wyjątkowego świadectwa. Poetka nie zamyka kobiecej tożsamości jedynie w biologicznym wymiarze, pozostawia miejsce dla miłości, którą fizyczność warunkuje, ale i otwiera na inne doznania, na niewyraźalne jeszcze doświadczenia.

Druga część tekstów tomiku zdaje się być adresowana do siebie samej, jakby służyła poszukiwaniu własnej tożsamości, prawdy o sobie. Doświadczenie innych kobiet tak różnych ze względu na pochodzenie, kulturę pozwala zrozumieć własne wybory. Droga śladem ich historii nie oznacza tuszowania i ukrywania własnych skaz, odsłania te ułomności – to cała galeria przywar, które zamknięte zostały w formułę tytułu. Czytane *à rebours* ukazują prawdziwe oblicze bohaterki – jej winą/wadą jest bezgraniczne oddanie uczuciu.

Kobiety-Konteksty

W tych niewielkich tomikach nieustannie napotykamy teksty przywołujące postacie kobiet, które w jakiś sposób określiły życie bohaterki-autorki. Mają także nieco inną tonację od tych naznaczonych bólem rozstania, śmierci – można ją nazwać nostalgiczno-radosną. To wiersze poświęcone babce i prababce: *pasiaki* (db, s. 53) *protoplastki* (db, s. 55):

prababka Franciszka tkła na wąskich krosnach
płótno na koszule wzorzyste sejpaki
w ptaszki i cebulki
snując klechdy snuła nici
jedna w tę jedna w tę jedna w tę
wątki retro w treści świeże wpleść umiała
prążki były w modzie grubą włóczką
przetykała wiązki i strumieniem wartkim
płynąc rwały się do przodu
[...]
nie ma jej na spłowiałym zdjęciu
[...]
gdzieś się zapodziała rozplynęła
tylko ja się odnalazłam w twarzy
głuchoniemej z 1931 roku¹⁹
(*pasiaki*, db, s. 53)

¹⁹ Prababkę Franciszkę wspomina Augustyniak w książce poświęconej swoim bliskim i wielu innym robotnikom przymusowym w Niemczech podczas II wojny światowej – *Na targu niewolników III Rzeszy*. To po prababce Franciszce jej córka Bronka Suś (to w jej rysach twarzy odnalazła swoje odbicie) odziedziczyła zdolność szycia. Ta umiejętność pozwoliła głuchoniemej dziewczynie przetrwać czas niewoli – została kupiona za dwa-dzieścia marek przez siostry Fischer z miasteczka Öschelbronn w górach Szwarzwald. Bronka trafiła tam wraz z siostrą, szwagrem i dwójką ich dzieci. Zob. A. Augustyniak, *Na targu niewolników III Rzeszy*, Warszawa 2024, s. 143.

dziś myślałam czy jak ja
biodrami kołysały w lewo w prawo w lewo
Jadwiga
odkąd pamiętam babcine sukienki
trzymały się prosto
zmysłowo to ona nie chodziła
potem przewróciła się i umarła
więcej jej nie zobaczyłam
nieboszczyków nie lubiłam oglądać
Łucji antenatki zdjęcia
rozwłóczono czy jej lędźwie
huśtały się rytmicznie
kto to wie [...]
matka biodra miała śliczne
płynęły w słońcu zawsze widzę ją w słońcu
[...]
jak to teraz zebrać w garść
prochu te kobiety
przede mną

(*protoplastki*, db, s. 55)

W bohaterce rodzi się szczególna potrzeba poszukiwania podobieństw, odnajdywania w zatrzymanych w pamięci (czy na kadrach fotograficznej kliszy) postaciach znaków szczególnych potwierdzających bliskość krwi – szuka tych podobieństw przede wszystkim w linii żeńskiej rodziny. Pytania, w czym jestem podobna do nieznannej bliżej kobiety, czy moja sylwetka odzwierciedla tamto zatrzymane w pamięci pochylenie, gest, ruch – stają się niezwykle ważne dla bohaterki, budują konieczny do życia kontekst. W swoich poprzedniczkach szuka także potwierdzenia własnej seksualności. Wygląd, powab ciała poświadczające kobiecą tożsamość nie biorą się znikąd, być może istniały wcześniej ukryte w tamtych kobietach – to pytanie

także nie daje spokoju²⁰. Paradoksalnie pytania zdają się stawiać także tamte nieobecne już postacie, jakby dopominając się o swoje. Poprzez odkrycie powinowactw wiele się zmienia, nieżyjące już osoby uświadamiają bohaterce narracyjny charakter jej biografii – by poznać tak naprawdę siebie, musi odwołać się do przeszłości nieswojej. I choć przypominane biografie (ich fragmenty) to inne doświadczenia, jednak podlegają tej samej regule – powtarzalności, szczególnemu zazębianiu. Opowiadanie siebie uświadamia, że tak naprawdę jesteśmy i nie jesteśmy autorami naszej historii, pochwyceni przez opowieści innych (poprzedniczek) podążamy za tamtymi narracjami świadomi, że towarzyszy nam nieprzerwanie obecność Innego / Innych, podobnie i my staniemy się częścią kolejnych opowieści.

Równie istotne, jak pamięć, wspomnienia, są zachowane po babkach przedmioty; suknie, pięknie tkane sejpaki – tkaniny palimpsesty, są szczególnymi znakami istnienia nieobecnych, zamknięte w paletę barw i wyszukane formy przedmioty ukształtowane spracowanymi rękami mają siłę ewokowania najlepszych wspomnień z dzieciństwa, pozwalają się odczytywać jak najpiękniejsza bajka. Babki bowiem są

²⁰ Według Alasdaira MacIntyre'a nasza tożsamość rodzi się z odwołań do innych ludzi i ich opowieści. Jak przekonuje, dziedziemy doświadczenia rodziny, miasta, plemienia i z „[...] różnaitości długów, spadków, uzasadnionych oczekiwań i zobowiązań. O n e składają się na to, co w moim życiu jest dane – na mój moralny punkt wyjścia”. Zob. A. MacIntyre, *Dziedziectwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 392–393.

nie tylko dobre i mądre, ale znają sztukę zaklinalnia opowieści w barwne kształty gobelinowych przedstawień. Są jak kobiety z tekstu Różewicza: „tajemnicą bez tajemnicy / są kulą która się toczy / stare kobiety / są mumiami / świętych kotów”²¹. Przywołanie przez Augustyniak postaci Franciszki i Łucji staje się pretekstem do konstruowania osobistego „ja” – swoje istnienie bohaterka poświadcza poprzez odkrywane podobieństwo do głuchoniemej ciotki Bronki Suś²² – „tylko ja się odnalazłam w twarzy / głuchoniemej z 1931 roku” – powie w wierszu *pasiaki* (db, s. 53). Istota zachowanych rzeczy, przekonuje poetka, tkwi w naszym uważnym czy raczej czułym ich traktowaniu, to my jesteśmy do nich przywiązani, ocalamy w dotykanym/ obserwowanym kształcie siebie i to, co jest nam najbliższe, nieraz definiujemy się przez tę obecność, trwanie pokonujące czas.

Temat starości łączy się nierozzerwalnie z problematyką śmierci. Koda doświadczająca stare kobiety nie budzi u bohaterki sprzeciwu (w przeciwieństwie do śmierci matki), wpisuje się przeciwieństwo w naturalny rytm ludzkiego życia – o śmierci babki mówi z akceptacją: „gdzieś się zapodziała rozpułyła” (*pasiaki*), „przewróciła się i umarła / więcej jej nie zobaczyłam” (*protoplaski*, db,

²¹ T. Różewicz, *Opowiadanie o starych kobietach*. Tekst został wyróżniony pomnikiem w Finlandii, o czym wspomina Małgorzata Różewicz, synowa poety. Zob. K. Szloch, *Jestem dumna, że noszę nazwisko Różewicz* – rozmowa z dr Małgorzatą Różewicz, „Tygodnik Przegląd” (październik 2011 r.) [dostęp: 25.08.2023]. To praca Radosława Gryty.

²² Pisze o niej Augustyniak w przywoływanej już książce *Na targu niewolników III Rzeszy*.

s. 55). Starość tłumaczy umieranie, usprawiedliwia je, nie budzi wielkiego sprzeciwu, długie życie, jakiego doświadczyły stare kobiety, pozwala na stopniowe oswojenie się ze śmiercią i ułatwia ją akceptować.

Bogorodica

W sposobie ukazywania matki w wierszach Augustyniak zwraca uwagę czułość w jej przedstawianiu – poetka nieustannie podkreśla harmonię piękna ciała i wewnętrznego uroku Zmarłej. W każdym poetyckim przedstawieniu autorki *dzięki bogu* można dostrzec emocjonalny charakter wyznań, komponowanie z ułamków zdarzeń jej czułych portretów, poczucie osierocenia, bezpowrotnej utraty bliskiej osoby. Ciekawie ten ziemski obraz matki przedstawia się w zestawieniu z obrazem Bogarodzicy, jednocześnie tekst o Matce Boga uzupełnia wiersze poświęcone zmarłej matce. To trzy teksty tworzące spójny obraz Maryi²⁵. W układzie tomiku rozdzielają je inne utwory, ale można dostrzec ich współzależność, łączy je temat macierzyństwa, kobiecości w ogóle. Augustyniak przekonuje, że świętość przynależy każdej kobiecie – wiersz

²⁵ Postać Maryi powraca w tomiku *Bez ciebie* w wierszu *Bez ciebie liczyłam na wniebowzięcie*. To zapis wędrówki do Jej symbolicznego grobu w dolinie Cedronu między Wzgórzem Świątynnym a Górą Oliwną w Jerozolimie. Czytamy w wierszu: „a jednak i ona umarła/ choć nazywa się to zaśnieciem/ czy były znaki w dolinie Cedronu/ i czy bolało/ czarno tylko światła świec/ lecz cóż za nastrój w tej skale/ wyciętej na kształt kuli”. A. Augustyniak, *Bez ciebie*, Warszawa 2014, s. 39.

poświęcony ziemskiej matce nosi znaczący tytuł – *błogosławiona*²⁴.

Autorka w utrwalonym dogmatem obrazie Maryi szuka przede wszystkim kobiety – utrudzonej nie tylko codziennością, dźwigającej samotnie odpowiedzialność, jaką nałożył na nią Bóg²⁵, ale także doświadczającej własnej seksualności, o której Kościół milczy – to wiersze *Bogorodica 1.1*, *Bogorodica 1.2*, *Bogorodica 1.3* (db, s. 9, 13, 19). Doskonały obraz Bogarodzicy przekazały nam Biblia czy ikonografia wskazujące na piękno Maryi²⁶, podkreślają je także tytuły Matki Bożej utrwalone

²⁴ Określenie „błogosławiona” (imiesłów bierny) tworzy poetka na wzór słowa „sławiona”, który odsyła do najdawniejszej pieśni Maryjnej *Bogurodzica*. Zwrot „Bogiem sławiona” podkreśla świętość Maryi. Wskazanie na świętość odczytujemy z *Pozdrowienia Anielskiego*, poświadcza szczególnie związek z Bogiem (podobnie jak słowa „Pan z Tobą, błogosławionaś Ty między niewiastami” – to słowa archanioła Gabriela w chwili Zwiastowania). *Łk 1, 28*. Wszystkie kolejne odwołania do Biblii w dalszej części pracy cytuję za wydaniem: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* (wyd. ilustrowane), oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Warszawa–Poznań 2020.

²⁵ W Biblii szczytkowość przedstawień widoczna jest np. we fragmentach dotyczących narodzin Jezusa, najdobitniej mówią o tym słowa „powiła syna”, ewangelisci poświęcają temu wydarzeniu tylko kilka zdań (św. Mateusz), nieco więcej jest informacji u św. Łukasza (wiemy z tego przekazu, że Jezus został owinięty w pieluszki, położony w żłobie, bo nie znaleźli miejsca w gospodzie).

²⁶ Jak zauważa Stefan Chwin, kultura chrześcijańska od zawsze boryka się z problemem piękna. Widoczne są te zmagania przede wszystkim w sposobach ukazywania wizerunku cierpiącego Jezusa. Sztuka sakralna często stosuje przemilczenia – to np. enigmatyczny zarys umierającego ciała, unikanie szczegółów męki Chrystusa. Zob. S. Chwin, *Zwodnicze piękno*, „Tygodnik

w języku. Augustyniak odchodzi od skodyfikowanego tradycją obrazu, albo raczej dopełnia obraz, i dookreśla słowa Księgi o aspekty w niej pominięte, pozwalające dostrzec w Maryi przede wszystkim kobietę, matkę, która swemu synowi dała nie tylko swoje rysy i okryła realnym ciałem (*Bogorodica* 1.3, db, s. 19), ale kobietę zabiegającą o codzienność, poświęcającą uwagę także sobie (swemu ciału):

badania sławnego profesora medycyny
z Włoch dowodzą że matka Jezusa
gotowała smacznie i wino podawała
do jagnięciny z figami do chleba z jęczmienia
dbała o dezynfekcję organów wewnętrznych
skażonych grzechem i bakteriami
w gospodarstwie domowym pełniła
pożyteczną rolę parobka mówił święty
Tomasz z Akwinu po co istnieją
twory ułomne niewiasty
co nie potrafią z wypływającej
z nich wilgoci nasienia sporządzić
a każdy mężczyzna umie każdy
i dlatego miły Bogu

Głoszone przez Akwinatę sądy o kobietach, jakie przywołuje wiersz, nieco szokują, przypominamy sobie świętego z jego rozmyślań o dobru, znamy z optymistycznej wizji świata uporządkowanego i przyjaznego człowiekowi, słów o świecie chrześcijańskim – społeczności

Powszechny”, Biblioteka Tygodnika Powszechnego, t. IX, Kraków 2016, s. 10 i n. Podobnie w obrazach Maryi otrzymujemy obraz podkreślający jej nieskazitelność, przywołujący Maryję np. w chwili Zwiastowania, narodzin Jezusa, ucieczki do Egiptu, dramatycznie piękna jest jej sylwetka w słynnej rzeźbie Michała Anioła. Podobny obraz otrzymujemy w określeniach Matki Boga – „piękna pani”, „lilija”, „wonne kwiecie”, „prześliczna”.

doskonałej, o człowieku, który potępiając zło, zapewnia sobie życie wieczne. Ten sam święty, tłumacząc różnicę płci, mówił o większej rozumności mężczyzn i tym usprawiedliwiał ich dominację nad kobietą. Augustyniak nie zgadza się z takim porządkiem świata, podobnie trudno jej zaakceptować dogmaty. Z kobietą dociekliwością porusza kwestie, które przez wieki intrygowały człowieka, wywoływały sprzeciw, zmuszały do dyskusji²⁷. Przypomina, że wątpliwości w bezgrzeszność matki Jezusa nie są wymysłem współczesnego świata, ale ten problem roztrząsany jest od dawna²⁸, podobnie

²⁷ Podobne pytania odnajdujemy np. w wierszu Wisławy Szymborskiej *Żona Lota*, w którym otrzymujemy inną wykładnię nieposłuszeństwa wobec Boga. Dla Szymborskiej zamknięta w bryłę soli kobieta nie jest „pomnikiem głupoty”, jak chce Biblia. Jej nieposłuszeństwo według współczesnej poetki nie było i nie jest jednoznaczne, jak podaje Księga. Ciekawe nawiązanie do biblijnej historii znajdujemy w jednym z listów Heloizy do Abelarda. By zobrazować sytuację, w jakiej się znalazła po rozstaniu z Abelardem, przywołuje biblijną postać: „Kiedy się nawróciłeś do Boga, ja także zmieniłam strój i poszłam za tobą, ściślej mówiąc, pierwsza poszłam przed tobą. Tak jakbyś pamiętał o Żonie Lota, która się obejrzała do tyłu, mnie pierwszą pogrzebałeś w murach klasztoru [...], a dopiero sam potem poświęciłeś się Bogu”. Zob. P. Abélard, *Historia moich niedoli i inne listy*, przełożył, opracował, wstępem poprzedził, przypisami opatrzył L. Joachimowicz, Warszawa 1993, s.107.

²⁸ W XVI w. na terenie Czech i Polski znany był ruch socynianizmu podważający wiarę w dziewictwo Maryi. Sytuacja stała na tyle poważna, że papież Paweł IV w bulli dogmatycznej z 7 sierpnia 1555 r. przestrzegali i upominał wiernych: „[W trosce o wiernych upominamy] tych, którzy twierdzą, że nasz Zbawiciel nie został poczęty według ciała za sprawą Ducha Świętego w łonie świętej i zawsze Dziewicy Maryi, lecz jak inni ludzie i z nasienia Józefa, albo że Najświętsza Maryja Panna nie jest prawdziwą

jak pytanie o śmierć Jezusa na krzyżu z woli Boga-Ojca²⁹. Trudne do przyjęcia, nie tylko dla współczesnego człowieka, jest i było przede wszystkim dziewictwo Maryi³⁰. W wierszu *Bogorodica 1.2* (db, s. 13) czytamy:

O Matko Boska jak ty nietknięta powiłaś
nóż podniósł ktoś na niepokalaną
podobno hymen
to nie twoja prywatna sprawa
święty Tomasz z Akwinu tak mówił
i wstrętnymi były mu spekulacje
tych co nie wierzyli w dogmat
jeszcze pletli że niby potem
rozkładałaś nogi przed mężem

matką Boga i nie pozostała w nienaruszonym dziewictwie przed narodzeniem, przy narodzeniu i po narodzeniu”. J. Salij, *Matka Boża. Maryja zawsze dziewica*, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TD/matka_boza/dziewica.html [dostęp: 4. 03.2018].

²⁹ Pytanie o śmierć Jezusa na krzyżu pozostaje od wieków tajemnicą, mówi także o tym wiersz *ona nie umie być bogiem* (db, s. 68): „pytanie ponoć bardzo ostre dałbyś / na krzyż swojego syna / wybawiłby od grzechu cały świat / cisza potem cisza widzisz jaka boża / miłość jest wielka dlatego że dał syna / tak / nie kochał go on wszystkich kocha / nie kochał go kochał to dlaczego / zabił z miłości”.

³⁰ Dogmat o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny został ogłoszony konstytucją apostolską *Ineffabilis Deus* 8 grudnia 1854 r. przez papieża Piusa IX. Czytamy w nim: [...] ogłaszamy, orzekamy i określamy, że nauka, która utrzymuje, iż Najświętsza Maryja Panna od pierwszej chwili swego poczęcia – mocą szczególnej łaski i przywileju wszechmogącego Boga, mocą przewidzianych zasług Jezusa Chrystusa, Zbawiciela rodzaju ludzkiego – została zachowana jako nietknięta od wszelkiej zmazy grzechu pierworodnego, jest prawdą przez Boga objawioną, i dlatego wszyscy wierni powinni w nią wytrwale i bez wahania wierzyć”. Zob. *Brevarium Fidei*, red. ks. I. Bokwa, Poznań 2007, s. 240.

i Jezus miał dużo śniadego rodzeństwa
o podnosili palec Ojcowie kościoła
byłaby najniewdzięczniejszą z plemienia Ewy
gdyby po urodzeniu takiego Syna
niezadowolone czuła a błonę dziewiczą
w cudowny sposób zachowaną w całości
wystawiała na poszarpanie

W części ostatniej tryptyku (*Bogorodica* 1.3, db, s. 19) Augustyniak idzie jeszcze dalej – podążając za myślą Akwinaty – macierzyństwo Maryji to tylko realizacja posłannictwa zaplanowanego i wybranego przez Boga, wypełnienie narzuconej roli³¹. Pomija postawę „fiat” – zgodę na przyjęcie woli Boga („niech mi się stanie według słowa Twego” – *Łk* 1, 39):

Zanim się zaczęło z mesjańską rolą
do odegrania czekałaś na oblubieńca
początek i cel każdej kobiety
trafił się Bóg
i potraktował jako pomoc
do płodzenia męskiego słowa
bez słowa dałaś mu
swoje rysy okryłaś realnym ciałem
ja Maryja autorka ludzkiej natury
Chrystusa
skończ z glorią istniałaś w charakterze łona
przerywa święty Tomasz z Akwinu
chwała ci i anielskie korzenie się
u stóp lecz

³¹ Według św. Tomasza (zgodnie z poglądami średniowiecza) udział organizmu kobiety w powoływaniu do życia nowego człowieka polega na dostarczeniu materii, „z której moc czynna – Akwinata nazywa ją tchem, pochodzącym z duszy rodzica – tkwiąca w nasieniu męskim, kształtuje ciało przyszłego człowieka”. Zob. J. Leczkowski, *Mariologia św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1990, nr 28/1, s. 225.

w tym całym macierzyństwie wpadłaś
w sidła chutliwego posłannictwa

Pytanie o dziewictwo Matki Boga, jej seksualność jest tematem delikatnym w swej intymności, wręcz onieśmielającym, co nie znaczy, że nie nurtuje także współczesnego człowieka³². Jest w bohaterce/poetce potrzeba burzenia spokoju, poszukiwania sensu w paradoksach wiary, niezgoda na raz przyjęte sądy, prawdy objawione. W jej poetyckich prowokacjach odnaleźć można głębszy sens, dociekliwość, która pozwala rozumieć otaczający świat. Ludzkie trwanie łączy w sobie ból rozstania, niezawinionego cierpienia, śmierci przedwczesnej i z bólem oswaja (jeśli to w ogóle jest możliwe). Człowiek sam dla siebie jest zagadką, a każdy dzień nieustannie prowokuje nowe pytania, domaga się weryfikacji raz ustalonych prawd. Poszukiwanie odpowiedzi jest zmaganiem ze sobą, jest także poszukiwaniem rozmówcy – ale równie dociekliwego. W tekście

³² Jerzy Nowosielski, tłumacząc przedstawienia ikoniczne Maryi, formułuje myśl na temat erotyzmu ukazanego na ikonie Matki Bożej. Według niego Maryja Theotokos „nie jest [...] wcale pozbawiona w swej wizji malarskiej elementu erotycznego. [...] w obliczu Maryi element erotyczny jest zawarty, ale dokonała się niejako anafora, to znaczy podniesienie tego elementu do poziomu rzeczywistości zbawionej. Ale element erotyczny nie został stamtąd usunięty”. Według artysty taki sposób przedstawienia wynika z głębokiego zrozumienia natury erosa, „świętego erosa”. Nie tego „osamotnionego”, jak pisze Nowosielski, odsuniętego, odciętego od agape, który przez to odcięcie staje się „wyłącznie seksualnością”, ale właśnie złączonego z agape. Malarz wskazuje na erotyzm Maryi, który, jak twierdzi, najpiękniej wyraża twarz Matki Bożej. Zob. J. Nowosielski, *Kobieta w sztuce ikony [w:] Z. Podgórzec, Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2010, s. 94.

tytułowym znajdujemy słowa w pewnym sensie diagnozujące te wiersze, pozwalające uchwycić i zrozumieć tematyczne wybory autorki:

same brudne opowieści z śmierci idą w śmierć
truchła blasku mają okamgnienie światła moment
potem się coś dzieje tracą oddech
albo się je zmusza do tracenia
całość znika i pozamiatane
jedno drugie piąte życie przyszło mi pożegnać
nie rozpaczam tylko proszę
jeśli jesteś Boże nie umieraj dla mnie
nie potrafię przestać z tobą dyskutować
(dzięki bogu, db, s. 69)

Portret bez twarzy

Augustyniak jawi się jako świetna obserwatorka otaczającego świata, uświadamia, że historie dostrzeżone dziś, mają swój początek w przeszłości, a życie to swoisty palimpsest. Jej bohaterka patrzy na świat empatycznie i taka właśnie postawa nakazuje szukać odpowiedzi na ważne pytania dotyczące życia, dokonywanych wyborów i postaw jej bohaterek (tym samym poniekąd tłumaczy ją samą jako kobietę i jako poetkę). Obserwacji dostarcza codzienność, własne życie, napotkani ludzie, ale doskonałym materiałem staje się także sztuka. Wśród poetyckich portretów znajduje się ciekawy pod względem formalnym tekst – autorka w szczególnym „studium psychoanalitycznym”, dokładniej jego pierwszej części, oddaje głos sportretowanej. Z tego typu zabiegami mamy w poezji wielokrotnie do czynienia, ale zaskakującym zabiegiem u Augustyniak jest to, że

oddaje głos komuś, kto w malarskiej realizacji nie ma twarzy³³.

Tekst wiersza przywołuje kontrowersyjny obraz Gustava Courbета wykonany w 1866 r.³⁴ na zamówienie tureckiego dyplomaty i kolekcjonera sztuki Khalil-Beya,

³³ Swą fragmentarycznością dzieło Courbета przywołuje inny obraz namalowany ok. 1507 r. przez Albrechta Dürera zatytułowany *Nagi autoportret*. To postać niepełna, pozbawiona stóp, dłoni, jedynie z kikutami rąk. Obraz eksponuje wbrew obyczajowemu tabu męskość artysty. Co ciekawe, ten autoportret sprzed wieków stał się inspiracją dla Aleksandra Wata, poeta poświęcił mu wiersz zatytułowany *Przed weimarskim autoportretem Dürera*. Bezpośrednio do obrazu odnoszą się jedynie pierwsze wersy tekstu poety: „Twoje ciało zielenieje z przerażenia,/ gdy budzisz się w nocy. By grozie stawić czoło/ godnie,/nagi stajesz przed lustrem ze świecą w ręku./ Każde włókno ciała/ z grozy omdlewa/ ze strachu truchleje./ Jak strasznie jest spotkać w nocy własny obraz (...)”. Zob. A. Wat, *Przed weimarskim autoportretem Dürera* [w:] A. Wat, *Poezje*, opracowanie tekstu A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 139.

³⁴ Długo spierano się o to, kim była modelka, której ciało Courbet uwiecznił na swoim obrazie. W lutym 2013 r. francuski tygodnik „Paris Match” informował, że anonimowy kolekcjoner odnalazł portret modelki pozującej do sławnego aktu z XIX w. Przeprowadzone badania, opinie biegłych pozwoliły na postawienie hipotezy, według której obraz przedstawia modelkę i jednocześnie kochankę francuskiego malarza – Joannę Hifferman (znaną jako Jo), jej wizerunek przedstawiony jest także na innych płótnach Courbета (malarz portretował ją czterokrotnie). Badacze przyjęli, że praca pierwotnie miała wymiary 120x100 cm, ale by uniknąć skandalu, obraz został pocięty na mniejsze fragmenty. Ta hipoteza została obalona przez kolejne badania, w 2018 r. ustalono, że przedstawia Constance Quéniaux, tancerkę, przez krótki czas także kochankę artysty. *Pochodzenie świata*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Pochodzenie_%C5%9Bwiata [dostęp: 29.05.2021]. Courbet wielokrotnie tworzył autoportrety: *Mężczyzna z fajką* (1848–1849); *Autoportret* (ok. 1849); *Autoportret z psem* 1842.

to obraz o erotycznej tematyce – płótno o wymiarach 46x55 cm. Obraz przez długie lata, ze względu na szokującą treść, nie funkcjonował w obiegu publicznym, a jego historia zawiera wiele niejasności. Do dziś trwają spory, kim jest pozująca do tak skomponowanego „aktu” kobieta. Obraz przedstawia jedynie jej nagie łono i piersi, nie widzimy twarzy, postać została ograniczona jedynie do seksualności modelki. Przez lata obraz nie był udostępniany, a jego właściciel umieścił go w łazience, zakrył zieloną zasłoną (to „zielona sukienka” z wiersza?) i okazywał jedynie nielicznym. Obraz nie funkcjonował nawet w spisie kolekcji przy jej sprzedaży. W czasie wojny, z obawy przed hitlerowskim rabunkiem, został zdeponowany przez właściciela, węgiersko-żydowskiego kolekcjonera Ferenca Hatvaniego, wraz z całą jego kolekcją w budapeszteńskim banku, stamtąd trafił w ręce armii radzieckiej. Wykupiony przez samego właściciela, został wywieziony na Zachód. Ostatnim prywatnym właścicielem *Pochodzenia świata* („Courbet najbardziej intymnej części / gęstym łonowym włosom i tak dalej / dał tytuł *Pochodzenie świata*” – czytamy w wierszu, db, s. 34) był słynny i wpływowy psychoanalityk Jacques Lacan, który podobnie jak pierwszy właściciel nie udostępniał go publiczności, wykonał też dodatkowe zabezpieczenie w postaci obrazu zasłaniającego ten właściwy, nigdy też nie wspominał o nim w swoich tekstach czy wykładach. Dzieło nie było obecne w obiegu publicznym, nawet w postaci reprodukcji, aż do momentu, gdy trafiło do zbiorów francuskiego Musée d’Orsay (1995), stając się jedną z jego największych atrakcji. *Pochodzenie świata* choć nie odwołuje się do utrwalonych w kulturze kodów (historycznych czy

mitologicznych), to jednak zajmuje wyjątkowe miejsce w zachodniej sztuce. Ukazując nagość modelki, ukazuje seksualność każdej kobiety i w tej skrótowości mieści się jego uniwersalność³⁵.

Wiersz Augustyniak w trzech odsłonach dotyka istoty tego malarskiego przedstawienia: pierwsza to wyznanie „modelki” bez twarzy, druga to wyznanie „ja” autorskiego i trzecia – perspektywa osoby oglądającej obraz. W tej trzeciej odsłonie wypowiada się współczesna kobieta, którą zaprzęta pytanie o zamysł Courbetowskiego przedstawienia, intrygują zabiegi Lacana, który sycił zmysły ukrytą przed światem nagością – jak zauważa poetka, „łaknął kogoś go pragnącego” (*studium psychoanalityczne 3*, s. 34, db). Intryguje także znaczenie tytułu z wpisaną weń prawdą o człowieku. Wszystkie bohaterki tego wiersza (te perspektywy nieustannie nakładają się na siebie i uzupełniają) próbują zrozumieć siebie i mężczyznę pragnącego ich ciała, mężczyznę samca, mężczyznę chłopca, który „łaknął kogoś go pragnącego”. Spojrzenie, badanie wzrokiem obnażonego ciała zastępuje dotyk, ale nigdy tym dotykiem nie będzie – ciało, które nie poddaje się dotykowi, nie jest żadnym ciałem. Nie istnieje samo dla siebie (samo w sobie), istnieje o tyle, o ile pozostaje w relacji

³⁵ W *Nagim autoportrecie* Dürera szokuje eksponowana nagość artysty, jak zauważa A. Kowalczykowa, malarz przełamywał w ten sposób tabu, eksponując „cielesny aspekt istnienia”. Obraz nie był nigdzie wystawiany, tym samym, jak pisze Kowalczykowa, nie „zachwiał reputacją artysty” i obowiązującymi w renesansie zasadami, do których należał m.in. kult harmonijnie zbudowanego ciała. Zob. A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu...*, s. 30.

z tym, co zewnętrzne³⁶. W pierwszej części wiersza *studium psychoanalityczne* (db, s. 33) będącej wyznaniem modelki czytamy:

1.
Wydobyte na światło dzienne
moje zdjęcie zajmuje u niego środkową półkę
moje zdjęcie widzi każdy kto tu zagląda
moje zdjęcie można zanalizować
i to cały Lacan
alienacja za szybą trywialna alienacja
ograniczająca się do piersi i spojrzenia
zasugerujemy
stale pobudzana
na co wskazuje erekcja prawej brodawki
reszta
w tym wysmukłe łydki
schowane pod długą zieloną suknią³⁷
choć dla oka starzejącego się mężczyzny
lubieżnego człowieka wielkiego umysłu
reprezentującego świat tradycyjnych wartości
w typie posiąść nasycić się potem dopiero rozebrać
wszystko co jest mną jest na wierzchu
(*studium psychoanalityczne*, db, s. 33)

Wyznanie kobiety bez twarzy³⁸ nie jest tłumaczeniem się ze swojej nagości, ale wyraża niezgodę na

³⁶ M.P. Markowski widzi (za Derridą) spójność w postrzeganiu ciała i tekstu – obydwie byty nie istnieją same dla siebie, „stają się” dopiero w relacji z tym, co zewnętrzne, a więc w akcie doświadczenia i interpretacji. Zob. M.P. Markowski, *Ciało i instytucja. Z Michałem Pawłem Markowskim rozmawia Kuba Mikurda*, „Fa-Art.” 2004, nr 3–4, s. 125.

³⁷ „Zielona suknia” z wiersza wprowadza pewne interpretacyjne zamieszanie – obraz przedstawia nagość z zadartą na piersi białą koszulą. „Zielona suknia” to być może kotara, zasłona, jaką wprowadził Lacan, by zakrywała obraz.

³⁸ Twarz postrzegana była/jest jako metafora obrazu człowieka w ogóle, jako całości. Wyraz twarzy, jej wygląd przybliżyły

uprzedmiotowienie, ograniczenie osoby jedynie do seksualności. Pozbawienie twarzy oznacza tak naprawdę pomniejszenie, naruszenie intymności³⁹. Nie łagodzi tej niezgody sam tytuł obrazu, który przydaje przedstawieniu nowego znaczenia i wyznacza inny, uwznioślający przecież, wymiar, stanowi jego uzupełnienie. Tytuł *Pochodzenie świata* wprowadza wprawdzie uniwersalny komentarz, wprost przypomina o pochodzeniu każdego z nas – zrodzeni z seksualności zbyt często ją odzieramy z tajemnicy – ale sposób ukazania tej tajemnicy

człowieka, pozwalały na jego identyfikację, służyły wspomnieniom. Synekdocha twarzy jako całości obecna jest w języku, jak i w różnych formach sztuki – w rzeźbie, popiersiu, nawet masce pośmiertnej. Warto przywołać wypowiedź badaczy. Mark Johnson oraz Georg Lakoff badający zjawisko metafory twarzy podkreślają jej szczególne znaczenie w relacjach z drugim człowiekiem: „jeśli ktoś prosi mnie o pokazanie mu fotografii mojego syna i pokażę mu zdjęcie twarzy syna – to wystarczy. Ten ktoś uzna, że zobaczył zdjęcie mojego syna. Ale jeżeli pokażę mu zdjęcie ciała bez twarzy, będzie to uznane za dziwne i niewystarczające. [...] A więc metonimia TWARZ ZA OSOBĘ nie jest jedynie sprawą języka”. Zob. M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 69.

³⁹ Według Erazma Kuźmy (artykuł *Od wyrazu do intymności*) intymność wyrażona czy przedstawiona nie jest już tą prawdziwą intymnością, bowiem sam moment formułowania przekazu sprawia, że przestaje być ona prawdziwą, doświadczaną intymnością. Autor podkreśla, że sens intymności objawia się tylko podmiotowi doznającemu tego sensu. Zob. E. Kuźma, *Od wyrazu do intymności [w:] Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006, s. 11, 13. Natomiast Beata Przymuszała, definiując estetykę intymności, zauważa, że oprócz tekstów, które szokują sposobem jej ukazania, istnieją teksty mówiące o intymności, ale odrzucające „estetykę szoku”. Według badaczki ciało intymne to ciało wskazujące na siebie i równocześnie stwarzające sugestię konieczności swojej osłony. B. Przymuszała, *Szukanie dotyku...*, s. 23.

trywializuje zamysł. Wystawiona na widok publiczny kobieta/jej fragmentarycznie ukazane ciało pozostaje w przekazie jedynie namiastką prawdziwych męsko-damskich relacji⁴⁰. Obraz szokował zarówno wtedy, kiedy powstał, jak i dziś budzi sporo emocji i nie tylko dlatego, że dotyka cielesności, ale także poprzez sposób jej ukazania⁴¹. Artysta wyraził cielesność poprzez strukturę olejnego obrazu przypisaną sztuce wysokiej⁴². Co ciekawe, portret czy autoportret literacki zapadają

⁴⁰ Ciekawym uzupełnieniem takiego postrzegania kobiety może być wiersz T. Różewicza *Usta wargi*: „[...] kobieta zdejmowała/ rozchyłała/ przeźroczystą szatę/ jej uda świeciły fosforycznym/ światłem/ palcami dotykała/ ust / powoli rozchyłała/ wargi// w obłoku światła” (Zob. T. Różewicz, *Regio*, 6. *Mons pubis*, II, s. 307). Poeta wprowadza grę językową opartą na homonimii warg-ust i narządów płciowych. Podobnie jak na obrazie Courbeta, kobieta z wiersza Różewicza nie ma twarzy ani imienia, sprowadzona jest jedynie do seksualności, taki „zdeformowany” obraz otrzymujemy w końcowej partii tekstu: „[...] kobieta oddalała się/na mgnienie otwierając/ płaszcz/ zmęczona uśmiechnięta/ z twarzą między nogami/znikała za ciężką kotarą”.

⁴¹ Wydaje się, że można szukać analogii, jeśli chodzi o poezję polską, z podobnym prowokacyjnym ukazywaniem cielesności w poezji Rafała Wojaczka, np. wiersz *Prośba* z tomu *Nie skończona krucjata*: „Ostatni listek wstydu już dawno odrzuciłam / I najcieńsze wspomnienie sukienki także zmyłam / i choć kogoś nagiego bardziej ode mnie nagiej / Na pewno mieć nie mogłeś, zrób coś, bym uwierzyła // Zrób coś abym otworzyć się mogła jeszcze bardziej”⁴². Zob. R. Wojacek, *Utwory zebrane*, Wrocław 1976, s. 181.

⁴² Nagość przedstawiana była od wieków i stanowiła temat wielu dzieł sztuki, przez wieki też inspirowała artystów, była sposobem wyrażania sensualności, ale także często oznaką protestów i emancypacji. Malarstwo olejne, co istotne dla sposobu obrazowania, umożliwiało artystom tworzenie rozbudowanych kompozycji o wyjątkowej głębi i trwałości, pozwalało na większe operowanie kolorem.

w pamięć inaczej niż obraz malarski („procesualność języka przekreśla [...] opisowość w literaturze”⁴³), wizerunek wyrażony słowem jest mniej dobitny, mniej dosadny, gdyż jego wyobrażenie rodzi się stopniowo w świadomości odbiorcy, obraz malarski natomiast atakuje zmysły, przykuwa uwagę formą i kolorem, sposobem usytuowania postaci, jej wyglądem równocześnie.

Bohaterki Augustyniak z tego wiersza (pozująca modelka, kobieta-widz, każda, która postrzeża, czy kiedyś zobaczy obraz) próbują zrozumieć (i będą), skąd i dlaczego zrodziło się pragnienie posiadania takiego właśnie portretu/obrazu, czy stał się jedynie fetyszem, namiastką prawdziwych relacji, wyrażał niezaspokojone męskie erotyczne fascynacje? Odpowiedzi na te pytania nigdy zapewne nie poznamy, ale cóż znaczyłaby sztuka w ogóle, gdyby była oczywistą.

Aktywistka Anna Q

Zbiór *Między nami zwierzętami* zawiera wiersze szczególne, zastanawia sam tytuł, szokuje okładka, wywołują napięcie już słowa rozpoczynające tomik: „Jeśli wytrzymasz całą prawdę i nie stracisz zmysłów, staniesz się w pełni człowiekiem”, szokuje zawartość, podobnie jak samo powołanie bohaterki-narratorki Anny Q przemierzającej kolejne kręgi piekła zwierząt i piekła ludzi. To 26 wierszy, w tym trzynaście tekstów z tytułem przywołującym postać bohaterki – Anny Q.

⁴³ Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 17.

W zbiorze *Między nami...* obok typowego dla poetyckiego obrazowania metaforycznego przekazu autorka wprowadza uzupełnienia na drugim poziomie organizacji tekstu, poziomie typowym choćby dla artykułów naukowych – czyli przypisów. Wprowadza w nich informacje z różnych rejestrów – kultury, sztuki, religii, szokujące dane dotyczące produkcji mięsa. Przedmiotem odniesienia we wszystkich prawie wierszach pozostaje (na pierwszym planie) zwierzę. Dla autorki sposób, w jaki je traktujemy, świadczy o naszym człowieczeństwie. Intencją Augustyniak, jak się wydaje, jest nie tylko przywoływanie drastycznych obrazów zwierząt oddzielanych od matek, scen ich zabijania, ćwiartowania, ale także refleksja nad postawą każdego człowieka wobec cierpienia zabijanych, odzieranych ze skóry zwierząt⁴⁴.

⁴⁴ Swoją apel kieruje do wszystkich, wykorzystuje w tym celu odniesienia do twórczości poprzedników i rówieśnych – piosenek Kory, Marka Grechuty (*o władzy*); w wierszu *O Annie Q i pytaniach* nawiązuje do filmu *Pod skórą* (brytyjsko-szwajcarski film fabularny z 2013 r. w reżyserii Jonathana Glazera); malarstwa – wiersz *Życie jest piękne i ziemia jest nasza* (to tytuł akrylu na płótnie Moniki Dałek); w utworze *O Annie Q i Zagładzie* („krowy na zabicie są”) przywołuje *Śmierć* Józefa Czechowicza; fragment wiersza: „jesteśmy grobami, cholernymi grobami/ pakującymi w siebie *i kudłate i łaciate/ przegowane i skrzydlate, te, co skaczą i fruwają...*” poetka przypomina fragment znanej piosenki z programu dla dzieci „Zwierzyniec” (słowa Maria Terlikowska, program w latach 1968–1988 prowadził Michał Sumiński). Poetka odwołuje się w swoich utworach także do twórczości Tadeusza Różewicza (wiersz *o odrębności*: „Osobiście nigdy nie poznałam Różewicza, choć znam go lepiej, niż sam siebie znał”), ma podobną doń estetyczną wrażliwość... Na te powiązania wskazuje także J.R. Kowalczyk w tekście *Anna Augustyniak „Między nami zwierzętami”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/anna-augustyniak-miedzy-nami-zwierzetami> [dostęp: 26.04.2023].

Bohaterka tej, nie tylko mentalnej, wędrówki krytycznie ocenia naszą kulturę, w której podkreśla się wprawdzie miłość do zwierząt, ale miłość niepełną, pozwalającą na zachwyty jedynie wyglądem naszych ulubieńców, pomijanie innych, szczególnie tych przeznaczonych na rzeź. Ta selektywność postrzegania oznacza zgodę na zabijanie, milczące w nim uczestnictwo. Augustyniak z rozmysłem, metodycznie, przywołuje szokujące obrazy, docieka, jak wygląda sam proces hodowli, gromadzi wiedzę na ten temat, prowokuje, zestawiając np. masowe zabijanie zwierząt z holocaustem, szokuje, nazywając ciało Chrystusa mięsem. Każde z tych przesunięć semantycznych ma wstrząsnąć odbiorcą, zmusić do refleksji. Temu także służą wspomnienia z przeszłości – siebie – dziecka – nad talerzem dymiącej kaszanki i opisy całego procesu, jakemu poddawane jest zwierzę, nim stanie się pokarmem:

Klatki, w których nie można się obrócić, wypalanie rogów, brutalna inseminacja, brodzenie w odchodach. Zmuszanie do zachowań niezgodnych z naturą. Hodowle przemysłowe i fabryki najmłodniejszych szczeniactek. Zwierzęta – według Kościoła – nie mają duszy. Mogą cierpieć, zanim je zjemy. Mogą cierpieć, zanim je kupimy. Mogą cierpieć, by zaspokajać nasze potrzeby i pragnienia.

Odwołań do katolicyzmu jest więcej, od wspomnianego już sakramentu przeistoczenia („mięso” nie ciało Chrystusa, *wiersz o nieboszczyku* – Mn, s. 8: „W widowisku na krzyżu zmagął się / z namacalnością w męczeństwie / i przetworzył agonię / w najchodliwszy towar, / lądujący teraz i na wieki na językach ludzi”) po refleksję nad grzechem, który nie dotyka zwierząt: „sen wieczysty / krowy, wołu, owcy, kozy. Grzech nie dotyczy

zwierząt [...]” (*o śmierci zamienionej w pokarm* – Mn, s. 9), nauki św. Tomasza z Akwinu, który „odmówił zwierzętom posiadania duszy”, ale także pytania o to, czy „spożywani też czekają na zbawienie”. Osobną grupę tworzą wiersze zmieniające dyskurs religijny na bardziej anatomiczny – ciało jako mięso przemienia się w potrawy, a „kurze udka, szyjki indycze / i żeberka, i skrzydełka, i nóżki” będą się cieszyć życiem wiecznym. Dla bohaterki-autorki – to role tożsame w jej wierszach – pytaniem zasadniczym jest pytanie o to, dlaczego w świecie stworzonym przez Boga człowiek zadaje ból i karmi się ciałem zwierząt. Wiersz zwraca uwagę podniosłym językiem, apelatywnym charakterem, retoryką przemówienia, ma trafić do odbiorcy poprzez przywołanie drastycznych scen, szczegółów, których przeciętny człowiek nie jest świadom, a język ma wzmacniać ich wymowę. Do tak skonstruowanego obrazu wprowadza poetka zwroty pochodzące z innej stylistyki i konwencji, prowokuje, zestawiając język oszczędny z kolokwializmami właściwymi dla niezobowiązujących relacji, kiedy mówi: „Znam się na holokaucie, podludzie i hitlerowcy to mój konik”. W wierszu *o mojej mowie* (Mn, s. 14) czytamy:

Moja mowa powinna być jak strzała⁴⁵,
przeszyć bólem, który zadajecie.

A piszę do was
o holokaucie.

⁴⁵ Pobrzmiewają słowa Biblii (*Mt 5, 37*): „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi”. Słowa Jezusa były zachętą do głoszenia prawdy. Augustyniak, kiedy mówi, że „mowa powinna być jak strzała”, zapewne zwraca uwagę na szybkość i celność, z jakimi powinno reagować się na cierpienie.

Nie zarzucajcie, że nie wiem, o czym mówię.
Znam się na holokauście,
podludzie i hitlerowcy to mój konik ^[7].
Wasze konie idące do rzeźni się boją.
Wasze sztucznie kryte krowy znoszą męki.
Wasze świny rodzące dziesiątki prosiąt
i kury stłoczone w klatkach,
w odchodach, wydzielinach i krwi,
są żywymi zwłokami,
do systemowego wykorzystania.
Dlaczego w Auschwitz nikt się nie bronił?
Dlaczego zwierzęta w obozach śmierci się
nie bronią?

Wiersz opatrzony został przypisem będącym bezpośrednim odwołaniem do zastosowanego kolokwializmu. Tłumaczy „obsesję” autorki, jednocześnie mówi nie tylko o niej samej, ale tworzy inny poziom wypowiedzi z przeświadczeniem, że taki obraz przemówi dosadniej – odsyła do traumatycznych doświadczeń konkretnej więźniarki obozu w Oświęcimiu, jej przeżyć i wspomnień:

^[7] Moja obsesja jest niewytłumaczalna i tego jeżdżenia do obozów koncentracyjnych (zwłaszcza do Oświęcimia, żeby zrozumieć, jak jedni mogli/mogą wykorzystywać drugich, też nie da się nijak wyjaśnić. Bo jak? Stałam z Haliną Birenbaum w baraku obozowym, tym zaraz przy kominie krematoryjnym, i ona gładząc lagę, na której (wtedy w wojnę) leżała, opowiadała o dymie z palących się ciał, którym dzień i noc jej płuca się karmiły i patrząc mi w oczy (w 2012 roku), mówiła, że ten dym jeszcze wciąż wdycha, i jeszcze wciąż...

Ciekawym, jak pisałam, zabiegiem jest wprowadzenie drugiego poziomu wypowiedzi, charakterystycznego dla tekstów pochodzących z innej retoryki i konwencji, ten chwyt wprowadza Augustyniak w kilku jeszcze tekstach. Są to odwołania do wspomnianych

już danych „statystycznych”, kultury, nauki, szczególnie potwierdzające przywoływane sytuacje, ale także nazwiska osób dla niej ważnych, wspomnianie miejsc i wypowiedzi tych osób – kilkakrotnie mamy odwołania do ludzi kultury jak np. w wierszu *o odrębności* (s. 36), w którym wprowadza dwa przypisy:

[22] Przeczytaj książkę Janusza Drzewuckiego *Lekcje u Różewicza* (Wydawnictwo Warstwy, 2018), jest namiętnie prawdziwa⁴⁶.

[23] Piszę teraz w pokoju u Jesúsa Raúla Navarro Garcii (on raczej nie je zwierząt) w La Alamedzie pod Sorią i patrzę na obraz, który wisi na ścianie, a na nim (na pierwszym planie) jamón serrano, podsuszana szynka hiszpańska z białej rasy świń (kilkukilowy surowy udziec dojrzewa w soli przez minimum 9 miesięcy w górskim klimacie, potem należy go bardzo cienko kroić i można w tym osiągnąć mistrzostwo, zostając maestrocortador de jamón, a to naprawdę coś).

Brak w tych tekstach rozziwów między biografią samej Augustyniak, znana jest bowiem ze swoich działań na rzecz braci mniejszych, a stylem narracji z charakterystyczną (właściwą dla innych gatunkowych rejestrów znanych przecież autorce od dawna, świadczą o tym choćby jej reportaże) asertorycznością. Forma wierszy, ten rodzaj „poetyki publicznego dyskursu”⁴⁷,

⁴⁶ Dla Augustyniak bliskie in twórczości T. Różewicza jest jego eliminowanie dystansu między sztuką a rzeczywistością, także tą zdeformowaną, traktowanie języka potocznego z jego wszystkimi wariantami jako pełnoprawnego materiału poetyckiego, podobnie całego spektrum ludzkich doświadczeń.

⁴⁷ Przywołuję określenie R. Nycza – dotyczy jednej z czterech petyk uprawianych przez Cz. Miłosza (według badacza charakterystycznymi dla noblisty były: „poetyka wizyjnej potoczności”, „poetyka publicznego dyskursu”, „poetyka parabolicznej autobiografii”

ich reportażowość czy felietonowe partie zmieniają wymowę i inaczej każą widzieć rolę autora i podmiotu mówiącego. Postawa autorki, zaangażowanie, empatia nie pozostają bez wpływu na odbiorcę, działają jak apel, prowokują, stawiają pytania o nasze miejsce i rolę w świecie, skłaniają do refleksji, wprowadzają kontekst religijny, to wszystko po to, by wstrząsnąć odbiorcą.

Odniesienia do religii, nauczania Kościoła katolickiego są, jak można zauważyć, częstymi elementami tych wierszy i istotnym punktem odniesienia w diagnozowaniu świata. Podobnie jak w przypadku masowej śmierci ludzi padało pytanie/zarzut o brak reakcji Boga na zło, rodzi się ono także, kiedy mowa o zabijanych zwierzętach. Dziecięce w swej naturze (ale głębokie) pytanie, jakie Augustyniak stawia: „czy kiedyś zmartwychwstaną i zostaną zbawione”, zyskuje nowe znaczenia. Co ciekawe, idea traktowania zwierząt jako stworzeń zasługujących na szacunek, ponieważ podobnie jak człowiek zostały stworzone przez tego samego Boga, nie znalazła należnego miejsca ani uznania w tradycji myśli chrześcijańskiej. Nie przekonały do zmiany ludzkich zachowań słowa *Pisma Świętego* o pięknie boskiego stworzenia. Przywodzi to na myśl *Teologię zwierząt* anglikańskiego duchownego Andrew Linzey'a, który w swoim studium przypomina o kształtowaniu się myśli chrześcijańskiej i o wartości zwierząt, także ich prawach. Winą człowieka, Kościoła w szczególności, jest obojętność wobec braci mniejszych, jak i to, że idea postrzegania zwierząt jako boskich stworzeń

i „poetyka wskazywania pozaludzkiego”). Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 173 i n.

zasługujących na szacunek nie zyskała na przestrzeni wieków uznania ani poparcia⁴⁸.

Przypominanie, nawoływanie do zmiany naszych postaw jest dla Augustyniak powinnością wynikającą z człowieczeństwa. W postawie bohaterki/autorki ujawnia się pasja aktywistki i powołanie, które wciela w życie od lat w różnych społecznych inicjatywach. Doświadczenie, szczególnie w tym zbiorze, to podstawowe odniesienie wierszy, technika obrazowania, język odzwierciedlają wewnętrzne przeżycia bohaterki-autorki. Temat, styl, formy tych wierszy rodzi się z przekonania o sile poetyckiego obrazowania, szokujące powiązanie tematu obecnego często na protestach obrońców zwierząt i formuły poetyckiego słowa – całego zbioru podporządkowanego takiej problematyce – to zabieg przemyślany. Nagromadzenie scen drastycznych ma wstrząsnąć, wywołać szok. Taka postawa rodzi się zarówno z bezradności, jak i poczucia,

⁴⁸ Jak zauważa Andrew Linzey: „można dowodzić, że ma ona pewne podstawy i źródła w *Piśmie Świętym* – na przykład w zachwycie psalmisty nad pięknem Boskiego stworzenia lub w szacunku, jakim Jezus obdarzał nawet wróble. Przesłanki te nie zostały jednak nigdy rozwinięte w systematyczną myśl teologiczną, nie wspominając o doktrynie z prawdziwego zdarzenia. Zob. A. Linzey, *Teologia zwierząt*, przeł. W. Kostrzewski, Kraków 2010, s. 16. Autor przypomina, że pierwszą osobą, która użyła określenia „prawa” wobec zwierząt, był Thomas Tryon w utworze *Skargi ptaków na niebie do swego Stwórcy* (1688), warto przytoczyć fragment: „powiedzcie nam [...] ludzie. Błagamy was, powiedzcie, jakich przewinień dopuściliśmy się? Jakie prawa złamaliśmy, jaki daliśmy wam powód, aby rościć sobie prawo najeżdżać i naruszać nasz świat i prawa naturalne, atakować nas i niszczyć, jak gdybyśmy byli agresorami, równymi złodziejom, rabusiom i mordercom, zasługującym na wypalenie z dzieła stworzenia [...]. Skąd wzięłeś [człowieku] swoje prawo zabijania poniższych istot, dlatego, że są niższe – lub prawo niszczenia ich naturalnych praw i przywilejów. Cyt. za: A. Linzey, dz. cyt. s. 43.

że tylko w taki sposób można zmusić do myślenia i reagowania. Autorka wprowadza do wierszy partie sprawozdawcze i komentarz, fragmenty dialogów z handlarzami, modlitwne zawołania i skargi zanoszone do Stwórcy, kolokwialne zwroty i dygresje. Metatekstowość, spłot różnorodnych, niekiedy sprzecznych, czy raczej zaskakujących, porządków wypowiedzi, pozostaje spójny i zasadny przede wszystkim dla ukazania sytuacji zwierząt, relacji, w jakie wchodzi handlujący czy tylko oglądający zwierzęta:

o fabrykach

Nie wierzę, że chodzi jedynie o pieniądze,
że ludziom chodzi tylko o pieniądze.
Trzeba mieć upodobanie w cierpieniu
i chęć bycia obok
boleści w tak wielkim mrowiu istnień.
To jak demonstracja dla nieba.
Panie Boże, spójrz na ziemskie męczeństwo
tych zwierząt, fantom bytu,
żywe w nieżywe się przemieniające
i na rodzące się z tego życie.

Proszę państwa, gdzie najtaniej?
Yorki po ile chodzą? Czy rasowy?
Musi być rasowy, innego nie chcemy.
Koniecznie stalowo-złoty. Jest? Akurat taki?
Rany, okazja jak z dyskontu.
I całkiem rasowy będzie jak urośnie?
Oczywiście. Piesek po ojcu z medalami.
Sunia rodowodowa. Do sprzedania wszystkie małe.
Za pół ceny. Chcemy, żeby w dobre ręce poszły,
jedynie dlatego.

Fabryki psów pracują pełną parą.
Producenci życia,
produkuują szczenięta najmodniejszych ras.

Yorki wychodzą z mody?
Producenci przerzucają się na shar peiki. _
Zwykle – te od prawdziwych hodowców –
nie schodzą poniżej 3,5 tys. Dużo taniej nie da się wyhodować.
Panie, pieprzą, da się taniej. U nas pan kupisz nawet i za 900 zł.
Też rasowiec. Po cóż masz pan przyjeżdżać!
Jutro rano? W połowie drogi?
Gotóweczka i shar peiek przechodzi z rąk do rąk.
Jest popyt, trzeba rozmnażać.

Człowiek jest mądry, wie co i jak.
Choć czasem policja się wtrąci
i w gazetach albo telewizji przez parę dni
pokazują umazane gównem
żywe i dogorywające psy
siedzące na truchłach i jedzące truchła.
(Człowiek jest mądry, wie co i jak.
Jeśli go nakryją, zapłaci grzywnę,
może nie znajdą wszystkich szczeniąt.
Zresztą fabrykę psów da się odtworzyć
w tym czy innym miejscu,
w tej czy innej miejscowości).

Panie Boże, który wiesz co i jak,
spójrz na suki z bliznami od cesarskich cięć,
z brzuchami rozdętymi
i napęczniałymi sutkami,
które ciągną się za nimi po ziemi.

Panie Boże, niech ktoś spojrzy
i zobaczy drogę krzyżową psich matek,
zaglądających dzień po dniu
w głąb śmierci,
niech ktoś zajrzy im w oczy.

(o fabrykach, Mn, s. 34–35)

Poetka miesza style, łączy wydawałoby się niemożliwe do połączenia rejestry języka – proste „kulturalne”

zapytania umożliwiające transakcje, język kolokwialny łączy z formułami modlitewnych westchnień. To klimat towarzyszący kupowaniu, targowaniu, zachwalaniu żywego towaru.

„Moja mowa jest jak miedź brzęcząca, / a powinna przeszywać bólem, który zadajecie, / abyście usłyszeli głos wołającej na pustyni” – powie w wierszu *o mojej mowie* (s. 15–16). Sceny nagromadzone w wierszu, z pozoru tylko typowe, epatują cierpieniem, są dramatyczne, ale to nie jest jedyny sposób oddziaływania na odbiorcę – Augustyniak wykorzystuje także częste w jej wierszach powściągliwość i kondensację metaforycznych obrazów, wystarczy przywołać wiersz *o snach* (Mn, s. 32):

W łańcuchu stworzeń
ja kobieta dziękuję
za te, co między nami,
one rozumieją nawet bardziej.
Śnię o powrocie.
Przecież sny są wracaniem.
Wracam do matki,
a psy nocami wracają do pseudohodowców
i tych, którzy biją,
i nie ma dla nich snu bez znoju.
Nie ma dla nich snu bez znoju
i skomlą całe noce.
Przez całe noce słucham, jak skomlą.

Kobieta-Lustro

Te wszystkie problemy z poprzednich zbiorów znajdują dopełnienie w kolejnym wydanym w 2022 r. pod znaczącym tytułem *Anna Q*⁴⁹. To ta sama bohaterka

⁴⁹ Sama Augustyniak w zamykającym zbiór *Anna Q* wierszu – *Więc bęc* – wyjaśnia literacki pomysł i odsłania prawdę o swojej

znana z *Między nami zwierzętami*. Choć w żadnym tytule zbioru (*Anna Q*) nie pojawia się jej imię, to jednak w każdym wierszu jest postacią centralną. W niej ogniskują się wszystkie problemy świata – jest Anną Q, ale także wszystkimi kobietami – artystką, ofiarą hitlerowskich zbrodni (zarówno w wymiarze indywidualnym, ale i zbiorowym), współczesną kobietą wyzwoloną z gorsetu konwenansów, „marą” i „halucynacjami” (*Bęc, AQ*, s. 7), jest przedmiotem, obiektem pożądania, samym pożądaniem, striptizerką z wyboru, smutkiem i rozkoszą. Może być każdą z osobna i wszystkimi jednocześnie. Jest filtrem, przez który przepływa doświadczenie innych, lustrem, w którym może przejrzeć się każda kobieta, doświadczeniem, które przepływając, zawsze pozostawia osad⁵⁰. By podkreślić wagę problemów, autentyczność zdarzeń autorka wprowadza uzupełnienia, podobnie jak w poprzednim zbiorze – w przypisach.

tytułowej bohaterce. Czytamy w załączonym do wiersza przypisie 7: „Anna Q to wiele Q, m.in.: kobieta bez głosu, czyli Anna Q. Nilssen, szwedzka aktorka grająca w niemych filmach amerykańskich; to Q jako hipotetyczne źródło poprzedzające powstanie czterech ewangelii, a zawierające spisane aforyzmy głoszone przez Jezusa; to też Betty Q, artystka burleski i jej obnażające się ciało prawie do gołej skóry”. Zob. A. Augustyniak, *Anna Q*, Mikołów 2022, s. 53. Augustyniak, mówiąc o hipotetycznych źródłach Ewangelii, nawiązuje do teorii wskazującej na relacje między ewangeliami synoptycznymi. Teoria Q zakłada, że ewangelia Marka była obok źródła Q podstawą dla ewangelii Mateusza i Łukasza. Zob. A. Paciorek, *Ewangelia Galilejska*, Lublin 2001.

⁵⁰ Dla Anny Nasiłowskiej bohaterka wierzy Augustyniak jest po prostu kobietą – „[...] zaplątaną w okrucieństwo historii, [...] artystką wizualną, [...] jedną z kobiet występujących na najmniejszej scenie świata”, opowiada siebie i tysiące innych kobiet borykających się z życiem. Zob. Anna Nasiłowska, nota na okładce zbioru *Anna Q*.

Docieka, kim były/są te kobiety (dziewczynki jak Laura Tyma), podaje ich personalia, istotne fakty ich biografii – to Ewa Kowska (od nazwiska Kacprzykowska) (*O morderstwie*, AQ, s. 45), Francesca Woodman (*O fotografiach*, AQ, s. 47), Laura Tyma (*O Laurce*, AQ, s. 49), Irene Whitley (*O kotkach*, AQ, s. 51), Anna Q. Nilsson (*Więc bęc*, AQ, s. 53). Jednocześnie wydaje się, że nieustannie prezentuje siebie w różnych odsłonach cudzych biografii, w rozbudowanej bardziej lub mniej scenografii – od wrażliwej wiotkiej kobiety, przedmiotu pożądania, pozwalającej się uwodzić, jak artystka burleski Betty Q⁵¹ oferująca swoim tańcem erotyczne doznania – do kobiety silnej i nastawionej jedynie na fizyczne spełnienie. Kiedy czytamy kolejne tomiki Augustyniak od *Kochałam...* po ostatni zbiór, uderza pewien rodzaj konsekwencji charakteryzujący tę twórczość – to upodobanie, masochistyczne wręcz, do poruszania tematów czy problemów, które wolimy przemilczeć lub brakuje nam słów, by o nich mówić. Anna Q jest jak medium, w teatrze świata próbuje/odgrywa każdą z ról i nigdy nie ma wśród nich ról „bezbolesnych”.

Dla Augustyniak poetki nie ma zakresów niewygodnych, tematów nieistotnych, nadmiernie drażliwych – to pewien rys wyniesiony z pracy dziennikarskiej.

⁵¹ W wywiadzie artystka tak mówi o swojej profesji: „W moim show najważniejsze jest to, czego nie widać. Ale to, co zobaczysz i tak nie pozwoli ci zasnąć. Nie ma miejsca na wulgarność. Jest oczywiście erotyzm, bo na nim opiera się cała burleska. Najwięcej jest jednak elegancji i kokieterii. Nagość? Więcej zobaczyć można w popołudniowym paśmie TV”. Zob. A. Powierska, *Burleska według Betty Q*. kafeteria.pl/7340,burleska-wedlug-betty-q [dostęp: 20.09.2024].

Wszystkie, jakie podejmuje, są na swój sposób bolesne, bo dotyczą życia i odsłaniają je w każdym jego aspekcie. Kiedy pisze o śmierci matki, kiedy dotyka konkretnie, mówiąc o eksploatacji zwierząt, gdy oprócz poetyckich impresji pokazuje i te najbardziej drastyczne obrazy, rejestruje różne formy przemocy, by nieustannie się dziwić, do czego zdolny jest człowiek. Podobnie, kiedy mówi o intymności. W jej wierszach relacje damsko-męskie w niczym nie przywołują romantycznych uniesień, przez moment jedynie wydaje się, że autorka łączy dwa uświęcone tradycją zakresy – miłość męczyzny do ojczyzny (ale i każdej idei wyższej) z uczuciem (?) do kobiety. Ale to tylko pozory – w tych damsko-męskich relacjach często obecny jest pierwiastek przemocy, dominacji. Mężczyzna musi (czy raczej chce, do tego jest przecież predestynowany od wieków) wybierać i zawsze wybiera... ojczyznę, przygodę, wolność (w każdym wymiarze). Miłość w wierszach Augustyniak nie jest gwarancją, miłość nie daje żadnej gwarancji. Doskonale ten stan zawieszenia obrazuje wiersz z charakterystycznym tytułem *Rozbiórka* (AQ, s. 34–36), zdaje się „powtarzać” motyw rozmowy z wiersza Gałczyńskiego *Rozmowa liryczna*, ale o ile tamten potwierdzał łączące dwoje ludzi uczucie, to wiersz Augustyniak jest jego zaprzeczeniem, bliżej mu raczej do *Na wieży Babel* Wisławy Szymborskiej. Czytamy u Augustyniak:

On: To nie jest tak, że cię nie kocham.

Anna Q: Porozmawiajmy o miłości, której nie ma.

On: Nie ma granic.

Anna Q: Bo jej nie ma.

[...]

On: W całej naszej historii
to zaskoczyło mnie najbardziej.

Anna Q: Nie ma naszej historii.

On: Poplątałem się.

Anna Q: Rozszłochałam się.

[...]

(rozbiórka, AQ, s. 34–35)

Rozmowę między dwojgiem ludzi rozdziela „odautorski” komentarz oceniający decyzje obojga, ale i wskazujący na emocje towarzyszące rozstaniu – tytuł sugeruje nie tylko na rozpad, ale także podkreśla rodzaj „zaangażowania” w niszczeniu uczucia – *Rozbiórka* (AQ, s. 34). Autorka, dynamizując poetycki przekaz, wprowadza zmienną perspektywę czasową – łączy partie wspomnieniowe w mowie niezależnej („Anna Q przypomni sobie jak krzyczał: / Zabijmy tę miłość...”) z fragmentem utworu *Perfectu* („Bla, bla, bla...”) i wspomnieniami samej Anny Q („Anna Q: Rozszłochałam się. / A matka na to patrzyła. Nie wiem co myślała?”) i jej partnera („On: Plotłem, że jak wrócę to się spotkamy”), wprowadza komentarz podsumowujący/diagnostujący obojga kochanków: „Słowa składały się / na wyznania oraz brak pewności z obu stron”. Te stylistyczne zawirowania nie są tylko chwytem retorycznym, ale pokazują wielowymiarowość relacji⁵². Dla Augustyniak najważniejsze jest nie to, co można odczytać w pierwszym zetknięciu

⁵² Wprowadzanie tak różnych stylów, partii przeniesionych z tekstów popularnych piosenek, języka ulicy (bazaru), intertekstualnych nawiązań do tekstów podniosłych nie jest tylko prostą inkrustacją. Poetka aktywizuje w ten sposób czytelnika, który, by zrozumieć przesłanie, powinien odnaleźć i powiązać tak odmienne kody. Często służą one budowaniu nastroju, oddają klimat targowisk (np. wiersz *o fabrykach*, Mn, s. 33), sygnalizują stan ludzkiej egzystencji. To mówienie nie wprost podporządkowane jest prawdzie przekazu, wiedzy o człowieku i świecie.

z tekstem, ale obraz, jaki staje się powoli poprzez obudzenie wrażliwości, uwagi, które odsłonią prawdę o relacji – najważniejsze jest bowiem to, czego nie widać. Bohaterka/-i Augustyniak, wybierając uczucie (wchodząc w bliskie relacje), godzi/-ą się na powolne umieranie nie w fizycznym wymiarze, ale stopniowym wyzbywaniu się złudzeń. Często także sceny mówiące o relacjach damsko-męskich naznaczone są przemocą, tą „oczywistą”, dokumentowaną we wspomnieniach sanitariuszek powstania warszawskiego (gwałty żołnierzy RONA), więźniarek obozów koncentracyjnych, to także historie najnowszych konfliktów zbrojnych, których ofiarami są najsłabsi – kobiety i dzieci.

Bezimiennie

oddychają we mnie wszystkie
jestem pogaduszką posklejaną z losów
starszych od ludzkości
nic trudnego
rozumieć je w cielesnym udziale
wystarczy nosić latarnie⁵³
i świecić
ciągle świecić
w naturalne zagłębienia
oraz inne wilgotne otwory
(*linia kobiet*, db, s. 54)

Słowa pierwszego wersu diagnozują tę poezję. Autorka *dzięki bogu* zdaje się przejmować w siebie losy wszystkich kobiet, staje się zwornikiem/medium tych znanych, jak

⁵³ Wydaje się, że dobrym odniesieniem byłoby obrazowanie z biblijnej przypowieści o pannach głupich i mądrych.

i bezimiennych, to w niej ich losy się „odkładają”, i ją w pewnym sensie tworzą. Każde drgnienie powiek, pochylenie głowy, ból, choć są doznaniem wszystkich kobiet i każdej z osobna, skupiają się w jednym ciele bohaterki chłonącej życie w najdrobniejszych jego okrucach. Nasze człowieczeństwo to chiazma – zbudowani jesteśmy ze splotu zdarzeń, własnych i cudzych cierpień i radości, wszystkich, których spotkaliśmy na swojej drodze, ale także tworzą nas zapamiętane obrazy, nasze marzenia, usłyszane i zapamiętane dźwięki, wspomnienia dzieciństwa i historie innych ludzi – to bogactwo nieprzebrane. Pytanie, które nieustannie przed sobą poetka stawia, które organizuje jej życie, to pytanie o słowo właściwsze – jak bowiem mówić o doświadczeniu choroby, jak oddać skrajne doświadczenia ciała, przełożyć na język poezji własny ból i mówić o bólu innych.

Można sporządzić rejestr postaci „zamieszkujących” jej wiersze, tych „ucieleśnionych” w słowie i zasugerowanych jedynie – oprócz wymienionych już – w zbiorze *dzięki bogu* to czarnowłosa Fatima (*moja córka nie została*, s. 23), bezimienne kochanki (*rytmy*, s. 37), „pani potrafiąca myszkować językiem / w tonacji crescendo” (*pani nie rozumie że to pani*, s. 46), zakonnice (*biały raj*, s. 47), Żydówki (*strach 2*, s. 48), kobiety lekkich obyczajów (*ujmując rzeczy świętobliwie*, s. 49), prababka (*dogasanie*, s. 57), syberyjska księżniczka (*marihuana*, s. 62), parafianka (z *Ukrainy*, s. 73). Augustyniak nieustannie przekonuje, że naszą historię życia wypełnia zarówno terażniejszość, jak i przeszłość, ludzie, którzy nas otaczają i ci, których już nie ma. Ma także świadomość ciąży na nas, na niej samej także, odpowiedzialności za kształt świata, który przekażemy następcom.

Zakończenie

Interpretowanie świata dokonuje się w tej poezji poprzez ukazywanie jego odsłon, charakterystycznych obrazów, w których szczególnie miejsce zajmują bliskie bohaterce wyznań kobiety – bliskie zarówno poprzez więzy krwi, jak i kulturowe osadzenie w czasie, podobieństwo przeżyć, doświadczeń, cielesność, która przecież stanowi ich integralną jedność. Z jednej strony nostalgia za czasem bezpiecznym i ludźmi, z którymi łączą/łączyły ją więzy krwi, zachwyt z odnajdywania tego, co łączy z przeszłością, z drugiej – rzeczywistość burząca spokój, epatująca okrucieństwem i wynikająca z niezgody na taki świat potrzeba reakcji. Każda z tych przestrzeni staje się przedmiotem opisu tylko fragmentarycznie, ułamkowo. Obrazy świata, portrety ludzi – kobiet przede wszystkim – w tej poezji poświadczają charakterystyczną umiejętność autorki – postrzeganie z kontemplacją obiektywizującą⁵⁴, wtedy obecność osobowego „ja” widoczna jest w języku, a konfesyjność wyznań zostaje ograniczona. Poezja Augustyniak czerpie z jej własnych przeżyć, jednak autorka myli tropy realnego „ja”, pozwalając w wierszu pozostać jedynie swemu wrażeniu i wyobrażeniu⁵⁵. Wrażenie obiektywizacji przedstawień bierze się przede wszystkim z techniki nakładania obrazów – raz mamy do czynienia z detalem, to znów z panoramicznym ujęciem ukazywanej przestrzeni i problemu. Najwłaściwszym dla określenia obecności bohaterki w tych wierszach

⁵⁴ A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki...*, s. 265.

⁵⁵ Tamże.

będzie stwierdzenie, że w swej poezji mówi do wszystkich w swoim imieniu, jednocześnie identyfikuje się z każdym człowiekiem/kobietą i przejmuje te odczucia, filtrując je przez swoje emocje i wrażliwość. Nie ma znaczenia czas, w jakim przywołane w wierszach postacie żyły (*marihuana*, db, s. 62). Inaczej ten problem wygląda w ostatnim tomie – to rola zaangażowanej kobiety przekonanej do swoich racji, kogoś, kto jak wytrawny dziennikarz bada sprawę, docieka i gromadzi dowody, i próbuje zaradzić krzywdzie – wiersze mają charakter „interwencyjny”, wchodzą w inne zakresy słowa i formy.

Augustyniak w swoich tekstach odsłania prawdę o życiu. Uświadamia to, co najczęściej umyka z pola widzenia – umieranie i śmierć nie dotyczą jedynie osoby, która umiera, ale stają się udziałem tych, którzy pozostają przy życiu. Inną odsłonę śmierci ukazuje w zbiorze *Między nami zwierzętami* – ta śmierć, choć masowa, pomijana jest milczeniem lub tylko u nielicznych wywołuje sprzeciw. Poetka nie zgadza się na taki świat i stąd drastyczność obrazowania jej wierszy.

Dla autorki życie to zbyt poważna sprawa, by pozostać tylko na poziomie dobrze skonstruowanej językowej gry. Ten język ewoluował w kolejnych zbiorach wierszy. Teksty składające się na *dzięki bogu* przekonują sposobem wyrażania bolesnych przeżyć. O wiele mocniej taka postawa poetki widoczna jest w ostatnich tomikach, *Między nami zwierzętami* i *Anna Q*, tu emocjonalność wypowiedzi, zaangażowanie widoczne w każdej z fraz tych wierszy to rys charakterystyczny. Utwory ostatnie stają się apelem, wezwaniem do zmiany myślenia, a rolę, jaką wyznacza sobie autorka, jest nawoływanie do przemiany człowieka i świata. To główne

przesłanie obecne w każdym z przywołanych obrazów – poeta nie może być obojętny, nie może odsuwać od siebie drastycznych obrazów powodowany nawet kobiecą wrażliwością – ta wrażliwość powinna stać się orężem, o czym mówi choćby w wierszach *O Annie Q i jedzeniu* (Mn, s. 29) i *o władzy* (Mn, s. 40). Fikcjonalność tej poezji (szczególnie ostatnie tomiki) zdaje się być ograniczona przez biograficzno-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, ale to wcale nie oznacza zubożenia strony semantycznej czy jej uproszczenia, istotą tej poezji jest bowiem skomplikowany charakter więzi łączących autorkę (kobietę, co dla autorki jest ważne) z rzeczywistością przedstawianą i kształtem jej artystycznych działań:

[...]

Z różnych powodów nie mam głosu,
dlatego że jestem kobietą
i po głuchoniemej ciotce.

Po niej odziedziczyłam jedynie ciało.
No, ciałem to się mogę wypowiadać,
zwłaszcza od dnia, gdy przestałam być
karmiona mięsem
(nazywają to somatycznym wynaturzeniem)
i wygoiły się we mnie rany^[21].
Chcę zmienić świat [...].

(o *Annie Q i jedzeniu*, Mn, s. 29)

^[21] od tamtego czasu jestem wyzuta ze wspólnego kontekstu rasy ludzkiej i z atawistycznej pierwotności wypełniania swojego ciała szczątkami innych, dopiero co umarłych ciał.

Gdybym mogła mówić,
powiedziałabym, świecie mój, to tragedia dla mnie,
prywatna.

W greckiej tragedii
trupy się zdarzały często, o to właśnie chodziło,
o władzę nad życiem i śmiercią.
Świecie mój, władzy nad życiem i śmiercią
Bóg nie dał nikomu,
to człowiek tworzy metamorfozy.
Świecie mój, świecie nasz, świecie nasz,
chcę być z tobą w zмовie, ale uważam,
że cała natura (również ta produkowana
przemysłowo, która oddycha,
oddycha tak samo jak człowiek) dostępuje przebóstwienia
z woli własnej i nie tylko. Inaczej wszystko
nie ma sensu od samego dnia stworzenia.
Sądzę również, że prowadzenie
obozów koncentracyjnych
nie jest łatwe, a sądzę tak po przeczytaniu tysięcy stron
dzienników hitlerowców, którzy się z tym problemem
zmagali. Tylko że oni mieli upodobanie
do własnego gatunku^[26].

^[26] „O ile największą zbrodnią hitlerowską było stworzenie
ludobójczego «przemysłu», o tyle – mówiąc o przemyśle dro-
biarskim – żadnych cudzysłówów już nie stosujemy, i jakoś
nikogo fakt ten nie oburza” – głosi Hanna Jaxa-Rożen.

(o *władzy*, Mn), s. 40)

Augustyniak, co wyraźnie pokazują wiersze, odwołuje się nie tylko do tych, którzy bez kłopotu odnajdą w tekście różne intertekstualne nawiązania, nie muszą słuchać utworów Grechuty czy Kory, by zrozumieć, o czym jest jej poezja. Według niej „[...] cała natura (również ta produkowana / przemysłowo, która oddycha, / oddycha tak samo jak / człowiek) dostępuje przebóstwienia / z woli własnej i nie tylko” (o *władzy*, Mn, s. 40).

Jeśli potrafimy to dostrzec, świat stanie się naprawdę (być może) lepszy.

II

Ja „między harmonią a chaosem” – Anny Frajllich język diagnozowania świata

„[...] harmonii świata
nie zakłóćę
tylko dlaczego chaos
jak przypływ się wdziera
w mój sen”.

(*Sonante*, s. 16, *Znów szuka mnie wiatr*)¹

W diagnozowaniu świata trudno oprzeć się banalnemu w swej oczywistości wrażeniu, że nieustannie mieszają się w nim dobro i zło, piękno i brzydota, prawda z fałszem, świętość z jej profanacją i zaprzeczeniem. Piękno utożsamiane często z harmonią przejawia się na wiele sposobów, jest dostępne dzięki zmysłom, które poświadczają i zwiastują świat wyższy, idealny. Te przejawy piękna – jako prześwity idei – sztuka próbuje zamknąć w słowie, kształcie, barwie. Pragnienie ładu, co naturalne, nieustannie tkwi w człowieku, dotyczy zarówno jego wnętrza, jak i jest upragnione w otaczającym go zewnętrznym świecie i przestrzeni.

¹ W tekście wykorzystane zostały następujące zbiory Anny Frajllich, w nawiasie podaję skróty: *Tylko ziemia* (Tz), Londyn 1979; *Który las* (Kl), Londyn 1986; *Ogrodem i ogrodzeniem* (Oio), Warszawa 1993; *W słońcu listopada* (Wsl), Kraków 2000; *Znów szuka mnie wiatr* (Zsmw), Warszawa 2001; *Łodzią jest i przystanią* (Łip), Brzeszcze 2013.

Zaprzeczeniem zaś piękna i harmonii jest chaos² nie tylko jako ich przeciwieństwo, odrzucenie wartości, ale także jako doświadczenie nieprzewidywalności ludzkiego losu. Problem obecności tych motywów/obrazowania ukazujących zarówno harmonię świata, jak i jego bezład w wierszach Anny Frajlich dotyczy przede wszystkim tekstów, w których autorka dostrzega obrazy pozwalające się scharakteryzować jako piękne, mówiące o poszukiwaniu i pragnieniu piękna czy to piękno rejestrujące, ale i obrazowania/przedstawienia będące zaprzeczeniem porządku zarówno w przestrzeni zewnętrznej, jak i duchowej bohaterki wyznań. Znajdujemy w jej wierszach nie tylko obrazy zła, dramatycznych wydarzeń, ale też bezpośrednio wskazania obecne w tekstach, że to, co obserwuje, czego doświadcza bohaterka, jawi się jej jako chaos (np. *Lekkość bytu*, *Łip*).

Jedną z najważniejszych cech twórczości Anny Frajlich jest sensualność obrazów poetyckich, osadzenie w krajobrazie, który staje się nie tylko prostym odwzorowaniem obserwowanej rzeczywistości, ale również często językiem poetyckiego wyrazu. Zapowiedzi tego typu wykorzystania przyrody wnoszą same tytuły zbiorów jej poezji: *Tylko ziemia*, *Który las*, *Ogrodem i ogrodzeniem*, *W słońcu listopada*, *Znów szuka mnie wiatr*. Zwracali na to uwagę autorzy tekstów omawiający jej

² Chaos – pojęcie ma różne znaczenia, przywołuje przede wszystkim biblijne słowo będące określeniem pierwotnego, najwcześniejszego stanu wszechświata, nieukształtowanej jeszcze przestrzeni, nieograniczonej i nieforemnej, z której wyłania się poprzez boski akt stworzenia świat. W okresie klasycznym Grecji słowo to nie wskazywało na nieporządek, lecz na pierwotną pustkę.

poezję, m.in. Wojciech Ligęza, Anna Węgrzyniakowa³, Anna Jamrozek-Sowa. Taki sposób operowania motywami przyrodniczymi wynika z jednej strony ze szczególnej wrażliwości autorki, z drugiej – z pewnej obranej strategii, która pozwala na zamknięcie w obrazie, w przywołanym przyrodniczym żywiole całej gamy odczuć i doznań bohaterki wyznań. Przyroda, co charakterystyczne, bardzo często obecna jest w poezji emigracyjnych twórców, wynika to po części z pewnej analogii między życiem człowieka a otaczającym go światem, do którego przecież człowiek przynależy. Cechy właściwe przyrodniczemu światu, jego siła, zdolność odradzania się (cykliczność), cały proces trwania, pozwalają odnajdywać analogię z ludzkim życiem na obcej ziemi, procesem trudnego przystosowywania do nieznanej rzeczywistości, wrastania w obce środowisko, nawiązywania relacji, adaptacji do nowego świata, nowego porządku, ale także obumierania w tęsknocie za krajem i poprzednim życiem. Natura, przyroda zapamiętane z przeszłości, zamknięte w konkretnym obrazie stają się przede wszystkim rodzajem matrycy, która może być punktem odniesienia do naszych działań i wyborów. Żywotność przyrody i jej siła odradzania się wprowadzają do ludzkich zmagani najważniejsze

³ Anna Węgrzyniakowa tak charakteryzowała wiersze i strategię poetycką Frajlích: „chętnie posiłkująca się tradycyjną topiką naturalnego cyklu przemian, poezja Frajlích żyje obrazami przyrody. To one sytuują człowieka w świecie, wyznaczają mu miejsce teraz i w przyszłości. Różnorodność i trwałość zjawisk przyrody [...] stanowi decydujący układ odniesienia dla egzystencji ludzkiej. Zob. A. Węgrzyniakowa, *Życie w podróży. O lirycie Anny Frajlích* [w:] *„Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995, s. 304.

– nadzieję. Pejzaż, krajobraz, w które bohaterka wrasta w nowym świecie, postrzegane są i jednocześnie waloryzowane poprzez odniesienia do krajobrazów charakterystycznych dla rodzinnej ziemi, zapamiętanych, w pewnym stopniu także zapodanych w literackich, kulturowych znakach i utrwalone w ludzkiej świadomości już od dawna. To stałe elementy, stanowią przykłady uporządkowania, doskonałej symbiozy człowieka i przyrody (a nawet jeśli nie, są swojskie i bliskie sercu, bo ojczyście), ich zwyczajność każe widzieć ludzkie życie poprzez charakterystyczne miejsca, kolory, kształty, zapachy – to one w pewnym sensie wyznaczają człowiekowi azymut, decydują o jego kondycji psychicznej. Świat przyrody, jak i pojedyncze jego elementy, poprzez usytuowanie w nim bohatera pozwalają ukazywać całą gamę odczuć, uniwersalnych doświadczeń, jak ból i pamięć o nim, rozłąka, oczekiwanie, marzenie – doświadczenia w wymiarze globalnym, ale i tym najbardziej osobistym:

Każdy skądś przywędrował
przyjechał przyplłynął
[...]
a ziemia była czyjaś
niczyja
miłosierna okrutna
wypalona słońcem
zawiana śniegiem

do kupienia
do zagrabienia
do odkupienia
siekiarą ofiarą
zachwytem

(*Każdy skądś*, Łip, s. 84)

Przestrzeń ojczyzny, krajobraz zapamiętany z przeszłości najczęściej w tej twórczości pozostają synonimem harmonii i ładu, wiele w tych przedstawieniach barw, obrazów sensualnie nacechowanych z charakterystyczną synestezyjnością. Obrazy zapamiętane należą do przeszłości i choć naznaczone rozstaniem są – używając klucza tradycji – najdroższe „jak pierwsze kochanie”⁴. W tej refleksji nad światem dominuje u bohaterki wyznań kontemplacja nieograniczająca się do dostrzegania jedynie powierzchniowej urody miejsc czy zjawisk. Piękno osadzone w doznaniach zapamiętanych z przeszłości (wykorzystywane są w tym celu również literackie kalki czy motywy) staje się antidotum na bólczki współczesnego świata.

Trzeba mieć łąkę
 jakąś łąkę
 gdzie mgła rozsiewa w trawach rosę
 gdzie skrzyp się gnieździ z koniczyną
 [...]
 trzeba mieć
 obcą lub niczyją
 na jakimś łądzie lub półkuli
 i boso chodzić po tej łące

⁴ Anna Kronenberg dostrzega w poezji Frajlch realizację postulatów geopoetyki. Autorka studium o związkach i zależnościach literatury i środowiska zauważa, że obrazy należące do ojcystego krajobrazu i zaczerpnięte z nowej rzeczywistości miejsca osiedlenia pozostają w charakterystycznych relacjach: „przeszłość-teraźniejszość, staroświeckość-ponowoczesność, peryferyjność-centrum, statyczność-dynamika”. Kronenberg wskazuje na istotne dla geopoetyckiej perspektywy podkreślanie przez autorkę zbioru *Tylko ziemia* związku człowieka ze środowiskiem, w którym żyje i traktowanie natury jako inspiracji i wzoru dla ludzkich poczynań. Zob. A. Kronenberg, *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014, s. 240.

bezziemne stopy w ziemię wtulić
 i niech ta łąka lipcem dyszy
 i niech tę łąkę koszą kosą
 i niech pijane pszczoły piją
 z kielichów dzikich smolinosów
 (inc. Trzeba mieć łąkę, Tz, s. 44,)

Elementy przyrody mają siłę ewokowania przeszłości, są echem dawnych zdarzeń, ale właśnie poprzez niespodziewane nawroty obrazów wprowadzają dysonans w uporządkowany już świat. To ejdetyczne wręcz doznania zamknięte i utrwalone już na kształt bursztynu unieruchamiające w swoim wnętrzu życie owada⁵ pozwalają się oglądać z podziwem, ale również ze światomością ich nieuchronnego przemijania. Są mitem⁶ i z całym sztafażem jego znaczeń ożywają wbrew woli, niespodziewanie, odwracając uwagę od tego, co jest obecne tu i teraz:

Jemy jabłka w hotelu
 na Cape May
 soczyste Mcintoshes
 przyjechaliśmy tu na ślub
 córki Tamary
 tyle nas łączy z Tamarą
 dzieciństwo i wspólny exodus

⁵ Tę metaforę zawdzięczam samej poetce. W *Podróży sentymentalnej* (2) (Zsmw) znajdujemy taki fragment: „Zapomniała / mucha w bursztynie / że ma odwłok i łapki kosmate / jej świat zginął bezpowrotnie / jedynie / jej ta kropla żywicy / została / która tamtą ranę w korze / zapomniała”.

⁶ Zwracał na to uwagę Wojciech Ligęza. Zob. W. Ligęza, *Problematyka miejsc wspólnych we współczesnej polskiej poezji emigracyjnej* [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995, s. 19.

w Cieplicach w pałacu Szafgoczów
druh Longin uczył nas
salutować do portretu Stalina

[...]

druh Longin jest dziś marszałkiem
a my jemy jabłka
w hotelu na Cape May

[...]

i czemu właśnie o tym
jedząc jabłka
w hotelu na Cape May

(Wiersz amerykański, Łip, s. 31)

Charakterystyczne dla twórczości Frajlích jest traktowanie przyrody jako swoistego rodzaju teatralnych „dekoracji” do opisywanych zdarzeń i ludzi. Podstawowym wyróżnikiem takiego obrazowania pozostaje (najczęściej) chwilowość i zmienność, ale jednocześnie łatwość zapadania w pamięć dzięki sile ewokowania emocji związanych z opisywanym zdarzeniem czy sytuacją:

Już wtedy byli tajemnicą
gdy zakochani szli ulicą
w słońcu
pod wiatr
soki się w drzewach przelewały
z zimy na wiosnę
i pęczniały pąki na drzewach
kiedy szli
[...]

(Powieść gotycka, Łip, s. 29)

Podobne znaczenie wnoszą obrazy z przestrzenią wyraźnie ukształtowaną ręką człowieka, rozplanowaną według obowiązujących estetycznych reguł, gdzie kształt i kolor sąsiadujących roślin, rzeźb porządkuje (porządkował) i miał nakierowywać wyobraźnię widza, tworzył

przed oczyma oglądającego wrażenie doskonałości (jej iluzję), mówi o tym wiersz *Portret stylizowany Marlene Barsoum*⁷:

Kiedy się po Ogrodach przechadzasz Boboli⁸
w białej sukni
błękitnej przewiązanej szarfą
krokiem każdym
spojrzeniem splatasz harmonijnie
rozlewną dumę Nilu
z kapryсами Arno

kiedy się po Ogrodach przechadzasz Boboli
szmer fontanny przycicha
twa suknia szeleści
na stokach belwederu
wiatr tobą oddycha
i włosy twe rozwiewa
i śpiewa ci pieśni
[...]

(*Portret stylizowany Marlene Barsoum*, Tz, s. 55)

⁷ Wiersz przywołuje postać dla Frajlich ważną ze względu na podobieństwo życiowych doświadczeń – tym doświadczeniem jest emigracja. Urodzona w Aleksandrii w Egipcie Barsoum wyemigrowała wraz z rodzicami najpierw do Kanady, a następnie do Ameryki, uciekając przed represjami politycznymi za czasów Nasera. W swoich pracach poruszała tematy bliskie także Frajlich związane z opuszczeniem domu, opisywała problemy z tożsamością i asymilacją w nowej rzeczywistości.

⁸ Największy park we włoskiej Florencji o ogromnej powierzchni blisko 11 hektarów. Założony w roku 1549 przez Księcia Medyceusza Starszego dla żony Eleonory di Toledo, w 1766 r. został udostępniony publiczności. To ogród w stylu francuskim, znajduje się w nim wiele rzeźb władców pochodzących z okresu XVI–XVIII w., a także antyczne dzieła starożytnego Rzymu. Spotkać tu można rzadkie, także dla Włoch, odmiany roślin. Ze wzgórza, gdzie został założony, roztacza się panorama niemal całego miasta.

Ten sztucznie osiągnięty porządek (jak i wystudiuwana obecność przechadzającej się bohaterki, uświadamia to już sam tytuł) wprowadza z jednej strony perfekcyjny ład utrwalony ludzką myślą, zapisany w czasie poprzez historię tego miejsca (zdaje się ono zamknięte w tym samym kształcie na zawsze) – z drugiej, choć trwa wieki, odrealnia przecież prawdziwą rzeczywistość, staje się jedynie jej erzacem, namiastką doświadczanego świata. W przedziwny sposób uświadamia prawdziwą historię tego miejsca – stworzone z kaprysu dla kogoś, kto nigdy nie znał prawdziwego życia, pozostaje na zawsze tylko piękną dekoracją. Wyjście z niej, przekroczenie wyznaczonej granicy oznacza inną już jakość, inny także staje się człowiek wstępujący w ten sposób wykreowane miejsce, jak i je opuszczający, schodzący z tak przygotowanej sceny⁹. Jest w tym obrazie przekazana jeszcze jedna prawda – zafascynowani widokiem miejsca stajemy przed niebezpieczną pułapką, jaką staje się dla nas jego piękno – dla jednych miejsce to będzie jedynie tłem dla ich zachowań, chwilowym odejściem od codzienności, dla innych stanowić będzie świat cały, doskonały i skończony, znajdując się i ci, którzy je miną, nie poświęcając uwagi¹⁰.

⁹ Ciekawą w wierszach A. Frajlích jest ta „teatralna” metaforyka. Poetka operuje tym chwytem na kilka sposobów; przywołuje elementy charakterystyczne dla przestrzeni teatralnej, przedstawia swoich bohaterów w sytuacji charakterystycznej dla spektaklu, fragmenty życia/zdarzeń/sytuacji zamyka w formy dramatyczne (rozmowa, monolog), tworzy przestrzeń na kształt ruchomych kulis. Oto kilka przykładów tekstów przywołujących takie obrazowanie: *Z jakiego portu płyną do jakiego* (Zsmw), *Wariacje na temat drambuie* (Tz), *Może* (Tz), *aktorzy* (Wsl).

¹⁰ Według Jolanty Brach-Czajny obiekty istnieją nie całkiem obiektywnie, gdyż nie dla każdego mają to samo znaczenie. Pisała:

Przyroda towarzyszy zarówno typowym zdarzeniom, nadając im nieco bardziej intensywną jakość, jak i stanowi ważny element odległej historii świata¹¹. Pozostaje niezmiennie żywotna i trwała w przeciwieństwie do ludzi, zachowuje przecież w swej podskórnej warstwie pamięć o przeszłości:

Upadł Rzym
 – jakże wspaniały –
 drogami wojska jeszcze szły
 słońcem winnice ociekały
 i kolumnowy marmur biały
 porastał pył
 [...]

(*Czytając Gibbona*, K1, s. 19)

Czemu wracają pelargonie
 natrętne jak podmiejskie stacje
 jak przerwany sen w wagonie
 coraz czerwieńsze coraz gładsze
 a w szorstkim aksamicie listków
 coś z mięty czujesz i coś z sadyz
 jeszcze w ruinach było miasto
 i bujne kwiaty na ruinach kwitły

„[...] dzięki temu, że są nie takie same dla wszystkich, możliwa jest rozmowa, wymiana, porozumienie się bytów. Z garści sensów wybieramy niektóre. I choćby na tym polega nasz udział w rozmowie”. J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 49.

¹¹ Anna Jamrozek-Sowa ujmuje te zależności następująco: „[...] przyroda w wierszach Frajllich towarzyszy podmiotowi, nie ważnego i nieważnego w życiu nie dzieje się bez jej obecności. Często jest miarą rzeczywistości. [...] Wydaje się, że poetce łatwiej pisać o ludziach poprzez mówienie o nich i o kwiatkach, liściach, pędach, szypułkach” [...]. Zob. A. Jamrozek-Sowa, „...i tam, gdzie mnie nie posiało do słońca wyciągam gałęzie.” *Przyroda w poezji Anny Frajllich* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005, s. 353.

i kwiaty na tapetach
od reszty uwolnionych ścian
a już na stacjach gdzieś za miastem
równo wisały u pułapu
i stały w oknie zawiadowcy
ogniste kule pelargonii.
[...]

(*Przeciw pelargoniom*, Kl, s. 27)

Niezwykle wymowna jest ta żywotność przyrody, trwa wbrew wszystkiemu, niezniszczalna intensywniej w ruinach, powtarzając kształt i kolor zdartych tapet z porzuconych dawno mieszkań. Jest wprawdzie znakiem życia, ale przywołanie kwiatów pelargonii, ich intensywnej czerwieni nie jest kojące, jest gestem odwrócenia do przeszłości. Nostalgia dominuje nad czasem realnym, odsuwając tym samym dziś i przyszłość. Rekonstrukcja utraconej przestrzeni, jej kolorytu porusza najbardziej osobiste struny, a w nich zawsze na pierwszym miejscu będzie stała tamta wyniesiona z przeszłości przestrzeń, kolor traktowane jako talizman.

W oglądzie świata, z jakim spotykamy się w tej poezji, można zauważyć z jednej strony zgodę na nieuchronność, z drugiej – rodzaj zdziwienia przemianami czasu (ale w pewnym sensie także ich stopniowej akceptacji), niezwykłego rytmu, w którym nakładają się nieustannie *sacrum* i *profanum*. Mówi o tym wiersz z tomu *Znów szuka mnie wiatr – Wielkanoc w Nowym Jorku*:

[...]
dziś Wielki Piątek
jedni lilie niosą
a inni windą zjeżdżają
do pralni
pod kościoła bramą

bezdolny drzemie
 owinięty w kołdrę
 zdobyczną
 [...]
 Kiedy się zbudzi
 kołdrę zwiniętą
 przy schodach zostawi
 i w Wielki Piątek
 wjedzie na rowerze.

A naprzeciwno
 w błyszczącym chałacie
 chasyd już wraca z porannej
 modlitwy
 bo dziś jest piątek paschalny
 czasem się zbiegają
 kalendarz słońca
 kalendarz księżyca
 – czy już po nowiu –
 wszyscy się pytają

a deszcz na wiśnie
 tylko co rozkwitłe
 i na skulone główki tulipanów
 spada
 i wsącza się w żyły
 granitu¹².

(*Wielkanoc w Nowym Jorku*, Zsmw, s. 14)

¹² Wielkanoc to największe chrześcijańskie święto, ma swe korzenie w *Starym Testamencie*. Pascha żydowska obchodzona była piętnastego dnia miesiąca *nisan* (marzec–kwiecień). Kalendarz żydowski to kalendarz lunarny, oparty na fazach Księżyca (podobnie jak np. kalendarze muzułmański, starogrecki, rzymski), używany przez plemiona semickie od czasów prehistorycznych. Kalendarz gregoriański, według którego chrześcijanie obchodzą Wielkanoc, jest kalendarzem solarnym opartym na cyklu zmian pór roku związanym z ruchem obiegowym Ziemi wokół Słońca. Kalendarzem solarnym są np. kalendarze Majów, aztecki czy irański.

Kulturowa odmienność mieszkańców, nakładanie się różnych porządków, według których żyją, nowa czy raczej inna jakość, zwyczaje, które ze sobą wnieśli (ale i te, o których zapomnieli) do molocha miasta, decydują o braku międzyludzkich więzi, niemożliwości porozumienia¹³. Prawdziwe spotkanie w tym tyglu kulturowym jest niemożliwe¹⁴, czy raczej tak rzadkie, jak czas, kiedy zbiegają się ze sobą „kalendarz słońca i kalendarz księżyca” (a może, skoro się jednak zdarza taka zbieżność, jest również nadzieja na spotkanie).

Na obraz rzeczywistości obserwowanej nakłada się obraz przestrzeni i czasu zamkniętych w wymiarze globalnym, podsumowuje to poetka pełnym gorczy stwierdzeniem: „historia żywi się śmiercią / tylko to / co umarło / rozpycha opasłe jej tomy” (*Historia*, Wsł, s. 61), ale podobnie w wymiarze osobistym, przestrzeni skrytej w pamięci czy tylko śnionej. Świat śniony (można powiedzieć chaos śniony) często zdaje się być bardziej

¹³ Na problem wyobcowania zwracali w swojej poezji uwagę m.in.: W. Wirpsza, W. Iwaniuk. Problem wyobcowania w urbanistycznym świecie omówił wnikliwie W. Lięża, czytamy w jego pracy: „W samej urbanistyce takich miast jak Nowy Jork panuje chaos i zamęt. Natłoczenie przeróżnych ekspresji architektury, skłóconych nieraz ze sobą, sprawia wrażenie pomieszania języków. Potęga wypiętrzonych ku niebu gigantów, szkaradnych i pięknych, tworzy efekt niezamierzonej groteski”. Zob. W. Lięża, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 140.

¹⁴ Podążając za myślą Denisa de Rougemonta, Lięża zauważa: „wielkie miasto współczesne zwodzi pokusa depersonalizacji. W sposób złudny dowartościowuje jednostkę. Pozwala na ucieczkę w anonimowość. Obniża próg moralnych zobowiązań i roztopia niepowtarzalne «ja» w nieokreślonej masie. Z tej anonimowej potęgi masy człowiek czerpie siłę, a jednocześnie uwalnia się od odpowiedzialności”. Tamże, s. 140.

rzeczywisty od tego zapamiętanego. W stylistyce snu odbywają się imaginacyjne podróże bohaterki w przeszłość, ale i w przyszłość. Wiersze z tym motywem przypominają o niebezpieczeństwie, jakiego sen ze sobą niesie – stan bezradności, w jaki zapadamy śniąc, sprawia, że czujemy się bardziej wolni niż na jawie, wolni od konieczności działania, nastawieni jedynie na obserwowanie świata wewnętrznego. Obecny w poezji Frajlich sen pozostaje łącznikiem między „dziś a kiedyś”, naruszając wszelkie prawa fizyki, załamując czas i przestrzeń, przywołuje zapomniane zdarzenia i przeżycia, ale także je intensyfikuje:

Nie harmonii świata
nie zakłócę
tylko dłaczego chaos
jak przypłył się wdziera
w mój sen
który już prawie
ciszy się nauczył
a spośród zasuszonych róż
co stoją dla ozdoby
jedna lipcową nocą
płatki swe otwiera
i ból obnaża
– ziarno swej choroby?

(*Sonante*, Zsmw, s. 16)

Siłą snu jest jego nieprzewidywalność, ulgę sprawia przebudzenie i powrót do rzeczywistości, choć pozostaje jeszcze, niekiedy mglista, pamięć zarówno o tych przynikających się we śnie obrazach, jak i o prawdziwych zdarzeniach, w których uczestniczyliśmy.

Wyobrażenia Frajlich – można powiedzieć – ma charakter przestrzenny i wtedy, gdy przedmiotem uwagi

stają się najbardziej osobiste doświadczenia autorki, i wtedy, kiedy pojawiają się w tej poezji pytania zasadnicze dotyczące istnienia w ogóle. Język z bogactwem przestrzennych, przyrodniczych metafor pozwala na zrozumienie rzeczywistości i całej złożoności istnienia. Frajlich swoim stosunkiem do świata uświadamia, że te wszystkie jego zewnętrzności w nas osadzone poprzez pamięć, dotyk, zapamiętany smak, wzrok, poprzez nieustanną ich zmienność przenikają, osadzają się w nas, stając się naszym sposobem odczuwania, myślenia, wyrażania. Jednocześnie – czemu trudno zaprzeczyć – kurczowe trzymanie się świata, nanizywanie w pamięci okruchów doskonałości i klęsk poświadcza przywiązanie do życia w ogóle.

III

„Czego te kobiety nie potrafią”¹ – wiersze Stanisławy Kopiec

Od debiutu Stanisławy Kopiec upłynęło prawie pięćdziesiąt lat², a jej poezja pozostaje niezmiennie aktualna, osadzona jest bowiem w tematach człowiekowi najbliższych. Przestrzeń i ludzie to bohaterowie jej wierszy. Poetka nieustannie zatrzymuje się nad szczegółami otaczającego świata, z kobiecą skrupulatnością i przenikliwością kogoś, kto kolekcjonowane z taką pieczołowitością elementy traktuje jako materiał nie tylko poetyckiego obrazowania, ale wyposażenie życia w ogóle. W tym szeregowaniu, zestawianiu nie ma niczego, co można by pominąć czy zlekceważyć. Przedmioty, zdarzenia, ludzie wypełniają szczelnie przestrzeń codzienności

¹ Cytat z wiersza rozpoczynającego się incipitem „Nie bójcie się śmierci, stare kobiety” (Nw, s. 53). W artykule stosuję następujące skróty zbiorów poetyckich: *Niebieska wieś* (Nw), *Spod znaku Anny* (Sza), *Wielki wóz*. (Ww), *Seans serdeczny* (Ss), *Pokój dziecięcy* (Pd). Tekst jest poszerzoną wersją tekstu opublikowanego [w:] *Rzeszów i okolice. Język-historia-kultura*, red. E. Błachowicz, J. Lizak, Rzeszów 2010.

² Stanisława Kopiec debiutowała w 1976 r. w „Zielonym Sztandarze”, a rok później ukazał się tom wierszy *Niebieska wieś*, za który otrzymała Nagrodę im. Stanisława Piętaka. W kolejnych latach wydała: *Spod znaku Anny* (1989), *Osty i róże* (1992), *Znak wzruszenia* (1997), *Wielki wóz* (1997), *Seans serdeczny* (1998), *Gospodyni mucha; bajeczki dla mojej córki* (2001), *Pokój dziecięcy* (2003), *Nie bój się, rózo* (2003), *Śliwka i wisienka* (2008).

i poetyckiego świata, nadając sens i wartość życiu. Kopiec z pokorą wobec tajemnicy istnienia, jak w zasuszonych bukietach, łączy w swej poezji ważne i mniej istotne chwile, gdyż tylko w takim połączeniu wydobywa się piękno ludzkiego trwania. Dla Kopiec świat, choć ułomy, jest tym najlepszym, w jakim człowiek żyje, jest nie tylko formą, trudną czasem do zaakceptowania, ale ukazuje człowiekowi rejony niewidzialnego. Doświadczenie rzeczywistości w każdym jej ułamku odsyła do transcendencji i to pozwala widzieć tę rzeczywistość w kategorii daru. Dlatego zapewne obraz wyłaniający się z jej wierszy to harmonijność, na którą składają się ludzie i przyroda. Tak jest waloryzowana najbliższa okolica, choć nie stanowi arkadyjskiej przestrzeni nieustannego szczęścia, często postrzegana jest także (zgodnie przecież z prawdą) jako miejsce ciężkiej pracy, cierpienia i bólu. Podlega nieustannym zmianom, upływowi czasu mierzonego przepływaniem pór roku, rytmem świąt, odchodzeniem i przychodzeniem ludzi i zwierząt, kolejnymi dniami i nocami. Czas niszczy poczucie bezpiecznego trwania, ale pozwala na stopniowe osvajanie życia, jest źródłem niepokoju i poczucia realności doznań. Niekiedy zdaje się płynąć niezauważenie, innym znów razem nabiera tempa, przytłacza gwałtownością zdarzeń. Każdy z jego przejawów może stać się materiałem wiersza, a w konsekwencji być kluczem do poznawania świata w ogóle, siebie, drogą docierania do prawdy. Wszystko, czego doświadczą, co staje się udziałem bohaterki wierszy (tu można postawić znak równości z autorką), zdarza się w perspektywie religijnej, wszystko ma swój początek i koniec w Bogu. Wiara jest tym ogniskującym pryzmatem, niepoddającą

się żadnemu waloryzowaniu pewnością, że wszystko, co człowieka spotyka, co spotyka „ją” – poetkę, ma sens. „Kapliczkowo-odpustowa” wiara (*Chłopska wiara*, Ww 40) łączy to, co wydaje się wykluczać. W jej przestrzeni uzupełniają się zabobon, ludowa obrzędowość i ufność w oczekującą – pokorną w oczekiwaniu na człowieka – Opatrzność:

[...]
Rzadko już, ale czasami –
przeważnie na Wojciecha –
przeskoczy przez polne miedze
czarownica.

Kiedy indziej zawyje potępiona dusza,
przebiegnie drogę czarny kot
albo przejdzie baba
z pustymi wiadrami.
Czekasz wtedy na nasze
pośpieszne, przestraszone zdrowaśki.

(*Chłopska wiara*, Ww, s. 40)

Człowiek „zrośnięty” z przyrodą poprzez świadome obcowanie, uczestnictwo w jej wzrastaniu, zamieraniu i odradzaniu się – odwiecznym rytmie – postrzega świat jako dar pełen znaków³. Piękno jest zaskakująco prawdziwe, pojawia się niezauważenie w doświadczanych od dawna obrazach w niezależnym od człowieka rytmie:

³ Od początku swojej twórczości Stanisława Kopiec postrzegana była przez środowisko literackie jako „poetka małej ojczyzny”, a obecne w jej twórczości motywy, obrazowanie, język sytuowały ją w kręgu samorodnej kultury chłopskiej. Dostrzegano powinowactwa z twórczością takich pisarzy jak S. Czernik, J.B. Ożóg. Zob. *Posłowie. O Madonnie poezji rędzin i czarnoziemów serc z Lubeni* autorstwa J. Winiarskiego [w:] S. Kopiec *Wielki wóz*, Rzeszów 1997, s. 95–105.

Wzrusza nas nagły widok bohatera
z okopów Świętej Trójcy:
śniegu
wiatru
i mrozu.
Szeregowego żołnierza
polskich dróg –
podbiału
z żółto-zieloną rogatywką na głowie.
Krzyczy na okolicę: Wiwat, wiosna! Cud!
I szepcemy do słońca:
– Przyjdź królestwo twoje.

(*Podbiał*, Ww, s. 62)

Postawa „programowego politeizmu” „podszeptą”, jak pisze Kopiec, przez świętego Franciszka (*Ewangelia według heretyka poety*, Sza 76), pozwala na oswojenie z urodą świata, na niczym niezmałony zachwyt wszelkim stworzeniem. Bóg nieustannie obecny jest w życiu mieszkańców Lubeni, wszystko, czego doświadczają, co ich dotyka, widziane jest w perspektywie Stwórcy. Kopiec w swoich wierszach wyraźnie określa swoją postawę wobec Boga – wprost mówi o swojej ufności, zawierzeniu, wykorzystuje biblijną, modlitewną leksykę podkreślającą nieustanne przenikanie się rzeczywistości. Nie ma bowiem dla poetki sfery wyjętej, wymykającej się *sacrum*. Świętość zdaje się być stanem najbardziej przez człowieka pożądanym, choć nie zawsze uświadomionym. Jeśli błądzimy, zawsze „w pogotowiu”, wierzy w to głęboko, pozostaje wstawiennictwo Maryi, aniołów, świętych. Ich obecność zgodnie z tradycją poświadczają kapliczki, nabożeństwa, święte obrazy czy apokryficzne opowieści znane od dziecka. Często w jej wierszach przywoływany jest obraz Matki Bożej, opiekunki i wspomocycielki. W wierszu *Kochać Cię, Matko* (Ww, s. 67) czytamy:

Kochać Cię. Kochać wciąż goręcej,
choć nie wiem. Mario, za co więcej:
za łaskę, co Cię wywyższyła,
czy za Twe skromne, ciche „fiat”.
Za służbę, czy za posłannictwo,
za macierzyństwo, czy dziewictwo.
[...]
Za to, żeś godna Boga, święta.
lecz mnie przygarniesz, nie potępiasz.
Niebo w zachwycie przed twym tronem.
Owczarnia Syna Twoim domem.
Twa miłość cały świat przenika,
o Matko Zbawcy i grzesznika.

Kopiec, jak można zauważyć, w obrazowaniu Maryi podąża za nauczaniem Kościoła katolickiego, dla którego Matka Boga ma udział we wszechmocności Syna, a jej modlitwa wyjednuje łaski nawet dla największego grzesznika⁴ (bohaterka sytuuje także siebie wśród tych, którzy liczą na Jej wstawiennictwo), Maryja bowiem poprzez swoje macierzyństwo dzieli los wszystkich kobiet⁵. W obrazowaniu Kopiec zwraca uwagę strona prywatna wyznania, do Matki Boga zwraca się jak matka, która doświadczyła radości macierzyństwa, ale i bólu po śmierci syna.

⁴ Św. Alfons Maria de Liguori, *Droga do świętości. O ćwiczeniach duchowych*, Kraków 2011, s. 99–101.

⁵ Obraz Maryi utrwalony w poezji współczesnej pozostaje w pewnym stopniu schematyczny, mamy często do czynienia z powtarzalnością ujęć. Wynika to, jak zauważa Zofia Zarębianka, „z onieśmienia” wobec świętego tematu”, ale także z „troski o należyte dostojenie”, a więc język wyrazu. Zob. Z. Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 78.

W poezji Stanisławy Kopiec opisywana przestrzeń zbudowana jest koncentrycznie, od domu (z jego centralnym miejscem – stołem), starego sadu, wyboistej drogi, pola, okolicy, najbliższej ojczyzny po wymiar wymykający się fizycznemu doświadczeniu, ale obecny niekiedy bardziej niż doświadczone tu i teraz. Te przestrzenie nieustannie się przenikają, wyłaniają się w sposób niezwykle z siebie nawzajem, jednocześnie pozostając osobne w swej harmonijnej tożsamości. Tę doświadczaną codziennie wypełniają ludzie, ci, których spotyka bohaterka na swej drodze, najbliżsi stale obecni nie tylko fizycznie – zmarły syn, dziadkowie, sąsiedzi. Każdy ma swoje miejsce w pamięci i sercu, czas spełniony pozwala na wspomnienia w konwencji hagiograficznego obrazu – wiersz *Mój ojciec – moja matka* (Sza, s. 64).

Mieszkańcy rodzinnej wsi nie tylko przez świętość życia, szczególną więź z przyrodą, ziemią stają się bohaterami jej wierszy, zdarza się, że pojawiają się bez przyczyny na drodze poetyckiego obrazu ci będący na uboczu wiejskiej społeczności, miejscowi dziwacy, których nagłe spotkanie w nieodpowiednim – wydawałoby się – miejscu i czasie przekształca powagę sytuacji, jej emocjonalną intensywność, w zaskakującą anegdotę. Z takim obrazem mamy do czynienia w wierszu *Edzio* z tomu *Seans serdeczny*⁶ (1998) wydanym po śmierci syna Roberta.

⁶ Warto przywołać słowa Józefa Barana na temat tego zbioru, czytamy: „W polskiej poezji współczesnej znam zaledwie parę podobnych świadectw, równie wstrząsających i głęboko poruszających. Myślę o Władysławie Broniewskim i jego poemacie *Anka*. O Marianie Grześczaku i jego *Kwartale wierszy*. O *Białym*

Roześmiałam się nad grobem
własnego dziecka.
Przez Ciebie, Boże,
bo sam musisz przyznać,
że wieczne odpoczywanie
odmawiam zawsze przyzwocie.
Coś Cię jednak skusiło
i podesłałeś mi na cmentarz
Edzia – wiejskiego głuptaska.
Edzio szedł na skrót,
po bułki chyba.
Był bardzo zajęty,
ale przecież zdążył
popatrzeć mi w twarz.
Jak popatrzył tak zaśpiewał:
– On zimny, on zimny, ona gorąca.
On leży, on leży, ona go trąca...
Co miałam zrobić?
Roześmiałam się.
Roześmiałam się na głos.
Nad grobem własnego dziecka.
Ale to przez Ciebie, Boże –
figlarzu najukochańszy.
Roześmiałam się.
Widzisz, Boże – roześmiałam.
(*Edzio*, Ss, s. 85)

Smutek i żart – ich zaskakujące zderzenie rozłamuje powagę chwili, uświadamia prawdę najprostszą – życie to ciągłe przeplatanie się smutku i radości, śmierci i życia. Słowa przyśpiewki rozłamują milczenie, burzą porządek modlitewnego skupienia nad grobem syna, ale mają także moc katartyczną – ocalają.

rękopisie Anny Kamieńskiej. I o świętej, choć niedocenianej poetce, mieszkającej w podrzeszowskiej Lubeni – Stanisławie Kopiec”. Tegoż, *Żalnik miłosny* [w:] L. Czuchajowski, *Uśmiechy milczenia*, Kraków 1999, s. 172.

Narodzenie do śmierci

Świat, który archiwizuje w swojej poezji Kopiec, to świat nieustannie wypełniony ludźmi, to najczęściej starzy mieszkańcy Lubeni, szanowani gospodarze, zapracowane wiejskie kobiety (*Kobiety wiejskie*, Ww, s. 12), ci wszyscy bezimienni święci wrośnięci w krajobraz wsi, ich obecność zostaje uświadomiona najczęściej dopiero po ich odejściu. Są w tej galerii i ci, którzy poprzez różne relacje wpisują się mocno w świadomość bohaterki (teksty poświęcone macierzyństwu i dzieciom), wtedy przywoływani są imieniem, nazwiskiem, jak bohaterowie wierszy *Wielki wóz* (Nw, s. 71), *Dwa wesela* (Nw), s. 63), *Pszonce na ucho* (Nw, s. 55), *Niebieska wieś* (Nw, s. 34). To nie tylko portrety do zapamiętania, ale w tych ludziach szuka poetka oparcia, potwierdzenia siebie samej. Ich życiowa mądrość, poświęcenie, prosta, niczym niezmacona wiara stają się duchowym dziedzictwem, które przenosi w sobie dla kolejnych pokoleń.

Kopiec, jak każdego wrażliwego człowieka, nieustannie zadziwia ten stary świat ukształtowany według biblijnego porządku – rozpięty między granicznymi urodzinami i śmiercią. W tej odwiecznej logice tylko śmierć pozostaje nie do końca oswojona, zawsze przedwczesna, zawsze też pozostajemy wobec niej niegotowi i pełni lęku. Nieuchronność umierania spowodowała, że od zawsze człowiek starał się nie tyle pojąć niepojęte, co szuka! znaków, z których mógłby odczytać jej przyjście. Sygnały zapowiadające śmierć dostrzegano w wielu wymiarach życia, człowiek odnajdywał je w świecie zwierząt, roślin, zjawiskach

atmosferycznych, w niezwykłych zdarzeniach czy w ustalonych rytuałach. W pięknym wierszu rozpoczynającym się incipitem „Nie bójcie się śmierci, stare kobiety” (Nw 53) czytamy:

Nie bójcie się śmierci, stare kobiety.

Przyjdzie niespodzianie.

jak bóle porodowe przy Jacusiu.

Nie wiercie, że przy swoich

osiemdziesięciu latach

nie zdołacie urodzić.

(Czego te kobiety nie potrafią!)

Już niedługo i powietrze

stanie się mleczne.

Każda z was urodzi prześliczną

dziewczynkę.

Ciążą wam głowy i dłonie,

pomyślcie – za chwilę

będziecie ważyć już tylko trzy kilo.

Nie bójcie się śmierci, stare kobiety,

choć to najcięższy poród.

(inc. „Nie bójcie się śmierci, stare kobiety”, Nw, s. 53)

Śmierć postrzegana jako narodziny dziecka – „prześlicznej dziewczynki”, taki obraz łagodzić ma nie tylko strach przed nieuchronnością, ale także przed utrwalonym przez wieki w wyobraźni człowieka obrazem śmierci-kostuchy, śmierci-mary. To nadawanie sensu innego, radośniejszego, odbywa się poprzez odwoływanie do doświadczeń wielu kobiet – momentu narodzin – wymarzonego i upragnionego dziecka („Jacusia”, „prześlicznej dziewczynki”). Rodzone w bólach dziecko już samym pojawieniem się na świecie przynosi ze sobą nowe nadzieje, a ból przeradza w radość. Ta analogia śmierci i narodzin wprowadza dodatkowe znaczenia dzięki chrześcijańskiej perspektywie – śmierć oznacza początek nowego

życia w Bogu⁷. Kopiec jak najmądrzejsza szeptucha stara się uleczyć lęk, jej słowa to zamawianie rzeczywistości, która nieuchronnie nadchodzi, ale także łagodzenie niewiadomego. Przywołanie doświadczeń, jakimi są „niespodziewane bóle porodowe”, radosne (pełne także obaw) oczekiwanie, przypomina najważniejsze i jednocześnie najbliższe kobietom przeżycia – nieodłącznym aspektem szczęścia/radości jest ból.

Seans serdeczny

Tekst ten pochodzi z debiutanckiego tomu *Niebieska wieś* i od wierszy poświęconych zmarłemu tragicznie synowi dzieli go ponad dwadzieścia lat. To, co

⁷ W dawnej kulturze ludowej śmierć traktowana była jako logiczne następstwo życia, nie była przemilczana. Nawiązywano do niej często w sentencjach: *na Śmierć nie ma lekarstwa, każdy musi umrzeć, ze śmiercią trzeba/należy się pogodzić*. W nich wyrażano zgodę na nieuchronność, oznaczały pogodzenie się z wolą Stwórcy, były bliskie szczególnie osobom wierzącym. Świat współczesny, choć śmierć obecna jest w nim nieustannie, zachowuje rodzaj dystansu, eufemizuje zarówno śmierć, jak i umieranie. Śmierć budzi strach, ale jednocześnie mówi się o niej, wykorzystując peryfrazę, eufemizm pozornie oddala ją, tym samym łagodzi lęk przed nieuchronnym. Inną formą dystansu jest posługiwanie się żargonem, który deprecjonuje i poniża, tym samym sprowadza do sfery *profanum* w przeciwieństwie do formuły przejętych z języka religijnego uwznioślającego śmierć. By „oswoić” nieuchronność, język religijny wprowadził określenia zastępcze podkreślające czasowość stanu i nadzieję na życie wieczne. O zjawisku tabuizowania śmierci pisze Anna Jasik. Zob. A. Jasik, *Tabuizowanie tematu śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2009, nr 3151, „Język a Kultura”, t. 21.

było jedynie przecuciem w przywoływanym utworze – w tomie *Seans serdeczny* (1998) potwierdzone zostało głęboką wiarą, bolesną pewnością, że umieranie niczego nie kończy, a wiara w obcowanie zmarłych i życie wieczne pozwala na przetrwanie bólu po zmarłym dziecku⁸. Każdy dzień żałoby przynosi skrócenie tego niewyobrażonego dystansu między ziemią a niebem i spotkaniem ze zmarłym. Cierpienie to także stan łaski, czas błogosławiony, uczenie się na nowo życia i dorastanie do śmierci:

Zaiste w błogosławionym stanie
Jestem.
Nie ma dla mnie rzeczy ważniejszej,
niż szczęśliwe rozwiązanie.
Który to miesiąc?
Przykładam rękę do mogiły
– obumieraj zdrowo, synku.

Wyciszyło się, wydelikatniało.
Wysmutniało.
Chodzą koło mnie na paluszkach.
Martwią się o zdrowie.

Mówią, że mam ładne
podkowy pod oczami,
że siwe włosy są modne,
a chudy brzuch to wprost majątek.

⁸ Przekonanie o przebudzeniu do życia wiecznego jest obecne w świętych pismach judaizmu. Wspomina o tym między innymi Prorok Daniel: „Wielu zaś, co posnęli w prochu ziemi, zbudzi się: jedni do wiecznego życia, drudzy ku hańbie, ku wiecznej odrazie” (*Dn* 12, 2). W *Nowym Testamencie* można przeczytać *List do Efezjan*: „Dlatego się mówi: Zbudź się, o śpiący, i powstań z martwych, a zajaśnieje ci Chrystus” (*Ef* 5, 14).

Wdzięczna za to jestem
im i Bogu.
który już ręce zaciera,
bo do wieczności
zaledwie parę chwil,
a ja...
Ja zaiste
w błogosławionym stanie
jestem

(*W błogosławionym stanie*, Ss, s. 67)

Znaczącym zabiegiem, jakby powtórzonym z poprzedniego wiersza, jest określenie żałoby „błogosławionym stanem”. Śmierć syna przewartościowała życie, oczekiwanie na mające nadejść „rozwiązanie” to nie tylko pogodzenie się ze stratą, ale i zgoda na wszystko, co przyniesie los. Dramat matki łagodzi żartobliwy ton, z jakim poetka mówi o sobie, o staraniach bliskich – „Chodzą koło mnie na paluszkach. / Martwią się o zdrowie. // Mówią, że mam ładne / podkowy pod oczami, / że siwe włosy są modne, / a chudy brzuch to wprost majątek”⁹. By móc tak skomentować żałobę, musiało upłynąć sporo czasu, żałoba bowiem pozostaje osobistym doświadczeniem, rządzi się własnym rytmem, jest na przemian rozpamiętywaniem straty i godzeniem się z nią. Wszystko może stać się powodem powrotu do rozpaczy jak i odnajdywania spokoju, żałoba ma „nieciągly

⁹ Temat żałoby znalazł swoje miejsce zarówno w opracowaniach teoretycznych, jak i literackich realizacjach, wystarczy wspomnieć klasyczne opracowanie tematu w rozważaniach Zygmunta Freuda *Żałoba i melancholia*, czy ujęcia literackie, np.: *Treny* Jana Kochanowskiego, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, cykl wierszy *Anka* Władysława Broniewskiego, *Dziennik żałobny* Rolanda Barthesa, *Umarł mi* Ingi Iwasiów.

charakter”, ale zawsze „przez żałobę się brnie¹⁰. W zderzeniu ze śmiercią trudno jest znaleźć słowa pocieszenia, trudno być z osobą, która żałobę przeżywa. Kopiec stosuje w wierszu kliszę charakterystyczną dla innych rejestrów języka, skupia się na zakresach „bezpiecznych” przeniesionych z innej sfery doświadczeń – słowa o wyglądzie, jakie kierują do cierpiącej matki bliscy i znajomi, mają łagodzić ich własną niemoc w nazwaniu czy wyrażeniu swojego współczucia. W tej nieporadności jest wszystko – współczucie, empatia, bliskość.

Dla bohaterki wiersza dni, tygodnie, miesiące, jakie dzielą ją od tragicznej wiadomości, są nieustannym oswajaniem się z niepojętym, choć nieuchronnym przecież dla każdego człowieka doświadczeniem. Wiara tylko łagodzi cierpienie, nie eliminuje go całkowicie. Zakorzenieni w życiu, zbyt mocno do niego przywiązani w przypominanych zdarzeniach, dotykanych przedmiotach próbujemy odnaleźć potwierdzenie, że wszystko, czego doświadczyliśmy, było prawdziwe. Zwykłe pozostawione drobiazgi nabierają sensu, stając się najdroższymi pamiątkami, świadectwem obecności, a ich dotykanie, nadaje na powrót znaczenie, ożywia zastygłe materie. Ciepło dłoni – matczynej dłoni – ma tu znaczenie szczególne. Według Antoniego Kępińskiego „z pomocą ręki człowiek wypowiada swoje *fiat* otaczającemu światu, staje się jego twórcą. Ręka służy [...], podobnie jak twarz, jako jeden ze środków porozumiewania się między ludźmi. Analogicznie do mowy twarzy

¹⁰ Zob. R. Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksander, Wrocław 2013, s. 79, 52 (numery stron wskazują na kolejność przywołanych cytatów).

istnieje mowa ręki – gest”¹¹. Dotyk, choć w hierarchii doznań pozostaje niżej niż wzrok czy słuch, ma moc tworzenia wspomnień, także wyrażenia uczucia poza czasem:

Świętej pamięci drobiazgi
po moim synu:
But bez pary. Zniszczone skarpetki.
Gitara, którą każdy wieczór
Bawił na kolanach.
Mój Boże! – paszport...
Prawo jazdy razem z obrazkiem Matki Bożej.
Listy. Szkoda, że nie miłosne i bez tajemnicy.
Przepustki z wojska –
nieźle podrobione.
Fotografie na dowód
że żył na tej ziemi.
Mały krzyżyk na dowód,
że myślał o niebie.
Bezczelna kasetta, o którą
toczyła się wojna domowa.
Książki, schematy, kable, diody, prostowniki,
wyposażenie pięciu pracowni
technicznych w jednej szufladzie.
Marność nad marnościami?
Ależ nie!
Nawet ten świętej pamięci bałagan oddam dla Jezusa.
(*Ależ nie!* Ss, s. 78)

Oprócz tej wzniosłej roli przywracania pamięci zgromadzone przedmioty pozostają także balastem, unieruchamiają w pewien sposób, nieustannie, często chaotycznie wspomnienia, każą rozpamiętywać

¹¹ O szczególnej roli zmysłów, formach języka emocjonalnego pisał m.in. Antoni Kępiński. Zob. A. Kępiński, *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 29.

i powracać do minionego. Zapisana w przedmiotach, widziana poprzez przedmioty przeszłość stwarza iluzję ciągłości – na chwilę zawiesza czas. Co istotne, przedmioty-szpargały stają się znaczące tylko w konfrontacji z konkretną osobą, kogo przywołujemy za ich pomocą – wtedy jawią się jako swoiste medium, poprzez które odkrywane są znaczenia i sensy tego, co minęło. Jak zauważa Przemysław Czapliński:

[...] nie są tylko rzeczami – są zawsze czymś więcej: istotami, żywymi relikwiami, pamiątkami. Nie podlegają urzeczowieniu ani też same nie urzeczowiają właściciela. Nie są też – jako zbiór idealizowane: nie tworzą żadnej całości, nie układają się w kolekcję i nie zgromadzono ich w wyniku starannego kompletowania. To raczej zbiór rzeczy nieważnych, niezbyt wartościowych i niekoniecznie ładnych. A nade wszystko przypadkowych. Ale właśnie jako taki staje się on świadectwem ludzkiego życia, ludzkiego przechodzenia przez czas, w którym proces bezładnego gromadzenia stanowi symetryczny odpowiednik utraty¹².

Oglądanie pozostawionych w nieładzie przedmiotów to dramatyczna próba poszukiwania odpowiedzi na dręczące pytania o sens życia i śmierci. Dotyk, branie do rąk kolejnych przedmiotów zdaje się przeciwstawiać cierpieniu. Czułość dotyku jest w tym wypadku przykładem najbardziej elementarnego kontaktu, który ma zastąpić czy wypełnić choć trochę pustkę po śmierci syna. Te gesty pozostają jedynie próbą, zawsze niemożliwą do spełnienia, jednak ich ponawianie łagodzi ból. Potrzeba rozdrapywania ran, rozpamiętywania zachowań,

¹² P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”* [w:] *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 2003, s. 223.

przywoływania słów wynika z poczucia pustki po zmarłym, ale także staje się terapią, przynosi ukojenie, podsuwając żartobliwe określenia/uwagi, np. jak ta o „podrobionych nieźle przepustkach”. Tajemniczość śmierci podsycana jest przez pozostawione przedmioty, ale także poprzez znaki i symbole, zaskakujące zdarzenia, jak nagłe odczucie obecności zmarłego syna (*Seans serdeczny*) czy niespodziewane pojawienie się wiewiórki w dzień jego śmierci (*Rudasko*). Dla cierpiącej po stracie syna kobiety każda taka sytuacja ma sens, pozwala na poczucie obcowania ze zmarłym, poświadcza się jej modlitw¹⁵. Przebudzenie do zaakceptowania rozstania, pogodzenie się z nim, o czym przekonują wiersze, to długotrwały proces. W *Seansie serdecznym* otrzymujemy przede wszystkim świadectwo matki, kształt literacki staje się jedynie zewnętrzną formą doświadczenia, które nie poddaje się jakiemukolwiek waloryzowaniu. Śmierć dziecka, o czym bohaterka przekonuje się boleśnie, pozbawia ją tego lustra, jakie zapewniała obecność dziecka, jego spojrzenia odzwierciedlającego postać matki – tej, która kochała, ale także tej, która toczyła boje o „bezczelną kasetę”.

¹⁵ We wstępie do *Seansu serdecznego* Jerzy Fąfara przywołuje sen Stanisławy Kopiec, który poprzedził tragiczne zdarzenie: „Wiedziałam, że coś się stanie. Sniła mi się Matka Boska. Jak zwykle piękna, dobra, aż przez sen coś się w sercu przewraca. Powiedziała: módl się, Stasiu. Odmawiaj różaniec według reguły franciszkańskiej. A później Robert nie wrócił na noc. I wiedziałam – matka to wie – że nie żyje. Siedzieliśmy na drugi dzień przed domem. Słonko świeciło. Było prześlicznie i tylko niepokój jakiś mnie dławił, skradał się w moje serce. I wtedy pojawiła się wiewiórka na podwórzu”. S. Kopiec, *Seans serdeczny*, Rzeszów 1998, s. 10.

Wiersze zebrane w przywoływanym tomie (choć szukanie analogii wobec tak osobistych doświadczeń zawsze pozostaje niewystarczające lub wkracza zbyt mocno w intymność drugiego człowieka) nasuwają motyw *Stabat Mater*. Kolejne obrazy od wiersza *Pierwsza stacja, albo prolog do List do... albo epilog* to „podążanie” matki drogą śmierci dziecka, spowiedź z osobistych doświadczeń, przeżyć, rozmyślań nad życiem i umiowaniem, projektowaniem czasu już nieziszczalnego, dotykaniem raz jeszcze bolesnych chwil rozstania – złożenia w grobie. To wszystko, co zostało utrwalone w biblijnych obrazach¹⁴, stało się jej udziałem – radość macierzyństwa i wpisane w nie cierpienie. Co istotne, wiersze poświęcone zmarłemu tragicznie synowi pozostają w większej kondensacji języka, powściągliwości słów, dominuje system skrótów, przemilczeń, pauz – emocje choć nienazwane, są nieustannie obecne, np. przywoływany już wiersz *Ależ nie!*¹⁵. W tych tekstach mówiących o trudnych doświadczeniach odnaleźć można także oznaki przezwyciężania traumy – widoczne są

¹⁴ Wiersze S. Kopiec nie tylko poprzez cytaty, parafrazę czy aluzję odwołują się do Biblii, pozostaje obecna w sposobie ujmowania ludzkiej egzystencji, w dyskretnym, często ironicznym, postrzeganiu świata. Kontekst świętej księgi nadaje tym obrazom znaczenia. Wiersze poetki z Lubeni można traktować jako swego rodzaju palimpsest – wykorzystane bezpośrednio nawiązania, stylizacje, inkrustacje motywami podkreślają wagę słów, które rodzą się i do Słowa-źródła powracają.

¹⁵ Istotna wydaje się w tych wierszach poświęconych synowi relacja między składnią a interpunkcją – budują one nie tylko obraz, ale poprzez segmentacje tekstu wpływają na jego odbiór, przede wszystkim wskazują na emocje, jakich doznaje bohaterka wypowiedzi.

w językowych grach, zaskakujących porównaniach, intertekstualnych nawiązaniach, kolokwializmach, np. wiersze: *Momenty*, *Nad rzeką*, *Całe szczęście*. To inna, nieco zaskakująca twarz poetki, którą postrzegano przede wszystkim poprzez wiersze osadzone w klimacie podkarpackiego pejzażu. Inspiracją tych wierszy są osobiste doświadczenia, wprowadzenie tak znaczących „danych”, przypomnienie zapowiadających dramat przeżyć, widomych znaków zwiastujących śmierć dziecka przeradza się stopniowo w biografię intymną. Przystajemy patrzeć na wiersz jako na kreację – granica między „ja” lirycznym a „ja” twórcy przestaje obowiązywać. Wiersze te pozostają śladem najbardziej intymnych doświadczeń, śladem bolesnej pamięci¹⁶.

Zakończenie

Osobnym zakresem w twórczości Kopiec odsłaniającym inną twarz poetki są wiersze dla dzieci zebrane w tomiku *Pokój dziecięcy*, wydanym w 2003 r. Czerpie ze wzorów najlepszych – m.in. poezji Brzechwy, Tuwima (i ten „wzór” niekiedy pozostaje wzorem niedoścignionym). Uchwyczone sytuacje, zachowania stają się dla

¹⁶ Ten sposób przedstawienia, odsłanianie prywatnych doświadczeń, technika obrazowania, dzięki której zostajemy dopuszczeni do intymnego świata, jest charakterystyczny dla liryki konfesyjnej. *Confessio* oznacza wyznanie czegoś, danie świadectwa, dotyczy także sfery duchowej – wyznania grzechów, spowiedzi. Tym samym w odniesieniu do poezji wskazuje na szczerość wyznania. *Confessor*-wyznawca wypowiada się w pierwszej osobie, co pozwala na ekspresję czy emocjonalny ton. Zob. *Słownik tacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1984.

dziecka, dzięki poetyckiemu przekształceniu, sposobem poznawania nieznanego przestrzeni, dla dorosłego – chwilowym powrotem do czasu radosnego zdziwienia¹⁷. Wychowanie wpisane w każdy tekst dokonuje się, poetka ma tego świadomość, w obu kierunkach – dziecka poprzez literackiego bohatera, który staje się przykładem do naśladowania, dorosłego poprzez zaskakujące, zdawałoby się, bo czasowo odległe, przykłady radości, niczym „nieregulowanego” zachwytu.

Teksty dla najmłodszych to teksty zachęcające do przeżywania tych samych przygód, jakie są udziałem literackich bohaterów. W obrazach przyrody, najprostszyc doświadczeniach dziecko odnajduje te same sytuacje, problemy, pytania: ten sam rozgardiasz w pokoju (*Pokój dziecięcy*, Pdz 5) i ból zęba (*Michałek*, Pdz 9) czy niezaspokojoną ciekawość świata (*Patryk przy obiedzie*, Pdz 7). „Wyrecytowane” w codziennej lekturze problemy przestają mieć wymiar niepokojący czy groźny, uczą mądrego patrzenia i ciekawości. Wiersze te rodują się z zabawy, przypominają o czasie bezpiecznym, tym samym wprowadzają w świat i pozwalają się z nim

¹⁷ Trudno nie przywołać w tym kontekście wierszy Juliana Przybosa (jego rodzinną miejscowość Gwoźnicę i Lubień S. Kopic dzieli niewielka odległość) ze zbioru *Wiersze i obrazki* (1987). Tomik został opatrzony rysunkami najmłodszej córki poety Uty i jej imię widnieje na okładce obok imienia poety. Jak przekonuje Przyboś, dorosły, by móc się stać „uczestnikiem” przestrzeni dziecka, powinien wyjść poza swój świat. Te światy, o których mówi poeta, z jednej strony stanowią jedność, z drugiej rozpadają się na dwa różne obszary. Spotkanie może stać się realne tylko wtedy, gdy oboje – dziecko i dorosły – na to pozwolą. Piszę o tym szerzej w tekście *Wiersze dla Uty [w:] Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017, s. 244–254.

„zaprzyjaźnić”. Książeczki dla dzieci wypełnione znanymi przedmiotami, bliskimi im bohaterami oswajają nieznaną. W tak ukształtowanym świecie dziecko ma na kogo „przerzucić” winę, niepewność i strach wypływające z jego pierwszych życiowych doświadczeń (często przykrych czy niezrozumiałych) i od tych uczuć się uwolnić.

Poezja Stanisławy Kopiec wyrasta z jej własnych doświadczeń, obserwacji i refleksji, jest świadectwem nieustannego rozwoju duchowego i literackiego autorki. Pisanie stało się dla niej wewnętrzną potrzebą, a otaczający świat i ludzie doskonałym materiałem poświadczającym, że poezja zrodzić się może także z zachwyty zwyczajnością. Wrażliwość autorki ocala nie tylko odchodzące obrazy, zmieniający się nieustannie świat, ocala człowieka – to szczególny dar, biblijny talent nie zakopany, ale w przypadku Kopiec pielęgnowany od dziecka, bo nie darmo przecież urodziła się „razem z wiosną”, to do niej „stara lipa / już z daleka wyciągała ramiona”:

[...]

I ten kolorowy kamyk!
Lipowe boginki
Kładły mi go do ręki,
gdy płakałam.
To był chyba kamyk poezji.
Chłopskim dzieciom
przeznaczone polne kamienie,
ale kiedy serce
faluje jak łany zbóż –
wyciągam rękę po kolorowy kamyk,
Nie darmo urodziłam się
razem z wiosną.

(*Kolorowy kamyk*, Nw, s. 6–7)

Poezja Kopiec nie jest poezją intelektualną/wykoncypowaną¹⁸. Choć w jej wierszach można odnaleźć poetyckie fascynacje gromadzone od lat (twórczość J. Kochanowskiego, J.B. Ożoga, T. Nowaka, J. Twardowskiego), to udało się jej odnaleźć własną drogę w budowaniu poetyckiego obrazu. Jest poetką intuicji – forma odgrywa często rolę drugorzędną, zamyka wiersz, a nie buduje – stąd tak częste łączenie pozornie wykluczających się tworzyw (języka codzienności, fragmentów wspomnień, dziennika, listu, rozmowy, modlitwy), niepoetyckich sytuacji z momentami wzniosłości. Tworzywem dla Kopiec pozostawała zwykłość – a dla „zwykłych” ludzkich przeżyć – radości i cierpienia – najlepsza jest prostota.

¹⁸ W odniesieniu do poezji księdza Jana Twardowskiego Andrzej Skrendo pisał, że jest „przeźroczysta”, według krytyka „wysiłek poety polega na tym, aby niejako zetrzeć ze swoich wierszy ich poetyckość i żeby spoza słów można było dostrzec ład świata, prawdziwą harmonię rzeczy” – te słowa wydają się być w odniesieniu do wielu tekstów Kopiec także zasadne i trafnie diagnozować jej wiersze. Zob. A. Skrendo, *Konstrukcje przeźroczystości – Jan Twardowski [w:] tegoż, Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 257.

IV

„Od dziś będę sosną...” O kilku wierszach Marleny Makiel-Hędrzak¹

Wiersze Marleny Makiel-Hędrzak zdają się odzwierciedlać świat, który został zamknięty w jej obrazie, rysunku, fragmencie przywołanej przestrzeni złożonej z barw i przedmiotów. Wszystko, co przywołuje w słowie, zdaje się pochodzić z tego pierwszego zachwytu, który każe się zatrzymać, spojrzeć i dotknąć. Zachłanne są te wiersze. Jakby nieustannie towarzyszył poetce lęk, że to, co niezauważone, zniknie bezpowrotnie, niedotknięte – rozsypie w popiół i nie wystarczy czasu, by nacieszyć się przestrzenią, barwą, drugim człowiekiem. Fascynowały ją czas i przemijanie, a dziś te fascynacje nabierają innego już wymiaru, przypominają o ulotności ludzkiego trwania. Każdy wiersz te fascynacje potwierdza, podobnie jak jej obrazy. Wzajemne relacje odmiennych zakresów, tak przecież różnych semiotycznych systemów zdają się w jej twórczości nieustannie przeplatać i uzupełniać. Dopiero w tym zestawieniu wzajemnych oświeleń jej twórczość zyskuje szczególną wymowę. Wydaje się, że pragnienie znalezienia właściwego słowa, tak jak poszukiwanie właściwego koloru

¹ Wiersze Marleny Makiel-Hędrzak omawiane w tekście zostały udostępnione autorce przez męża poetki – Janusza Hędrzaka.

czy kreski, na wyrażenie olśnienia światem to główna zasada jej wierszy.

Świat Marleny Makiel-Hędrzak składa się z przedmiotów i przestrzeni – w nieustannej relacji z przestrzenią i przedmiotem pozostaje człowiek pełen zachwytu i jakiegoś niewypowiedzianego lęku, że to, czego przed chwilą doświadczył, rozpłynie się przysłonięte mgłą, czy że oderwany wzrok, zbyt zachłanny, przesunie się za szybko na inny obserwowany/zauważony obiekt i pominie istotę tego poprzedniego. W tej relacji z drugim człowiekiem zarówno obraz stworzony przez słowa, ale i obraz, jaki ewokuje wiersz, są ważne. Tekst zapisany bowiem nie milczy², tworzy znaczenia, które uruchomione zostają w uważnej lekturze.

² Odwołuję się do rozważań D. Korwin-Piotrowskiej z pracy *Białe znaki*. Czytamy: „Zdarzeniowość» tekstu pisanego, a zwłaszcza tekstu literackiego, nie wyczerpuje się bowiem ani w otwarciu na to, jakie sensy tekst wyznacza, jak chce Ricoeur, ani w immamentnym niedookreśleniu bytów językowych, jakimi są przedmioty przedstawione, na co wskazywał już wcześniej Roman Ingarden, ani też w byciu «mechanizmem presupozycyjnym» sterującym uwagą, jak twierdzi Umberto Eco. Nie wyczerpuje się też w «sensoproduktywności» języka, jak proponuje Julia Kristeva czy w ciągłym różnicowaniu znaczeń, przemieszczaniu opozycji (kwestia *differance*) jak w ujęciu Derridy. Bliższa jest mi koncepcja, zgodnie z którą owa zdarzeniowość wynika [...] ze współpracy czytelnika oraz wygenerowanych przez autora i noszących ślad jego wyobraźni, inteligencji, doświadczenia itp., utrwalonych przez zapis semantycznych «partytur», jakimi są teksty, z ich wieloznacznością i «apelatywnością». Pragmatyka tekstu łączy się więc ściśle w moim odczuciu z «czytelniczym rezonansem» i świadomością zapośredniczenia przez język uczestnictwa we wzajemnym doświadczeniu rozumienia». Zob. D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze*

Autorka często opatruje swoje teksty datami pozwalającymi rejestrować ich powstanie, poświadczającymi, że to, co zostało przywołane i zamknięte w poetycki obraz, wydarzyło się naprawdę lub stało się inspiracją. Konkretni stają się ludzie, konkretne miejsca, podobnie jak czas „potwierdzony” istotnym dla bohaterki szczegółem, widokiem wskazówek na tarczy zegara umieszczonego na murze sąsiedniej kamienicy, jak w wierszu *Życzenie*. Jego wskazówki nie tylko odmierzały czas rytmem dnia i nocy, ale skłaniały do refleksji nad życiem w ogóle, jego ulotnością. Kontekst symboliki zegara wprowadza dodatkowe sensy, kiedy uwzględnimy fakt odejścia poetki. Jej wiersz to szczególny portret „rodziny we wnętrzu”, zatrzymana chwila intymnej bliskości, kiedy zbyt wiele stają się słowa. Wprawdzie brak jest w nim wypowiedzianych wprost uczuć, ale paradoksalnie obraz dwojga bliskich sobie osób pochylonych ku sobie, milczących, mówi więcej niż zamknięte w wyszukane metafory słowa. Widomymi znakami znaczącego milczenia czy wymownego zamknięcia stają się urywane zdania, myślники³. Autorskie zabiegi prozodyczne i se-

i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej), Kraków 2015, s. 121–122.

³ Według Władysława Panasza milczenie pozostaje zespolone ze słowem na wielu poziomach. W języku naturalnym objawia się w postaci nieodzownych pauz między jednostkami lingwistycznymi, w pisowni zaznaczane jest znakami diakrytycznymi – kropką, przecinkiem, pauzą. W kulturach buddyjskich w poezji zen lub haiku staje się sposobem wyrazu znaczącym niekiedy więcej niż słowo. Swoją obecność objawia także w malarstwie – wyrazem milczenia staje się pusta przestrzeń. Zob.: W. Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu* [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, seria: „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze

mantyczne wskazujące na nakładanie się głosu i milczenia wkomponowują się także w budowę składniową tej wypowiedzi, w rytm zdań i całą kompozycję tekstu⁴.

Życzenie

9.07.95.

Zegar na kamienicy
wskazywał dwadzieścia przed ósmą
w moim rodzinnym mieście niedzielny wieczór
przed burzą

Już od południa
nadciągały chmury
w naszym pokoju
usiedliśmy na fotelu
cienie się nałożyły

- Zostań jeszcze przez chwilę
powiedziałaś kiedy poderwałam się
aby przynieść czajnik z herbatą
- jeszcze przez jedną chwilę

Zostałam
wzrok zatrzymawszy

Polskiej, t. LXIII, *Studia*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 37.

⁴ Jak zauważa Bronisław Drąg, utwór „jest zdolny do zachowań paradoksalnych”, wśród słów może się pojawić i pustosłowie, i wiele znaczące milczenie. Według autora, ważną techniką pisarską jest umiejętność poruszania się na granicy pomiędzy mową a milczeniem i znajomość retoryki milczenia”. Badacz wskazuje na istotne dla obrazowania „milczenie gramatyczne” zwane też „milczeniem właściwym”. W prozie widoczne jest w przerwach między wyrazami i w znakach interpunkcyjnych, a w poezji w przerwach między strofami. Zob. B. Drąg, *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5, s. 479.

na pochyłej linii
Twojej szyi
tam gdzie zakręca nagle
ginąc pod koszulą

– Zostań jeszcze przez chwilę

Emanuje z tego wiersza przeświadczenie, że to, czego doświadczamy, zyskuje znaczenie tylko wtedy, gdy mówi o relacji do drugiego człowieka, bowiem świat widziany jedynie w perspektywie „ja” pozostaje niepełny. Dopiero wtedy, gdy obmyślany jest w relacji – gdy myślimy o „Ty” – zyskuje znaczenie. Wzajemną bliską (wręcz intymną) relację (nienazwaną wprost) odczytujemy nie tylko z powtarzanej frazy „zostań jeszcze przez chwilę” kierowanej do kobiety, ale także z gestów, jej czułego wzroku zatrzymanego na karku mężczyzny. Wzrok zastępuje czułość dotyku i podobnie jak dotyk jest obcowaniem/trwaniem potwierdzającym bliskość, zdaje się tylko sugestią, jednak wystarczającą dla podkreślenia relacji⁵. Hędrzak wyposażyła nie tylko ten obraz/scenę w znaczenie – wzrok, jakim obejmuje siedzącego obok, jest językiem z całym zasobem znaczeń właściwym tej formie wypowiedzi. Prosta wymiana „język za dotyk” choć nie jest możliwa, to jednak „dotykanie wzrokiem” jako technika poznawania pozwala uzupełnić językową konkretyzację, nadać jej szczególny wymiar⁶.

⁵ W zestawie wierszy przekazanych przez męża poetki motyw dotyku odnajdujemy także w wierszu *Płatek*: „Na poduszce dłoni – składałeś/ zamknięty pałac śniegu// odpływały w oparach ciepła/ perliste komnaty i hole// w korytarzach zachwyty/ dudniły nasze stopy/ topnieniu/ umykając”.

⁶ Technika, jaką stosuje Makiel-Hędrzak, koresponduje z „metodologią” Różewicza. Tłumaczył ją sam poeta w rozmowie

Przywołany wiersz utrwała konkretne miejsce, konkretny czas – zapis tej intymnej relacji można potraktować jako gotowy temat malarski. Trudno pozbyć się wrażenia, że patrzymy na obraz, uchwycone w troskliwych gestach postacie, obrazowość zdają się równoważyć tok dyskursywny, słowa stają się tylko dopełnieniem tej niewypowiedzianej wprost bliskości. Trudno też uwolnić się od przekonania, że te dwie przestrzenie – malarstwa i literatury – nieustannie na siebie zachodzą, podobnie jak operowanie skrótem, symbolem staje się wyznacznikiem malarskiej twórczości Makiel-Hędrzak, tak horacjańska zasada *ut pictura poesis* znajduje odzwierciedlenie w tym wierszu. Powściągliwość w rysunku, fragmentaryczność przedstawień właściwe dla autorki znajdują swój wyraz także w zaproponowanym poetyckim obrazowaniu, ale nigdy nie eliminują emocji. Tak jak przywołana chwila w wierszu (ta szczególna zasada pojawia się w wielu jej tekstach) – choć zostaje jedynie zarysowana, mówi wiele o relacjach dwojga. To, co intymne, ujawnia się poprzez metonimię, synekdochę sygnalizujące więcej niż dosłowność. Poetka ogranicza wyznanie do minimum, bowiem uszczegóławiać intymność oznaczałoby naruszenie tabu – a tabu to przecież drugi człowiek⁷.

z Robertem Cieślakiem: „[...] ja piszę wiersz o dotyku...[...] tak, o dotyku...opisuję, jak dotykam wzrokiem przedmiotu”. Zob. R. Cieślak, „wymienię wzrok na dotyk”. *Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/3288> [dostęp: 11.07.2024].

⁷ Barbara Skarga w rozmowie z D. Zaborkiem przywołuje wypowiedź L. Kołakowskiego na temat tabu. Według filozofa tabu nie dotyczy się jedynie „obyczajów moralnych: seksu, pornografii,

Fascynację czasem i ulotnością ludzkiego trwania poświadczają teksty powtarzające – wydawać by się mogło – te same tematy, w których ludzie i miejsca wskazują na realność zdarzeń – stąd tak często obecne zarys rzeczy, uchwycony gest, kształt budowli, cienie powielające jakiś kształt. Ponawiane w ten sposób obrazy przypominają o istocie czasu, jego znikomości, pokazują także, że wszelkie próby zatrzymania chwili, zrozumienia sensu to jedynie pozór. Każde pragnienie pozostaje tylko pragnieniem – pozornie wypełnione treścią, zadowala jedynie na chwilę. Stąd pojawiające się w jej wierszach obrazy niejako *in statu nascendi* – uchwycone w momencie powstawania, rodzenia się, już u początku są zasnuwane mgłą niepewności.

Ważny w jej wierszach jest dom – ten materialny, ale przede wszystkim ten, który tworzy człowiek. Budowany z uczuć, oaza spokoju i szczególnej czułości (*Dom*):

Niesiony we mgle gdziekolwiek
mój dom wyściełany trawą
duszno w nim od owadzich płasów
żuki motyle pod słupami rumianku

i ten pierwszy dotyk
który nie zdarzył się nigdy
wcześniej nauczył mnie
Ciebie

homoseksualizmu... [...] granicę wyznacza inny człowiek. Tabu to jego intymność, którą tak łatwo odsłonić, raniąc. Nie wolno ranić ludzi – to jest tabu”. Zob. *Gdzie jest misja? Rozmowa z profesorem filozofii Barbarą Skargą*. Rozmawiał D. Zaborek, „Gazeta Telewizyjna” (dodatek do „Gazety Wyborczej” z 25 kwietnia 2003 r.), s. 5.

teraz jesteś moim domem
dymem ogniem zasłoną
stawiam twą postać przed
domem

idącym i nikomu
oprócz nas

Dom budowany z uczuć i uniesień, wywiedziony z marzeń zamyka w sobie to, co najważniejsze. Jest materialny i ulotny zarazem, a granica dzieląca przestrzenie zewnętrzną i wewnętrzną zdaje się nieustannie zacierać. Odrealniona zostaje relacja „ja”–„świat” – to, co przynależy do przestrzeni przyrody, odnajduje się w przestrzeni zamkniętej, by nieustannie przenikać do tej otwartej i nieograniczonej ludzką ręką⁸. Wydawałoby się, że takie przesunięcie granic wprowadzi rodzaj napięcia, niepokoju, ale nic takiego się nie dzieje. Dom zdaje się realny i nierealny zarazem, może stać się wszędzie, wędruje wraz ze swoimi mieszkańcami, jest w nich i poprzez nich – „jesteś moim domem / dymem ogniem zasłoną / stawiam twą postać przed / domem” – mówi bohaterka. Słowa o domu są wyznaniem miłości także tej cielesnej: „i ten pierwszy dotyk / który nie zdarzył się nigdy / wcześniej nauczył mnie / Ciebie” – mówi poetka.

Uczucia zdają się wypełniać przestrzeń wierszy, a ta nadaje uczuciom niezwykłą intensywność. Liryka Hędrzak rodzi/ła się z prywatności, ze spotkań z ludźmi, obcowania z przyrodą, z przeżycia obserwowanego pejzażu, każdego najmniejszego doświadczenia, bowiem tylko to, co na wskroś prywatne, intymne ma wartość dla tworzenia wierszy. Bohaterka jest samym

⁸ A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 55.

zachwyceniem, jej wiersze są sensualne, a zmysły zdają się nieustannie wzajemnie wyręczać w doświadczaniu świata (czy może uzupełniać)⁹, jak w wierszu *Błękitność*:

Ileż tonacji błękitu
ten znad polany
i zasnuty nocą
ze sklepień katedr
pod strażą powieki
transparentny południem
i ten spomiędzy liter
przerwanej lektury
nie – bieski
matryca nieba
wpleciona w ogrody
pocałunek mrozu
oko palety
nurt czasu
lapis lazuli
siność jak rewers oddechu
lazur perłowy świtu
matowość kobaltu

Dla poetki widzialna rzeczywistość jest waloryzowana poprzez wielość barw – „oko palety” (wiersz *Błękitność*), rejestrowanie każdego najmniejszego drgnienia koloru, zmienności kształtów pozwala zobaczyć Boga. Jego obecność nie jest sygnalizowana przywoływaniem imienia stwórcy, ale każdy obraz tę obecność potwierdza. Zapamiętywanie, pamięć w ogóle, pozwala na diagnozowanie siebie i świata. Dla Makiel-Hędrzak świat, który ogląda, jest stałym punktem

⁹ Przypomina się fraza z wiersza Tadeusz Różewicza *drobne ogłoszenia i wróżby*: „wymienię wzrok na dotyk/ dotyk na zapach/ wymienię zapach na smak” – dotyczy wprawdzie innych zakresów, ale można ją potraktować jako odpowiedź sposobów rejestrowania świata w odniesieniu do wierszy Marleny Makiel-Hędrzak.

odniesienia, opisuje go w taki sposób, by czytający odnalazł w tych obrazach ukryte sensy.

Poezja ta, choć często mówi o pięknie, utkana jest z niepokoju, jakby w obawie, że nie wszystko zdąży się zamknąć w słowie, nazwać i utrwalić dłużej niż na błysk oka. Dla bohaterki trwanie nie jest stałością, jest ulotną chwilą, zmieniają się jak w kalejdoskopie dni i noce, zmienia otaczającą przestrzeń. Piękno tylko na chwilę uspokaja, powie w wierszu *Trwanie*. To wiersz przepełniony lękiem i paradoksalnie zgodą na ten lęk. Nic bowiem, co się zdarza, nie trwa wiecznie – ten powtarzany w inicjalnej i trzeciej strofie przysłówek „ledwie” komunikujący szybkość, z jaką chwila/czas upływają, wprowadza napięcie do wydawałoby się urokliwego życia:

Ledwie poruszę napiętą strunę chwili
stanę w promieniu ciepłego oddechu
już mi zaślepią okno pora nowa –
niepoliczony nibywieczór

zieleni zerwą wilgoć
płatków pęk rozchylę
chwyta je rdza i płomień
jutrzejszy wiatr wygina

ledwie się z tobą zmówię
zaraz przeszłością staje
pożółkły kadr zachwytu
a niepoprawna pamięć

wlecze ponury fragment
odmawiając wyjaśnień.

Obraz niepokoju także nagromadzeniem barw za pośrednictwem poprzez określenia odsyłające do pór dnia, kolorów. Bohaterkę zachwyca kolorem kwiat, drzewo – jej poetycki mikrokosmos ożywa, pięknieje

pod uważnym okiem patrzącej. Te kontaminujące wrażenia konstrukcje pokazują piękno, ale i wrażliwość bohaterki. Nic, co przywołuje, nie jest jednorodne, wzrok, słuch, dotyk¹⁰ stają się jednym – te synestezyjne estetyzujące zabiegi zdają się dominować, potęgując wrażenie piękna (najczęściej w poezji Makiel-Hędrzak łączą zapach i kolor; smak i kolor, dotyk, kolor, dźwięk)¹¹. Wprowadza je poetka, by tym mocniej zaakcentować ulotność tego świata, prajednia jest bowiem tylko ulotną ideą. Tuż obok pojawia się obraz tych samych roślin, które trawi śmierć – rdza i płomień zamierających, jeszcze pięknych przed chwilą, kwiatów i roślin, „pożółkłe kadry zachwytu”. Współgra z takim pesymistycznym obrazowaniem natężenie emocji powodowanych poczuciem przemijania: „Ledwie poruszę napiętą strunę chwili / stanę w promieniu ciepłego oddechu – już mi zaślepia okno pora nowa – / niepoliczony nibywieczór”. Nagromadzenie czasowników dynamicznych podkreśla

¹⁰ Który ze zmysłów pozostaje ważniejszy, to kwestia sporna. Według M. Merleau-Ponty’ego wzrok ma charakter bardziej obiektywny niż dotyk. Możemy, jak pisze, „pochlebiać sobie, że ustanawiamy świat, ponieważ oko ukazuje nam spektakl rozciągający się przed nami w pewnej odległości, dając nam złudzenie, że jesteśmy bezpośrednio obecni wszędzie [...]. Natomiast doświadczenie dotykowe przylega do powierzchni naszego ciała, nie możemy go rozwinąć przed sobą, nie staje się ono całkowicie przedmiotem”. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji: Ciało*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, redakcja i posłowie J. Migasiński, Warszawa 2003, s. 341.

¹¹ Synestezyjność postrzegania świata dominowała w poezji młodopolskiej, tego typu zestawienia zaskakiwały odległością znaczeniową, a nie podobieństwem poszczególnych elementów. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.

zmienność, nieustanne przepływanie czasu, znikomość tego, co przez chwilę zdaje się realnością. Znaczący jest ten kontrast między czasowością chwil pięknych i towarzyszącą im pamięcią o przeszłości – „niepoprawna pamięć / wlecze ponury fragment odmawiając wyjaśnień” – mówi Hędrzak. Zwraca także uwagę w tej poetyckiej realizacji motyw zamierającej zieleni¹² odsyłający do wanitatywnych¹³ tematów często obecnych w malarstwie, podkreślający melancholijny wydźwięk wiersza. Każdy z tych przywołanych w tekście elementów niesie zapowiedź umierania/przemijania¹⁴. Uchwycenie istoty problemu znikomości ludzkiego życia, życia w ogóle, umiejętność wprowadzenia skrótu perspektywicznego

¹² Warto przywołać słowa *Psalmu* 103 (102) mówiące o zrównaniu życia ludzi z życiem roślin: „Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu: ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma, i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje”. Zob. *Ps* 103, 15–16.

¹³ Motywy wanitatywne obecne były w sztuce od starożytności, ale dopiero w wieku XVII malarze specjalizujący się w martwych naturach kwiatowych zaczęli tworzyć obrazy, w których wyraźniej zawierali przesłanie o znikomości natury będącej dla człowieka centrum odniesienia. Kwiaty w przedstawieniu malarzkim uświadamiały znikomość – bukiet stał się zapisem etapów życia rośliny – od pączków symbolizujących młodość, pełnię rozkwitu rośliny wskazującej na dojrzałość, po więdnące płatki i pomarszczone łodygi wyrażające smutek odchodzącego życia. Prawdę o tym, że życie nieustannie zmierza do śmierci, najpełniej wyrażali w swoich obrazach Jan Brueghel (starszy), zwany *Aksamitnym* (np. *Kwiaty w drewnianej donicy*) czy Jan von Kessel (np. *Bukiet kwiatów w kryształowym wazonie*).

¹⁴ Ten temat zdaje się nieustannie organizować myśli poetki, w wierszu dedykacji *Dla J...* czytamy: „wyrwane z kontekstu rzeczy/ skamielin pamięci eksponaty/ daruję тобі który dzielisz/ świt ze mną każdy// weź jeszcze wspomnienie dowolne –/ asyjskie buon giorno/ dróg upalnych lata/ i moją postać// jaka dzisiaj jestem/jaką mnie grobu oplecie szata...”.

i zamknięcie go w poetycko-malarską pointę to charakterystyczna cecha tych wierszy.

Dziewczęce oczarowania

W analizowanych wierszach zwraca uwagę dziewczęca wrażliwość widoczna szczególnie w sposobie obrazowania świata. Kiedy bohaterka/autorka patrzy na kwiat, nazywa go, dostrzega nie tylko kolor, ale także jego kształt, to, w jaki sposób komponuje się z innymi („W procesji idąc rozpoznawałam / krwawnik rumianek różę chaber / płatki szypułki łądygi trawy / tkały kobierzec” – wiersz *Czerwiec* podobnie wiersz *Biegłam*). W recepcji świata zdaje się uruchamiać wszystkie zmysły, by nie uronić nic z darowanego piękna – bo wszystko, czego doświadcza, postrzega jako dar. W jej wierszach przedmioty, przyroda (uszczegółowiona i nazwana), zasuszone kwiaty zdają się istnieć intensywniej, mają w sobie coś z niezwykłości zakopanego dziecięcego skarbu, o czym mówi wiersz *Przypominania*:

O tym skarbie myślałam latami
zakopany naprędce pod
bagnistą wierzbą

pamiętałam uroczystą chwilę
kiedy zakopywane
zakrywało źrenicę

czym byłoby dziś
owo drewniko
zapisek

zapewne
nie dającą się odróżnić
miazgą kosmosu nas

Lektura wierszy Marleny Hędrzak to doświadczenie niezwykle nie tylko ze względu na wrażliwość autorki umiejącej zamknąć swoje doświadczenia w tak różnej materii, jaką jest słowo i obraz. Zachwyca jej pragnienie tkania z codzienności własnego świata, który przecież nie staje się światem osobnym, ale zaprasza do tego samego (podobnego) zachwytu, z jakim Ona ogląda/ła świat i zgodę na wszystko, co się stanie/ co projektuje/projektowała wyprzedzająca życie jej wyobraźnia:

Drzewo

1.08.2000.

Od dziś będę sosną
do ostatniej igły
szyszki kwiatu

odporna na mróz
obojętna na lato urosnę
w środkowej Europie

z prostego pnia rozwidłę się
piętami kruchych pędów
zdolnymi unieść tyle co ptak

to znaczy tylko niezbędne
w gatunku prostym chlubaą mą
będą świetniejsi krewni

(wejmutka pinia
limba
Jeffreya)¹⁵

¹⁵ Tym, co łączy wszystkie rodzaje sosen, jest ich trwałość, to drzewa długowieczne, odporne na niskie temperatury, jak sosna wejmutka, niewrażliwe na susze (pinia), wiatry i szkodniki (limba).

dłaczego sosną – dla miłej woni
wypalanych gałęzi
eksplozji iskier

ogień siejących
dla błyskawicy
celu

Przywołana w wierszu poprzez tytuł i uszczegółowienia piątej strofy sosna to drzewo w kolorystyce naszego kraju zwyczajne, ale także ciekawe, jeśli uwzględnić miejsce, jakie zajmuje w ludowym postrzeganiu świata. W folklorze polskim, przekonują badacze, można wyróżnić dwie zasadnicze grupy motywów, w których sosna ma znaczenie szczególne. Jest traktowana jako oś świata, wzdłuż której odbywa się mediowanie między sferami kosmosu – kodem niewerbalnym obrazującym takie przekonanie są np. zwyczaje zawieszania niewielkich kapliczek na pniach sosen, oddawanie im czci, a w okresie świąt Bożego Narodzenia ścięte drzewko często strojone jest jako bożonarodzeniowa choinka¹⁶/gaik. Ze względu na swoje właściwości, według wierzeń, sosna stanowi także odwzorowanie ludzkiego życia, ludzkich

¹⁶ W gwarach polskich obecne są dwie główne grupy nazw, które, jak zauważa Katarzyna Smyk, można sprowadzić do dwóch leksemów. Pierwsza z nich to m.in.: sosna, sośnia, sośnina, sosnak; druga grupa: choina, chojna w znaczeniu drzew szpilkowych. Zob. K. Smyk, *Językowo-kulturowy obraz sosny w polszczyźnie ludowej*, „Literatura Ludowa. Dwumiesięcznik naukowo-literacki. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego” 2007, styczeń–luty, nr 1(51), s. 17–18.

traum¹⁷. Trudno zatem się dziwić, że ktoś, kto chłonała z taką intensywnością przyrodę, obcował z nią na co dzień, pragnie „wrosnąć” w to konkretne drzewo¹⁸. Rzeczywistość, której doświadcza poetka, stanowi dla niej nieustannie punkt odniesienia, świat, choć przecież ułomy, jest jedynym światem i choćby z tego powodu zasługuje na uwagę. Prawda o tej doświadczanej rzeczywistości w jakiś sposób przenosi do rzeczywistości wewnętrznej, staje się doświadczeniem transcendencji. Hędrzak, opisując rzeczywistość, przedstawia

¹⁷ Katarzyna Smyk w obrazie sosny dostrzega „semantyczną kolizję”, przynależy bowiem zarówno do jasnej, boskiej sfery życia, ale też nieczystej i ciemnej strony świata. Stoi wprawdzie w centrum świata, służy mediacji między sferami kosmosu, ale także „nauznacza centralne i najbardziej tajemnicze, bo przynależne po części jasnej i ciemnej stronie życia momenty ludzkiego istnienia: miłość i śmierć”. Tamże, s. 32. Natura towarzyszy człowiekowi od zawsze, od zawsze także człowiek odnajdywał szczególnie powinowactwo swojego życia z życiem roślin – świat przyrody choćby w literaturze ludowej funkcjonuje w kontekstach aksjologicznych i społecznych, wiąże się i odzwierciedla przemiany bohaterów, całe spektrum doświadczeń człowieka.

¹⁸ Drzewo jako symbol życia obecne jest w literaturze od dawna. Śmierć Chrystusa nadała mu szczególne znaczenie (już w *Księgach Hioba* i *Koheleta* drzewo było symbolem zmartwychwstania). W kulturach dawnych symbolizuje życie niepodlegające śmierci. W twórczości wielu poetów motyw drzewa jest obecny od dawna [wystarczy wspomnieć o poezji J. Kochanowskiego, L. Staffa, J. Hartwig (zbiór *Czułość*), L. Marjańskiej (tom poświęcony zmarłemu mężowi *Żywica*)]. Ciekawą zbieżność wiersza Makiel-Hędrzak można odnaleźć w późnej twórczości J. Iwaszkiewicza w wierszu *Urania*. To nazwa jednej z sosen rosnących przy domu poety w Stawisku – wiersz zamieszczony został w elegijnym tomie *Muzyka nocą* (1981). W ostatniej strofie *Uranii* znajdujemy bliskie poetce słowa: „Weźmij mnie w swoje grzywy, ty szalona,/ Wyszarp mi ręce, co już nie wyrosną./ Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony,/ Bym także był Uranią, nicością i sosną”.

ją w taki sposób, że dostrzegamy inne, ukryte, sensory, jej kontemplacja w tej poetyckiej realizacji ma często charakter epifanijny. Bohaterka, zatrzymując wzrok, uwagę na przedmiocie autonomicznym w swej materialności, wskazuje na obecność drugiego wymiaru, niepoznawalnego do końca, budzącego lęk, ale i zachwyty. Obserwacja świata w jego złożoności staje się ćwiczeniem z wychwytywania chwil olśnienia, są dla bohaterki darem, a ten domaga się uwagi.

Jak już pisałam, te dwie przestrzenie – bliskich (także duchowo) miejsc oraz ludzi nierozzerwalnie z tą pełną różnorodności przestrzenią związanych – są nieustannie obecne w tej twórczości. Nie tylko obrazowanie wskazuje na tego typu relacje, sygnały ich „nakładania” na siebie odnajdujemy choćby w „poetyckim” katalogu tytułów¹⁹ nadawanych obrazom. Doświadczenie tworzenia, jak podkreśla w wierszu *Wybór*, towarzyszy jej od zawsze, choć nie zawsze staje się ostoją. Wiersz był dla niej nie tylko myślą, obrazem, wypływającą z nich treścią, ale jest samodzielnym bytem, którego podstawę stanowi słowo, o czym mówi przywołany wiersz *Wybór*:

Poezja mnie ocala
poezja pogrąża

pozwala wlec za rogi
Minotaura

¹⁹ Tytuły w pracach Marleny Makiel-Hędrzak poszerzają zakres znaczeń wpisanych w barwę i kształt rysunku. Każdy z nich zdaje się „wychodzić” poza malarskie tworzywo i sugeruje nowe, często zaskakujące, odczytania, podpowiada, co stało u początku artystycznego zamysłu. Oto przykłady: *Wszędzie i zawsze*, *Vita contemplativa*, *Woda i czas*, *Jeśli*, *Echo*, *Anatomia chwili*, *Pochwała liczb*.

płynie równolegle
korytem niezgody

cięży –
nade wszystko cięży

nie pamiętam
nagiego wiersza

zanim się objawił
zdążył nasiąknąć

mchem obłokiem
dzwonem konwalii

Była malarką i poetką – przez obraz i słowo wyrażała swoje doświadczenia, emocje, wrażenia. Często w pracach plastycznych, szczególnie w rysunkach, można zauważyć litery, cyfry, znaki stanowiące integralną część dzieła. Podobnie jak tytuły prac plastycznych odsyłają do języka literatury, tak każdy ze znaków jest (był) wehikułem jej doświadczeń intelektualnych, lektury, emocji. Wprowadzenie tego typu elementów do prac plastycznych tworzy narracyjny ciąg, jawią się one jak księgi, w których słowu towarzyszy obraz, a obraz uzupełnia słowo. Potrzebie zamknięcia czy raczej utrwalenia otaczającej rzeczywistości zarówno w poetyckim, jak i plastycznym obrazie towarzyszyła świadomość, że nie poddaje się ona (rzeczywistość) władzom umysłu, sprawności ręki, nie można jej wziąć w posiadanie, za władnąć, czyli przedstawić i w tym wyraża się piękno i bogactwo świata – takie jest przesłanie wierszy Marleny Makiel-Hędrzak.

Towarzysze poetyckich podróży – Grażyna Zambrzycka

[...]

A jednak trzeba odjechać od
Miasta – jakkolwiek: wygnaniem,
snem, ascezą, roztańczoną nędzą,
by poczuć jak szalone jest
morze poezji, szalone jak wszystko
w świecie, lecz bardziej niezbędne.

(*List do Nazona*, LdS, s. 17)¹

W posłowniu do tomiku *Ślad* Grażyny Zambrzyckiej Edward Zyman wskazywał na najistotniejszy chyba rys jej wierszy, pisał:

Jest to poezja wychwytyjąca najgłębsze sensory ludzkiego istnienia i rejestrująca z niezwykłą przenikliwością drobinę naszej powszedniości. [...] ta poezja nie opisuje. Nawet wówczas gdy kreśli portret konkretnej, wymienionej z nazwiska postaci – wnika w głąb właśnie, niesie sensory szersze, na przykładzie konkretnego przypadku wyraża parabolę ludzkiego istnienia, istnienia,

¹ W tekście zastosowano następujące skróty, tytuły tomików podaję zgodnie z chronologią: *Wiersze i pieśni* (Wip), Olsztyn 1993; *Litery dla Safony i inne wiersze* (LdS), Olsztyn 2002; *Karmelitanka*. *Wieniec* (KW), Berlin–Toronto 2003; *Godzina w katedrze*. *Studium* (Gwk), Toronto 2008; *Portret z lustrem w tle* (Pzl), Gdańsk 2010; *Bóg miodu* (Bm), Toronto–Rzeszów 2011; *Niewidzialny zapasnik* (Nz), Toronto–Rzeszów 2015, *Ślady* (Ś), Toronto–Rzeszów, *Bursztynowy niedźwiedź* (Bn), Toronto–Rzeszów 2021.

niewowtarzalności jednostki, jej pragnień, marzeń, lęków, tęsknot. [...]. Jest to poezja o wpisanej w kondycję człowieka potrzebie poznania, a przynajmniej dotknięcia tajemnicy bytu, której towarzyszy nieustanny podziw dla wielośćtwnego i porażającego swą urodą świata².

Powtarzające się w wierszach Zambrzyckiej obrazowanie mówiące o sposobach poznania odsyła najczęściej do metaforyki, przywołującej sytuacje związane z początkiem drogi, powrotami, poszukiwaniem, odnajdywaniem istotnego dla człowieka sensu, wskazuje na wyznaczanie tej sferze doświadczenia roli szczególnej. Podróźniczych sygnałów jest naprawdę sporo, są w bezpośrednich wskazaniach na oglądane i przywoływane dla potrzeb poetyckiego zamysłu/chwytu miejsca³; obecne w formach czasowników określających ruch: idę, niosę, wypłynęłam, mignęłam; w często używanych czasownikach modalnych wskazujących na imperatywny charakter działań: muszę donieść, muszę nieść (*List do Iriny Ratuszyńskiej*, Wip), musiałam szukać, musiałam oddalić się, muszę iść; określeniach wskazujących na kondycję bohaterki: wyrzucona i wolna, „byłam na samowygnaaniu / (choć to nie ja siebie wygnałam)” – (*List do Iriny...*, Wip); „chciałam w Najwyższym odbić się / tak dotkliwie

² Notka/posłowie E. Zymana na okładce do zbioru *Ślady* Grażyny Zambrzyckiej. Zob. G. Zambrzycka, *Ślady*, Rzeszów 2019.

³ Teksty Zambrzyckiej „zakotwiczone” są często w konkretnych geograficznych miejscach zarówno wtedy, gdy sama jest ich bohaterką, jak i wtedy, gdy powołuje do życia inny podmiot swej wypowiedzi. Autorka podaje nazwy geograficzne albo określa szczegóły, umożliwiając w ten sposób ich identyfikację, np.: szczyty Tien Szan, Kyzyl-Kum, Azja (*Wieniec*, KW), *Delacroix*, *Rzeź na Chios* (Pzł); „[...] Był rok kwiatów./ Wracałam z uniwersytetu / na północ” (*Portret z lustrem w tle*, Pzł).

jak Jonasz” (*Podróż*, Wip); „jak ciebie odzyskane [...] jak ciebie donieść” (inc. *zaranne światło*, 40, Wip); obecne są także w przywołaniach imion bohaterów, których życie określały wędrówka, powroty, ucieczka (pogoń) przed losem, narzuconym i niechcianym powołaniem. To zarówno postacie literackie, bohaterowie antyczni, jak i zwykli ludzie – Orfeusz (*Śmierć Orfeusza*), Persefona (*Persefona*, LdS), Jonasz (*Jonasz. Ucieczka. Pościg*, Wip), Teściowa (*Wieniec*, KW). O podróży, jej zamyśle czy oddaleniu/odejściu bohaterki-podmiotu wierszy świadczą także tytuły utworów mówiące o przestrzennej relacji, potrzebie pokonania dystansu, odnowienia więzi (także z umarłymi), jak i z ich, utrwalonymi w prywatnej pamięci czy w świadomości kulturowej, sądami: m.in. *List do Iriny Ratuszyńskiej*, *List do Nazona*, *Litery dla Safony*, *Do siostrzenicy w Wilnie*, *Do Kopernika*.

Gdyby próbować określić powody, dla których odbyły się, odbywają, czy są planowane te podróże, pojawiałyby się zarówno wskazania na wewnętrzny przymus, irracjonalny impuls wyzwalające w bohaterce takie pragnienie przeniesienia się w inne rejestry doświadczeń – rozmarzonego dziecka – „[...] jestem tą, która lubiła wystawać / przy oknie, długo w zimową noc” (*Godzina w katedrze. Studium*, Gwk); potrzeba zmierzenia się z przeszłością innych, gdy bohaterka szuka analogii swojej biografii z życiorysami przodków (*Czarny sweter, czarna chusta*, Pzł, s. 11–12), jak i traktowanie podróży jako celu samego w sobie i jako czasu darowanego, by móc napawać się pięknem otaczającej przyrody, niczym nieograniczoną przestrzenią. Pozwalają (podróże) na samorealizację, ale i stają się także sposobem na życie i nieustannie zmierzają do określonego – już

u początku – końca, stając się oczekiwaną bardziej lub mniej świadomie kodą. Wyznaczenie takich zakresów życia sprawia, że świat Zambrzyckiej tylko chwilami zdaje się pozostawać w bezruchu i tylko pozornie – bo nawet jeśli poetka przywołuje kształt rzeźby, kolejno śledzi interesujące szczegóły budowli, obrazu, czytelnik podąża przecież za wzrokiem bohaterki, jej myślą; tym samym to z nią odbywa intelektualną przygodę/wędrówkę przefiltrowaną przez jej wiedzę i wrażliwość. Wtedy też częściej otrzymujemy obrazy pełne dynamiki, wszystko czego bohaterka doświadcza spojrzeniem, dotykiem, zdaje się zmieniać nieustannie, płynie, wiruje, zanika, pokonując czas i wszelkie odległości:

[...]

pół modlitwa, pół taniec, albo perypatetyczna
radość w tych chaszcach blasku,

w dolinie wonnej rano kadzidłem,
chwytanej w drobnooką sieć,

i obchodzę jej nawy ruchem pierścionka
zawieszonego na nitce nad otwartą dłonią,

który wiruje, i się waha, i niczego
nie próbuje dowieść.

burką pleśni okryty czas wtulił się w bok nawy
i przetrwał obok konfesjonałów w nalocie

siedzi. Twarzyczki, rozbielone obłoki, szkaplerze,
krwawe różgi, kaptury, kantyki,

lodowaty przeciąg przypada do drewnianej kraty
i jeszcze się spowiada.

[...]

(*Godzina w katedrze*, Gwk, s. 9)

Warto postawić pytanie o rolę tych motywów w poezji Zambrzyckiej, o rodzaje podróżowania i o to, w jaki sposób uposażają jej bohaterów, jaki obraz bohatera/ek wyłania się z tych opowieści. Pojęcie to interesuje mnie zarówno w sensie rzeczywistym – jako pokonywanie przestrzeni z określonym celem, przyczyną, ruch o charakterze przestrzennym, kiedy rejestrowane są kolejne miejsca, ale i linearnie w znaczeniu oddalenia się czy przybliżenia do kogoś lub czegoś. Jest w tym zakresie rozważań również refleksja nad egzystencjalną podróżą życia, a także nad przechodzeniem z jednego etapu ziemskiej wędrówki w drugi (choćby relacja: dzieciństwo–dorosłość). Podróż oznacza zatem elementy rzeczywiste: pokonywanie odległości, podążanie do miejsc, do kogoś lub czegoś „innego”; odejście, ale i ucieczkę czy porzucenie. W sensie metaforycznym „podróż życia” to podążanie wzdłuż linii czasu ku końcowi pojmowanemu wielorako: jako tajemnica, oczekiwanie na nieuniknione dopełnienie, dzięki wierze – miejsce wiecznej szczęśliwości, w którym, jak pisze: „[...] będziemy / jednocześnie na ziemi i / w niebie, razem, w blasku, / którego, uszczęśliwiona, nie wypowiem” (*Godzina w katedrze*, s. 17). Staje się także podróż życia ideą, kiedy jest ono (życie) pojmowane jako wędrówka pozwalająca na zrozumienie swego istnienia (jak i istnienia w ogóle), wędrowanie okazuje się wtedy sposobem na poznawanie świata i siebie jednocześnie, te dwa zakresy nieustannie się uzupełniają. Podróżowanie bohaterki wierszy, co ciekawe, w przypadku analizowanych tekstów najczęściej odbywa się „w towarzystwie”, nieustannie bowiem przywoływane są

konkretne postacie, znajomi, bliscy (także bohaterowie przeniesieni z odległych czasowych rejestrów, np. Nazon czy Jonasz), zdarzenia z nimi związane, które pozwalają bohaterce (poetce) na oswajanie nieznanych przestrzeni. Mądrość zapodana w ich biografii, w utrwalonej tradycją przekazach i wyniesiona z rozmów staje się niezbywalnym depozytem pozwalającym na diagnozowanie świata, swoich wyborów, porównywanie doświadczeń.

Temat podróży służy niekiedy jako tło dla innych, ważnych w danej chwili dla autorki wątków; są to dygresje autotematyczne dotyczące kondycji poety, odczuć towarzyszących spotkaniu z czymś lub kimś dotąd nieznanymi, uwagi o podążaniu za wewnętrznym głosem, niespełnieniu pragnień, doznaniach estetycznych, emocjonalnych. Sygnały wskazujące na podróż i relacje z niej pojawiają się również w tytułach zbiorów, stając ważną dla czytelnika wskazówką. I tak np. zbiór *Bóg miodu* opatrzony został dopiskiem – *Notatnik jukatański*, a *Godzina w katedrze* wnosi wyraźne określenie wycinka przestrzeni (katedra) i jednocześnie czasu (godzina), które autorka chce utrwalić – te dwa rejestry łączą się przecież nierozzerwalnie.

Czytanie świata

Doświadczenie obcej kultury jako odrębnego systemu pojęciowego, rozumienie napotkanych znaków jest stałym motywem Zambrzyckiej. „Inność” czy „obcość” nie są tak naprawdę problemem dla bohaterki/autorki, a ich poznawanie okazuje się fascynującą

przygodą⁴. Patrzenie na obrazy trwające jakby wbrew czasowi, otwarcie na świat⁵ utrwalony w budowli, obrazie, rzeźbie rękami nieznanymi ludźmi sprzed wieków – staje się zawłaszczaniem, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, nieznanego dotąd przestrzeni, obłaskawianiem jej obcych form. Związek słów i rzeczy, obawa o niemożność przebiccia się przez bariery wyznaczone odmienną kulturą, geopolitycznymi uwarunkowaniami, czasem – stopniowo zmieniają się w przeświadczenie, że „obcość” jest „innością”, którą można – albo choćby trzeba próbować – przyjąć, by powoli stawała się moim, naszym, wspólnym światem. Język symboli, przywołanych obyczajów, o których mówi mozaika, zachowany kształt kamienia, ofiarny ołtarz zastępujący komunikację werbalną – wydobywają z chaosu wielowymiarowego świata to, co najistotniejsze, pouczające także dla przedstawiciela innej kultury. Zambrzycka wskazuje na zjawiska uniwersalne, obca rzeczywistość pozwala

⁴ Pasję podróżowania autorki najlepiej definiują słowa z wiersza *Na rynkach* z tomiku *Niewidzialny zapaśnik*: „Jakich ja ludzi/ widziałam na rynkach// [...] Jakich starców/ z medalem męstwa w sercu// [...] Jakich ja przybyszów/ oglądałam na rynkach//”. Zob. G. Zambrzycka, *Niewidzialny zapaśnik*, Toronto–Rzeszów 2015, s. 49.

⁵ Ten sposób postrzegania rzeczywistości innych kultur mieści się w postawie, którą Kenneth White nazywa nomadyzmem intelektualnym, geopoetyką. Według kulturoznawcy geopoetyka jest „[...] rozległą przestrzenią wyłonioną z [...] wędrówek. [...] według idei geopoetyki sztuka powinna wyrażać stosunek do Ziemi, na której próbujemy żyć”. Podstawową ideą geopoetyki jest połączenie na nowo krainy i filozofii, natury i kultury, gdyż te pierwotne więzi zostały zagubione. Zob. K. White, *Atlantica. Wiersze i rozmowy*, Olsztyn 1998, s. 19, 22.

dostrzec wspólne dla całego świata aspekty istnienia – piękna, bólu, śmierci nie dzielą granice, bariery języka, obyczajów – pozostają poza czasem, niezmiennie i nieśmiertelne: „[...] jedenaście wieków / jest temperaturą powietrza / w którym stoję / jest takim żarem / że ten mur z kamienia / obraca się w złoto / zupełnie” (*Las Monjas*, Bm, s. 21)⁶. Świat odległy w przestrzeni, kulturowo inny, pozwala na określenie na nowo relacji, jakie zachodzą między człowiekiem i światem; tym, co boskie i tym, co ludzkie; ptakiem i drzewem. Zmienia się wprawdzie czas, nie składamy ofiar, by poruszyć wiatr czy obudzić słońce, a wciąż człowiek poświęca drugiego, zapominając jednak o istocie ofiary, jedynie dla samego aktu pozbawiania kogoś życia. To, co miało kiedyś wymiar sakralny, wskazywało na relacje z bóstwem, zastępuje bezrefleksyjny czyn odzierający z człowieczeństwa. Tym przemyśleniom towarzyszy zaskakujące przeświadczenie, że piękno łączy się często ze śmiercią:

Ta rzeźba godna jest
Henry’ego Moora ⁷

⁶ Według White’a poeta powinien zbliżyć się do postawy, jaka była właściwa ludom pierwotnym. Dla tych ludów, co podkreśla White – nie istniała historia. Pisze o tym w następujący sposób: „Ludy pierwotne próbują żyć w wiecznej teraźniejszości – w pierwszym czasie i pierwszej przestrzeni. Prowadzą życie źródłowe: bardziej mityczne niż historyczne”. K. White, *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 47.

⁷ H.S. Moore to jeden z czołowych rzeźbiarzy XX w. (1898–1986), tematem jego prac pozostawał najczęściej człowiek. Artysta sformułował zasady tworzenia rzeźby abstrakcyjnej, która rodzi się z przemiany bezkształtnej bryły w kompozycję stanowiącą harmonijną całość z przestrzenią. W swoich pracach wykończywał materiały naturalne jak drewno czy kamień. Odrzucał

młodzianek
z podkurczonymi kolanami
który patrzy w bok
z miską na brzuchu
na którą rzucono
wydarte serce

Tak –

ludzie
wrywają sobie serca
i rzucają je
bogom
psom

(*Chac Mool*, Bm, s. 29)

Chac Mool to wiersz oszczędny, skupiony na przedstawieniu postaci, jego artystyczną podstawę stanowi ekfrazja⁸. Sam tytuł już na pierwszym planie wypowiedzi

klasyczne piękno, wydobywając witalność przedstawionych postaci (podobne poszukiwania formalne prowadziła na gruncie konstruktywizmu w Polsce Katarzyna Kobro). Moore poszukiwał inspiracji w sztuce starożytnej i prymitywnej (egipska, sumeryjska, prekolumbijska, afrykańska, meksykańska, etruska), we włoskim renesansie. Odnajdujemy w jego pracach także nawiązania do kubizmu czy surrealizmu. Artysta opatrywał swoje dzieła prostymi określeniami/tytułami: *Postać spoczywająca*, *Król i królowa*, *Leżąca postać*.

⁸ Charakterystyczna dla ekfrazy poetyckiej jest zdolność tekstu do ewokowania konkretnego i rzeczywistego obrazu wizualnego będącego jej obiektem. Według Stanisława Balbusa, ewokacja może wskazywać obiekt wprost np. w tytule, wtedy jest to ewokacja deiktyczna, lub może operować aluzją. Zob. S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, seria: „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 118.

eksponuje jej przedmiot. „Chac Mool” to nazwa kamiennego ołtarza typu prekolumbijskiego przedstawiającego ludzką figurę pozostającą w pozycji półleżącej, z głową zwróconą w inną niż reszta ciała stronę. Ręce tej monumentalnej postaci spoczywają tak, że tworzą miejsce na składane ofiary, czyniono je rzeczywiście z ludzkich serc. Ożywiona na moment poetyckim słowem postać z jej sakralnym wymiarem pozostaje dziś jednak tylko eksponatem, który może budzić grozę za sprawą ekspresywnej opowieści przewodnika i obudzonej w ten sposób wyobraźni, ale tylko na chwilę.

Powściągliwość poetyckiego obrazowania burzy określenie „młodzianek” odsyłające do innego kręgu kulturowego⁹ i początkowy dystych, który ma siłę hiperboli mediatyzującej pomiędzy tym, co znane, a tym, co fascynuje i zaskakuje w tak odległym kulturowo i fizycznie świecie swoją nieweryfikowalnością. Przywołanie Henry’ego Moora staje się językiem pośredniczącym, umożliwiającym asymilację tej obcości. Równie oszczędny jest komentarz – mieści się przede wszystkim w graficznej pauzie, w zawieszeniu słowa. Obca kultura pozwala dostrzec wspólne dla całego świata aspekty istnienia i te doświadczenia pozostają poza czasem, niezmiennie.

⁹ Młodzianek – określenie, którego próżno szukać we współczesnych słownikach języka polskiego. Nie ma go także w *Encyklopedii chrześcijaństwa* pod redakcją ks. Henryka Witczyka z 2000 r. Młodziankowie to niemowlęta płci męskiej wymordowane z rozkazu Heroda po urodzeniu Jezusa. Dzień Młodzianków w Kościele rzymsko-katolickim przypada 28 grudnia w rocznicę wydarzenia. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, hasło: *Młodziankowie*. Zambrzycka, przywołując w swoim wierszu tak rzadko używane dziś słowo, miała zapewne na uwadze dramatyczny charakter tej ofiary.

Nadzieję może budzić przekonanie, że „We wszystkim / gdy wpatrzeć się / wystarczająco długo / mieszka / bóg – [...]” (*Turkusowa ściana*, Bm, s. 36).

Cechą charakterystyczną tych kulturowych wycieczek pozostaje sposób patrzenia – Zambrzycka (jej bohaterka), spoglądając na starożytną rzeźbę, budowlę, naczynie, hieroglify, szuka analogii z dokonaniem późniejszych artystów tej miary co Dante (*Poeta Maya*, Bm, s. 33), Bosch (*Ląd*, Bm, s. 32), ze sztuką współczesną, jak w przywołanym tekście *Chac Mool*, kiedy na postać z ołtarza ofiarnego nakłada kształty i formę figur Moore’a¹⁰. Jest w tych analogiach podziw i przeświadczenie o niezwykłej sile sztuki przemawiającej językiem ponadczasowym, świadomość, że kultura to swoisty palimpsest odsłaniający stopniowo (nigdy do końca) znaczenia. Dzieło sztuki nie jest dla poetki jedynie estetycznym doznaniem, okazją dla przyjemności intelektualnej, to przede wszystkim „wehikuł ducha, który przenosi nie system idei, lecz matrycę idei”¹¹.

¹⁰ Ten sposób przedstawiania kulturowych podobieństw i różnic można rozpatrywać jako rodzaj „kulturowej konfrontacji” – Zambrzycka zestawia obserwowany ołtarz z kształtami i formą figur Moore’a. Inność (ale także obcość) kulturowa jest doznaniem dla bohaterki fascynującym i jednocześnie prowokującym do poszukiwania analogii czy raczej punktów odniesienia, które pozwalają na oswojenie nieznanego. Ten sposób przedstawienia przypomina „narrację etnograficzną”, o której pisze M. Schmeling. Zob. M. Schmeling, *Opowiadanie o konfrontacji. Inny w narracji współczesnej* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, przeł. z francuskiego T. Komendant, Kraków 2004, *Opowiadanie_w_perspektywie_badan_mitosek-demo.pdf* [dostęp: 10.08.2023].

¹¹ K. White, *Poeta kosmograf...*, s. 15.

Ważnym doświadczeniem dla Zambrzyckiej, co można odczytać z jej kolejnych tekstów, istotnym także dla wielu emigrantów, była stopniowa zmiana optyki, przestawali być emigrantami lub to doznanie stawało się mniej dotkliwe, a zaczęli przyjmować rolę imigrantów i stopniowo nie tylko godzili się z sytuacją, ale dokonywali wysiłku, by oswoić i zaakceptować tę „nową ziemię”. Proces anektowania innej przestrzeni świata i poświadczanie tego typu doznań w poetyckim obrazowaniu czy tematyce pozwalał na inne postrzeganie własnego życia, już nie jako dramatu bezdomności, ale jako powolnego osvajania i świadomego akceptowania miejsc, w których dane było emigrantom budować przyszłość¹².

Inicjacje

Kiedy Zambrzycka mówi o „wchodzeniu” w dorosłość, okresie przemian politycznych (wyraźna tożsamość bohaterki i autorki), czyni to z perspektywy lat i to dzięki pamięci tamten czas i osobowe „ja” stają się

¹² Warto przywołać diagnozę tego stanu zaproponowaną przez Janusza Kryszaka. Według badacza emigracyjność ta postrzegana początkowo jako wroga przestrzeń „[...] w miarę upływu czasu powoli przekształca się w akceptowane miejsce. Miejsce to zyskuje też w końcu miano domu. Nie tymczasowego, nie przejściowego, ale rzeczywistego, ze wszystkimi tego konsekwencjami, gdyż ów nowy dom staje się zbiorem wartości bliższych nawet niż te, które skrywała w sobie pierwotna ojczyzna”. Zob. J. Kryszak, *Emigracyjność w literaturze polskiej* [w:] tegoż, *A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*, Gdańsk 2010, s. 19.

przedmiotem poetyckiej opowieści. To teksty o narracyjnym charakterze, z ramą modalną wyraźnie wyznaczającą granice wspomnień (wskazanie na przeszłość – było, pamiętam): „poznałam ją w młodości”, „jak nas młodzików,/ urzekła pracownia na strychu”, „był rok kwiatów./ Wracałam z uniwersytetu / na północ” (*Portret z lustrem w tle*, Pzł, s. 5–11); porządkowane na przykład numeracją kolejnych części czy znaczącym wskazaniem (portret, lustro), że to, o czym mówi, weryfikuje już sam zamysł i sposób stworzenia tego niezwykłego „podwójnego” obrazu – wiersz *Portret z lustrem w tle*. Popularny w sztuce chwyt pozwala powielać świat, wydobywać ukryte detale, stwarzać namiastkę przestrzeni nierealnej, jednocześnie wielowymiarowej, łamiąc przy tym wytyczone granice, rozszerzając tę przestrzeń i pomnażając jej elementy, niosąc z sobą tak ważny dla widza element zaskoczenia¹³. Obserwacja siebie w lustrze to także pokusa fałszowania czy

¹³ Znaczące jest użycie metafory lustra nie tylko w samym tekście, ale także jako tytułu zbioru. To skrótowy sygnał wskazujący na relacje bohater–świat, możliwości poznania i samopoznania, relacji dialogowych, w jakie wchodzi podmiot tych wierszy. Warto przywołać rozważania Michaiła Bachtina, w którego pismach temat lustra, odbicia znalazł miejsce szczególne. W tekście „*Człowiek przed lustrem*” pisał: „W odniesieniu człowieka do siebie samego fałsz i kłamstwo nieuchronnie lustrują się nawzajem. Zewnętrzny obraz myśli, uczucia, zewnętrzny obraz duszy. To nie ja patrzę na świat od wewnątrz, swoimi oczami – to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, owładnięty przez niego. [...] Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzieraają cudze oczy”. Zob. M. Bachtin, „*Człowiek przed lustrem*” [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, Antologia, t. 1, oprac. red. I. Sariusz-Skąpska, Kraków 2009, s. 399.

retuszowania własnego obrazu. Ten bowiem skłania do samouwielbienia podobnie jak w przypadku mitologicznego Narcyza. Prowokuje, by dostosowywać swój wizerunek do swoich wyobrażeń o sobie.

Co charakterystyczne, w poezji Zambrzyckiej tak naprawdę to nie przeszłość przeżyta, jak pisze Marek Zaleski, „ujawnia się pod postacią aktu autobiograficznego”¹⁴, ale historie z życia (także cudzego) przypomniane i opowiedziane stają się faktem autobiograficznym, punktem wyjścia poetyckich rozważań. Te inicjacyjne podróże powracają „łańcuszkowo”¹⁵ (jedno wspomnienie przywołuje kolejne), mają różne zakresy (np. polityka, sztuka, literatura, prywatność). Ma się wrażenie, że Zambrzycka nieustannie ćwiczy pamięć, niekiedy zestawia swoją z pamięcią innych czy ich próbami zatrzymywania i odnawiania wspomnień (piękny portret teściowej), to swoista walka z upływającym nieubłaganiem czasem.

Dojrzewanie, wchodzenie w dorosłość jest procesem długotrwałym wyznaczanym przez kolejne wyjazdy bohaterki/autorki z konkretnego miejsca, powroty do domu, napotykanie ludzi, którzy przyciągali uwagę innym spojrzeniem na rzeczywistość, osobowością, mieli wpływ na jej późniejszy ogląd świata, dokonywane wybory (pamięć o nich stanowi nieodłączny element „biografii” podmiotu wierszy: Józef Tischner, Krystyna Chromy,

¹⁴ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 67.

¹⁵ Taka organizacja tekstu przywołuje konstrukcje właściwe dla powieści szkatułkowej, w której fabuła zbudowana jest z odrębnych opowiadań zapodanych przez nieprzypadkowo pojawiających się bohaterów. W tekście Zambrzyckiej obrazy rodzą się z cudzych opowieści, ale także dzięki kolejnym obserwowanym przedmiotom/obiektom (także innym doznaniom, np. zapachom), które ewokują wspomnienia, jak np. czarny sweter czy chusta.

Ojciec, Teściowa). Tych podróży inicjacyjnych było wiele, bowiem „cała ludzka egzystencja składa się z serii prób inicjacyjnych”¹⁶. Bohaterka wierszy jest świadoma, że rodzinny dom, ludzie towarzyszący jej dojrzewaniu wyznaczili azymut na całe późniejsze życie.

Nakładają się wspomnienia podróży, często wzajemnie oświetlają – podążamy za wybranymi obrazami, oczami bohaterki widzimy konkretne miejsce, książki (ważne sygnały identyfikujące), czujemy klimat pracowni malarskiej Krystyny Chromy¹⁷, zapachy, a jednocześnie mamy świadomość innej już perspektywy – przeszłość widziana jest oczami dorosłego komentatora (konsekwentnie stosowany czas przeszły) i jednocześnie uczestnika minionych zdarzeń. Lata i miesiące zdają się być skupione w krótkie sekwencje, są kumulacją najistotniejszych zachowań pozbawionych już niepotrzebnej otoczki. Rama modalna wprowadzająca w przeszłość sprawia, że to, co przedstawione, staje się stopniowo metonimią odsłaniającą dodatkowe sensy¹⁸.

8

Był rok kwiatów.
Wracałam z uniwersytetu
na północ.
Na ścianach jej domu,
w odmładniałym wnętrzu,

¹⁶ M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa, Warszawa 1992, s. 37.

¹⁷ Krystyna Chromy – malarka, studiowała w ASP w Krakowie pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki. Przez wiele lat związana była z Olsztynem, gdzie w latach 1961–1992 mieszkała i tworzyła. Zmarła 6 stycznia 2005 r. w Krakowie, w mieście swojego urodzenia.

¹⁸ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 60.

rozbrzmiały tulipany,
śpiewały pełną miłość,
koniec lata; [...]
[...]
W koszykach z wikliny
szczyliły się dni.
[...]
W kuchni mówiła nagle
o snach, sztuce, śmierci.
Był rok biało-zielonych zaświatów.

[...]

10

Widziało lustro i na Wiecznym Zwoju
tak zostanie: dwie kobiety,
przy szklankach herbaty,
na krawędzi starego tapczanu
oglądają album Lewitana.¹⁹
W kruchym zwoju książki płyną obłoki,
bieleją dzwonnice, oddychają
szeroko doliny; pod zaognionym
abażurem lampy godzina zaczyna lśnić
jak wyławiany razem skarb.

Komu tak przeminęło Imperium
nie musi się lękać.
Dostrzeże światło na okaleczonym murze,
ptaki przebiją mu każdą granicę,
skąpe słowa zachowa dla przyjaciół,
dla wieczności z uporem tkanej
jedną co dnia godzinę;
odnajdzie w mroku nad ranem

¹⁹ Izaak Lewitan, malarz rosyjski pochodzenia żydowskiego, urodził się w 1860 r. w sztetl Kibarty niedaleko Kowna, zmarł 4 sierpnia (22 lipca wg kalendarza starego porządku) 1900 r.

własną twarz, przyjmie
drugiego twarz w gościnę.

[...]

(*Portret z lustrem w tle*, Pzł, s. 7–8)

W poetyckim oglądzie przeszłości nie brakuje uwag o wydarzeniach politycznych, czasie przemian ustrojowych, młodzieńczej kontestacji końca lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych (znaczące, garderobiano-teatralne, pełne dystansu określenie: „przebieranie młodości w mądrość”). Jej widowym znakiem był, zgodnie z przyjętą stylistyką – czarny strój i charakterystyczna „patriotyczna biżuteria”. Ta symbolika, łącząca (pacyfistyczne) dzieci kwiaty z bohaterami powstań – skarabeusze, gwiazdy, krzyże, muszle, korale (także oporniki) – stanowiła dla wtajemniczonych sygnał wspólnoty, ale i wpisywała się w cały ciąg kulturowych znaków czasów zniewolenia. Zambrzycka przywołuje klimat towarzyszący najważniejszym wydarzeniom z przeszłości: „dyskursy bez końca”, „roje artystów”, „kontrabandę książek” z jednoczesną nadzieją na zmiany – na „narodziny myślenia”. Sąsiadują w tych wierszach elementy referencjalne pozwalające na przywołanie konkretnych zdarzeń (w tym ludzi) z metaforyką określającą wolność, ojczyznę, czas zniewolenia („narodziny myślenia” „na przestrzał otwarło się okno domu”). W przeszłości „przegląda się” dziś („sweater i chusta, / dziergane długo w zdziwieniu wśród rozumnych luster”), potwierdza się w ten sposób powaga zdarzeń, ich znaczenie i sens:

W roku drugich narodzin,
narodzin myślenia, młodość
się po swojemu za mądrość

przebiera; na szyi nosi
potężne symbole: skarabeusze,
gwiazdy, we włosach krzyże,
muszle lub korale.

Gdy moja pora przyszła, gdy
na przestrzał rozwarło się
okno domu, kiedy weszłam
w Nieznane, cierpko kuszące
w błękicie, w oddal, na to
nowe życie poprosiłam mą
matkę o sweter i chustę,
dziergane długo, w zdziwieniu,
wśród rozumnych luster.

Mój czarny sweter, z gniewu tkany,
i czarna chusta, nocy i przemiany.

Czarny mój sweter, egzystencjalny,
w prowincjonalnym mieście z marzeń
o niegdysiejszej kawiarni utkany,
o dyskursach bez końca, rojach
artystów – przyjaciół, sweter –
zarzewie buntu, dziurami
opłacił ciułaną samowiedzę,
że nie paryski; nosił
do szkoły pod pachą kontrabandę
książek nie bardzo mi bliskich:
[...]

(Czarny sweter, czarna chusta, Pzł, s. 11)

Swoją historię Zambrzycka włącza w ramy narracji szerszej – wspomnienie „narodzin myślenia” włączone zostaje w szerszą perspektywę – w historię budzącej się do nowego życia ojczyzny. Każda bowiem narracja pozostawia miejsce na włączenie naszej opowieści w tę już kiedyś wybrzmiałą. Wspomnienie o przeszłości staje się pretekstem do opowiedzenia siebie w nowej już formie, która kiedyś stanie się załącznikiem kolejnej, gdyż

– według Tzvetana Todorova – „[...] zawsze zostaje nadatek czekający na nową opowieść”²⁰.

Jak już pisałam, pomocne w powrotach pamięci do przeszłości stają się także przedmioty związane z konkretnymi momentami życia autorki lub jej bliskich. Poetka modyfikuje znany temat zależności, związku życia człowieka i „życia” tkaniny/stroju przygotowywanych na określoną okazję. Sposób i powód powstania „swetra” – z „gniewu tkany”, „egzystencjalny”, „zarzewie buntu” – wskazują, że w intencję jego tworzenia wpisana została kondycja konkretnego człowieka przygotowującego się do działań niezwykłych, otwierającego nowy rozdział życia. Człowiek i suknia stają się jednością stopniowo poprzez zamysł, trud tkania-dziergania, różnorodne „funkcje”, jakie spełniać miał/ma ubiór („ogrzewał”, „okrywał”, „ukrywał kontrabandę”) – wprawdzie to dzięki bohaterce (i matce) powstał sweter, ale także on ją „stworzył”. Przeniesiony z baśniowych/mitologicznych kontekstów motyw zapowiada mające nastąpić zmiany w życiu bohaterki, także pokolenia i czasu, wyraża bunt kogoś, kto w jego formie wypowiadał siebie²¹. Wprowa-

²⁰ Zob. T. Todorov, *Ludzie – opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/1, s. 280.

²¹ Metafory: tkania, tkacza, przędzy, nici to jedne z najważniejszych kulturowych uniwersaliów, znajdujemy je w *Biblii*, w mitologii Wschodu i Zachodu. W tradycji biblijnej to cały krąg symboliki łączącej się z tworzeniem człowieka, świata, świątyni, z życiem i śmiercią: Ezechiasz śpiewa w chorobie: „[...] zwijam jak tkacz moje życie. On mnie odcina od nici” (*Iz 38, 12*). W mitologii greckiej motyw tkania związany jest z Arachne, która za ujawnienie, na przygotowanej przez siebie tkaninie, tajemnic alkowy bogów została ukarana przez Atenę i zamieniona w pająka. Znaczeniu i obecności motywów „tkackich” w literaturze, sztuce poświęcony jest rozdział w pracy Joanny Ślósarskiej. Zob. J. Ślósarska, *Łapacze*

dzenie tego motywu uzmysławia, że przecież strój to element podstawowy w każdej wędrowce bez względu na to, gdzie ją rozpoczynamy i dokąd zmierzamy, od niego niekiedy zależy powodzenie wyprawy. Nie bez znaczenia jest także kolor – „czarny” – nawiązujący do charakterystycznych strojów kobiecych okresu żałoby narodowej. Autorka podkreśla prawdę podstawową – jesteśmy częścią historii życia innych ludzi, podobnie jak oni są częścią historii naszej. To, co chcemy opowiedzieć, jest uzależnione od tego, w jakim momencie historii szerszej pojawia się nasza opowieść – życie. A ta narracja (życie) zaczyna się dopiero w momencie, gdy „[...] wkraczamy na scenę, której nie zaprojektowaliśmy i stajemy się częścią wątku, którego nie wymyśliliśmy. Każdy z nas, będąc bohaterem własnego dramatu, odgrywa drugoplanowe role w dramatach innych ludzi”²².

Odejścia i odjazdy – świadectwa lektur

„Podróż inicjacyjna” – jej zakres znaczeniowy łączy się bezpośrednio w przypadku Zambrzyckiej z doświadczeniem będącym konsekwencją wydarzeń

snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej, Kraków 2012. Można szukać także analogii pisarstwa Zambrzyckiej z nurtem krytyki feministycznej – arachnologią. Według tej teorii specyfika pisarstwa kobiecego opiera się na założeniu, że pisząca kobieta w swoich tekstach pozostawia ślady swojego autorstwa i jest w nich obecna jako podmiotowość twórcza. Przywołany motyw obecny jest także w baśniach ludowych np. *O siedmiu krukach*, w której utkane przez siostrę koszule ocalają życie jej braci, zob.: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=153> [dostęp: 29.05.2024].

²² Zob. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 388–389.

w kraju – decyzją o wyjeździe z Polski. Interesują nas przede wszystkim poetyckie realizacje tego wyboru i motywy towarzyszące obrazowaniu. Wydaje się, że najbardziej spektakularne pozostają postacie, ich przywołanie staje się istotnym kodem dla Zambrzyckiej, na tyle ważnym, że wprowadza je poetka już w tytułach: np. *List do Nazona*²³ (LdS, s. 15–19), *Jonasz. Ucieczka. Pościg* (Wip, s. 12–14). Pierwszemu z bohaterów zawdzięczamy całą gamę motywów i myśli, które na stałe weszły do topiki wygnania i niewoli; drugiemu świadomość, że jesteśmy powoływani do zadań zdawałoby się niemożliwych, często wbrew sobie. Losy Jonasza wskazują prawdę bezsporną – nie nam przypada w udziale ostateczna ocena zdarzeń. Powracamy do raz zadanych ról, często do tego zmuszani, by stwierdzić po czasie, że we wszystkim, czego doświadczyliśmy, co próbowaliśmy początkowo odrzucić, jest sens.

List do Nazona (LdS, s. 9–15), już z samej formy gatunkowej, ma strukturę dialogową i wyraźne określone role adresata i nadawcy. Bohaterka, formułując swój tekst „listu”, naprzemiennie stosuje formy gramatyczne liczby pojedynczej („w moich snach”, „piszę”, „nie wiem”, „mnie”) z poetyckim „my” poświadczającym przynależność pokoleniową emigrantów czy wspólnotę egzystencjalną z antycznym bohaterem – wyraża swój stosunek zarówno formami czasownika, jak i zaimek („wolimy”, „jesteśmy”, „dajemy”, „trafiamy”, „naszej”, „naszym”, „nas”). Choć nie pada żadne pytanie do

²³ Owidiusz, właśc. Publiusz Owidiusz Nazon (łac. *Publius Ovidius Naso*). Publiusz Owidiusz Nazon (ur. 20 marca 43 p.n.e. w Sulmonie, zm. 17 lub 18 n.e. w Tomi) – rzymski poeta uważany za najwybitniejszego (obok Wergiliusza i Horacego) elegika starożytności.

adresata, to fakty z biografii Nazona przywołane w metaforycznych formułach – „Piszę do ciebie na mrok / scytyjskiej nocy, której / tkaninę [...] / wyszywasz igłą mocniejszą / od zaostzonych słupów / palisady, gdy oblodzone / słońce toczy się w stronę / Rzymu, jak posłaniec od / ciebie, z petycją poezji, / a przez stwardniałe rzęsy / widzisz drugi brzeg, // o którym wiesz tylko tyle, / że tam wiszą oblane krwią / włosy Medei” – stają się tak naprawdę podstawowym pytaniem o sens wygnania, opuszczenia miejsca, możliwości ocalenia siebie jako człowieka i twórcy²⁴. Czas, który dzieli obydwie postacie, nie ma tak naprawdę znaczenia, bo podstawowym punktem odniesienia, tematem projektowanej rozmowy, dialogiem ewokowanym²⁵, staje się poezja, wolność słowa, uczucia towarzyszące egzystencji wśród obcych. Dialog w czasie jest niemożliwy i możliwy zarazem; bohaterka ma świadomość bariery czasu, ale jednocześnie ta sama bohaterka-poetka szuka analogii

²⁴ Wszelkie odwołania do cudzych tekstów, biografii, dzieł filozoficznych potwierdzają nie tylko świadomość konwencji gatunkowej piszącego, ale są także wpisywaniem siebie w tradycję. Według Małgorzaty Czerwińskiej: „[...] świadectwa lektury, niesione przez dzieło autobiograficzne, [...] opracione są w kontekst przeżycia egzystencjalnego”. Zob. M. Czerwińska, *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej* [w:] tejsze, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 102.

²⁵ Dialog ewokowany jest zawsze dziełem jednego podmiotu, który sam określa stosunek dialogowy. Występuje wtedy, gdy do wypowiedzi jednej osoby wprowadzone zostaje stanowisko kogoś, kto wprawdzie nie bierze udziału w sytuacji dialogowej, ale czyje zdanie, sąd mają znaczenie dla wypowiedzi podmiotu. Zob. A. Lam, *Dialogowość utworu poetyckiego (na przykładzie poezji Zbigniewa Herberta)* [w:] *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasparski, Warszawa 1978, s. 64.

swojego życia (pokolenia) z biografią starożytnego poety, w jego losie odnajduje swoje wybory, z dawnych tekstów wyłuskuje fragmenty bliskie jej postrzeganiu i ocenie świata²⁶. Pisząc list do Nazona „tej pogodnej zimy nad Pacyfikiem” – wyraźne wskazanie skąd pisze – podkreśla tym samym „inność” miejsca jej „wygnania” z odosobnieniem Nazona²⁷. Wie, jakie były losy starożytnego wygnańca, zna jego sądy o świecie, ma również świadomość, że wszystko, czego sama doświadcza, już było w tamtych odległych w czasie przeżyciach konkretnego człowieka – ta podkreślana wielokrotnie analogia losów staje się nobilitacją. Jej list niesie pytania, ale jest także antycypacją odpowiedzi Nazona na temat granic wolności, wierności sobie. Na taką formę komunikacji pozwala bezpośrednia lektura listów starożytnego

²⁶ Stosunek, jaki zachodzi między wierszem a przywoływanymi listami Nazona, tak naprawdę dotyczy relacji między kodami – cudzym i własnym sposobem mówienia, a także relacją doświadczeń bohaterki i przywoływanej sprzed wieków postaci. Poetka ma świadomość niewyraźności najgłębszych przeżyć, jednocześnie w biografii i twórczości Nazona odnajduje poświadczenie siebie. Ujawniająca się tożsamość losów pozwala widzieć własne doświadczenia jako element tradycji.

²⁷ Biografia zesłańca rozpoczęła się dla Nazona w miejscu dla niego nieprzyjawnym. Wskazuje na to etymologia nazwy Morza Czarnego – *Axeinos*, która odsyła do irańskiego słowa oznaczającego „ciemny”, „ponury”. Ludowa etymologia przekształciła je w *Axenos* – „niegościnnie”. Na tę złą sławę miały wpływ – mało urozmaicona linia brzegowa, niespodziewane sztormy, nieprzeniknione mgły uniemożliwiające nawigację, a także mętna woda. Z upływem czasu wśród żeglarzy zrodziła się inna nazwa, *Pontu Euxinus* (morze gościnne), ten swoisty magiczny zabieg miał ochraniać żeglujących przed gniewem bogów. Pisze o tym Ch. King, *Dzieje Morza Czarnego*, przeł. Z. Piotrowska, Warszawa 2006, s. 26.

poety pisanych do przyjaciół z wygnania (*Listy z Pontu* – „[...] Twój list na stole, / Nazo [...]”). Synekdochalne wskazanie, użycie liczby pojedynczej „list” ujawnia emocjonalne zaangażowanie bohaterki rozpamiętującej każde słowo, jej podziw dla wielkości poezji opierającej się czasowi:

[...]
 Czas nie oszukał cię, Nazo; dwa tysiące
 lat i dotąd filuje lampa, gdy
 piszesz w swojej kajucie
 trzęsącą się z nerwów ręką,

kochają cię, Nazo, w Scytii
 i Sarmacji, nawet za Atlantydą,

[...]
 choć stara mgła zamyka
 w grudniu stożki Cyklad, choć

zapomniane są imiona mórz
 i miast. Twój list na stole,
 Nazo, w czarnych karafkach
 liter bryzgi Pontu i fala,
 która wzniosła dziób okrętu
 jak młoda góra w ruchu trwa.

[...]

Opuszczenie kraju, osamotnienie, pozostanie wbrew logice przy poezji biegnącej pod prąd panującym tendencjom w Rzymie, stawanie się poetą (mentalnie) na nowo w niesprzyjających okolicznościach wygnania – to istota postawy Owidiusza²⁸. W jego trudnym

²⁸ Nazon został zesłany do Tomis nad Morzem Czarnym, gdzie spędził dziesięć lat. Tam zmarł, choć wielokrotnie starał się o zmianę wyroku Oktawiana Augusta. Krytycy wskazują na obecny w jego tekstach topos skromności i mające mu

życiu szuka bohaterka wskazań na własne zmagania z emigracyjnym osamotnieniem, tamte słowa sprzed wieków pozwalają zrozumieć, czym naprawdę jest wygnanie²⁹, potwierdzają ocalającą prawdę, że oddalenie nie oznacza utraty ojczystego języka:

[...]

Drżałeś nie z zimna, ale
o frazę łaciny, nagle
samotnej jak pinia wśród
sosen, które wydały ci
się prawie borealne,

lecz odgadłeś: nie zapomina
swojej mowy makak w klatce,
ani sumatryjski tygrys
na śniegu, wśród sterczyn
topoli, mogą zaniemowić,
ale nie na zawsze.

(*List do Nazona*, LdS, s. 16–18)

Posługiwanie się przez Zambrzycką odwołaniami do Nazona, kodem kulturowym sprzed wieków, odbywa się nie tylko na płaszczyźnie tekstów (ta więź byłaby zbyt krucha), szczególna relacja rodzi się z odwołań do

przysporzyć życzliwości władcy skargi na własne ułomności i utyskiwania na osłabienie talentu poetyckiego. W tych zabiegach pomniejszających swoją twórczość dopatrują się także mąski, pod którą skrywał przeświadczenie o znaczeniu swojej poezji, jej ponadczasowej wartości. Zob. A. Wójcik, *Rzymska literatura wygnańcza. Owidiusz. Poezje znad Morza Czarnego*, Poznań 2003.

²⁹ W losy Zambrzyckiej, jej męża (emigrację) pośrednio wpisują się także doświadczenia matki męża. Poetka pisze w dedykowanym jej *Wieńcu* (KW): „[...] nie szukała pustkowi, ani / ogromu nocy, nie uwierzyłaby, / że może być okrutne – piękno, // ona, co stała wśród bezkresu / stepu, patrzyła, mrużąc oczy, / na szczyty Tien Szan”.

biografii konkretnej osoby bliskiej poprzez podobny sposób patrzenia, ocenę rzeczywistości, wspólnotę myśli.

Innym motywem odejścia, porzucenia miejsca czy ludzi, ale równie istotnym w biografii poetki, jest niezgoda na świat ukształtowany według reguł, których się nie akceptuje, nie rozumie, ale jednocześnie zgoda na to, co los/życie ze sobą niesie. Ten stosunek do swoich wyborów, decyzji zmienia czas, który przynosi stopniowo inne doświadczenia i stawia nowe wyzwania. Postacią, która zdaje się łączyć te zakresy, jest postać czasowo odległa – biblijny Jonasz.

Postać Jonasza z pierwszej części utworu *Jonasz. Ucieczka. Pościg* (Wip, s.12) staje się dla Zambrzyckiej metaforą buntu i pokory jednocześnie – istotnym sygnałem jest czas powstania wiersza, rok 1984 – od 1981 r. autorka mieszka w Vancouver w Kanadzie, miejscu wybranym po decyzji wyjazdu z Polski – te szczegóły biograficzne są niezwykle ważne w analitycznym kontekście. Poetka sytuuje swego bohatera w momencie rozstrzygnięcia już jego sporu z Bogiem, dopełniając tym samym oszczędny przekaz Księgi – wiersz staje się rodzajem poetyckiego apokryfu. Monolog wygłaszany z perspektywy czasu już w innej scenerii tłumaczący podjęte decyzje ma trafić do słuchacza nie biblijnym komentarzem, wzniosłym językiem, ale bezpośrednim wyznaniem samego Jonasza, który wspomina wszystko, czego doświadczył i raz jeszcze rozważa swoją małość.

Nim jednak Zambrzycka odda głos swemu bohaterowi, w pierwszym dystychu stylizowanym na biblijną frazę wprowadza z pozorów mało istotną informację: „kiedy krzew rycynowy zapuszcza korzenie / robak w ziemi wzywa miłosierdzia”. Przywołanie „krzewu rycynowego” (*Ricinus communis* – *rącznik pospolity*) odsyła do

biblijnego przekazu, do czasu, kiedy prorok kolejny raz został wezwany, by upomnieć mieszkańców Niniwy. Na nic się zdały ucieczki i próba odrzucenia woli Boga, który raz powoławszy człowieka, nie pozwala mu zapomnieć o sobie – podąża za niepokornym Jonaszem, choć ten nie tylko próbuje uciec przed Jego wolą, ale jeszcze spiera się ze Stwórcą o słuszność ocalenia wiarołomnego miasta³⁰. Zambrzycka nie rozważa podjętych decyzji, jednak słowa o krzewie rycynusowym w kontekście wyznania Jonasa nabierają szczególnego znaczenia. Poetka zawiesza autorytet Biblii i dopuszcza do głosu proroka:

kiedy krzew rycynowy zapuszcza korzenie
robak w ziemi wzywa miłosierdzia.

³⁰ Ocalenie miasta nie przekonało niepokornego. Jonaszowi nie podobało się miłosierdzie Boga, dlatego modlił się o śmierć, uczyniwszy wpieryw szalas po „wschodniej stronie miasta”, by móc obserwować, co się w nim dzieje, gdyż nie wierzył w skruchę jego mieszkańców. Bóg chcąc „ująć jego goryczki”, sprawił, że „nad głową proroka” wyrósł krzew rycynusowy, który jednak następnego dnia usechł. Biblia mówi, że kiedy zmęczony upałem i rozgorączony Jonasz prosił o śmierć, Bóg zapytał go: „[...] czy słusznie się oburzasz z powodu tego krzewu”? Odpowiedział: „Słusznie, gniewam się śmiertelnie”. Rzekł Jahwe: „Tobie żal krzewu, którego nie uprawiałeś i nie wyhodowałeś, który w nocy wyrósł i w nocy zginął”. A czyż Ja nie powinienem mieć litości nad Niniwą, wielkim miastem, gdzie znajduje się więcej niż sto dwadzieścia tysięcy ludzi, którzy nie odróżniają swej prawej ręki od lewej”. Zob. *Jon*, 4, 9–11. Księga Jonasa jest utworem dydaktycznym, należy do rodzaju literackiego midraszów, których celem było pouczyć o woli miłosiernego Boga. Księga jest bliska zapisom Ewangelii, Chrystus odwoływał się do przykładu Niniwy kilkakrotnie, wskazania o tym znajdujemy w ewangeliach Mateusza (*Mt* 12, 41) i Łukasza (*Łk* 11, 32), a trzy dni i trzy noce spędzone w brzuchu ryby uznał za typ swego zmartwychwstania (*Mt* 12, 39–40; *Łk* 11, 30).

dlatego uciekałem, długo, byle z dala
od misji, od słów prorocत्व, z których każde
było jak dom z jatek, ciężkie jak toból uciekającego.

widziałem już wszystko:
mężczyzn niniwy spętanych żądzą w oszalały pałąk,
ich kobiety
obnoszące płęć wysoko jak struś, zapewne
nieszczęśliwi wszyscy. widziałem ich skrucę

była jak drąg podpierający mury,
jak garść prochu na wierzchołku głowy,
którą widać tylko z góry nieba.

uciekałem, jeden z nich,
rozgniewany na Boga na śmierć.

i kiedy mnie dopadł i ich wina
zamknęła się nade mną jak własna,
zobaczyłem:

słowa prawdy, drobne jak pyłek
na posadzce u garniarza,
muszą zasypać dom niniwy.

(Jonasz. Ucieczka. Pościg, Wip, s. 12)

Jonasz musiał doświadczyć buntu, niezgody na powołanie (poetka podkreśla niezgodę zbuntowanego stylistyką wiersza), by zrozumieć mądrość Pana. Na własnej skórze przekonał się, czym jest sprzeciw człowieka wobec wybrania i naznaczenia przez Boga. To Jonasz tak naprawdę dotyczą słowa pierwszej strofy (i można zaryzykować stwierdzenie, że sam je wypowiada, odwołuje się przecież do swoich doświadczeń) – „kiedy krzew rycynowy zapuszcza korzenie / robak w ziemi wzywa miłosierdzia”.

Wiersz nie skupia się na losach proroka i jego kolejnych próbach ominięcia boskich nakazów. Zambrzycka w kreacji podmiotu uwypukla zachowania udręczonego naznaczeniem człowieka; Jonasz jest niezwykle ludzki w swoich poczynaniach, niezgodzie i próbie przechytrzenia Boga, tak naprawdę niewiele różni się od mieszkańców wiarołomnego miasta, zresztą jest tego świadom, byłem „jednym z nich” – mówi o sobie. Nie umie od razu dostrzec sensu w swoim powołaniu „słów prawdy drobnych jak pyłek”, zgodzić się być narzędziem w ręku Pana (jego poczynania przypominają walkę Jakuba z Aniołem/Bogiem w potoku Jabbok). Zambrzycka komplikuje obraz – w drugiej części utworu zmienia perspektywę; proroka zastępuje kobiece/autorskie „ja”. Czytamy:

[...]

Chcę ocalić moją ulicę i drzewo,
każde miejsce, na którym zostawiłam
ślad.

[...]

To, co mówi bohaterka, przypomina (w wierszu nie pada jej imię) inną ważną postać biblijną, którą *Księga Mądrości* stawia za przykład głupoty, mówiąc o niej: „pomnik duszy, co nie dowierzała” i „pamiętka głupoty”³¹. Ewokacja aluzyjna kolejnej biblijnej postaci ukazuje jeszcze inny aspekt ludzkiego podróżowania będący uzupełnieniem postawy Jonasza – wierność miejscu, które pozostaje w człowieku na zawsze. Gest odwrócenia biblijnej Żony Lota, jej postać zakuta w bryłę soli były dla wielu emigrantów najpiękniejszym świadectwem, pomnikiem miłości³². Dopełnia te poetyckie rozważa-

³¹ *Mdr* 10,7.

³² Żona Lota to postać często przywoływana w wierszach polskich poetów emigracyjnych – wystarczy wspomnieć wiersze

nia część trzecia będąca poetycką wizją dokonującego/
spełniającego się proroctwa:

góra, wiśniowa góra, góra.
choć na dole plagi stugłowe i namiot
rozbity najeźdźcy.
Pan jest blisko, Pan nadchodzi,
Pan z Imienia.
karoce i powozy, dwukonne zaprzęgi.
dyszła komety się chwytając, cały w pręgach
spada płaszcz zmiłowania,
czarna noc.

(Jonasz. *Ucieczka. Pościg*, Wip, s. 14)

Przywołane przez autorkę zdarzenia, postacie (wprost) Jonasza i (z wyraźną sugestią) Żony Lota (bohaterka wiersza wyznacza sobie taką właśnie rolę) stanowią jedynie kontekst dla sytuacji wygnania w ogóle – tej podróży, która podejmowana często wbrew sobie, tak naprawdę przynosi ocalenie³³.

Te dwie postacie pełnią szczególną rolę w poetyckim wyznaniu Zambrzyckiej – nie są jedynie poetyckim zabiegiem-przywołaniem ciekawych bohaterów,

Marii Badowicz czy Józefa Łobodowskiego będące już w tytule wskazaniem na biblijną postać: *Żona Lota*. W wierszu Józefa Łobodowskiego znajdujemy taką wykładnię: „Obejrzała się, ogarnęła wzrokiem / skazane miasto, / zamknęła w pamięci, / jak skąpiec swój skarb w ciężkiej skrzyni, / zatrzasnęła ją powiekami / i skamieniała. // Zastygła / w najpiękniejszy pomnik miłości.// Wzięła na własność i uniosła / ulice, znane każdym dotknięciem palców / mętny nurt rodzinnej rzeki, / gołębie, gnieźdzące się w dymnikach – /”. Cyt. za: J. Łobodowski, *List do kraju*, wybór wierszy i opracowanie J. Święch, Lublin 1989, s. 122–123.

³³ W drugiej części wiersza *Tren* czytamy: „musiałam oddalić się / w połyskliwy piękny mrok / tu gdzie nikt mnie nie rozpozna / jakież pieśni można wyśpiewać w mroku / tu gdzie nie słyszą mnie / narody ani kraje / nisko w dolinie każdego drzewa”. G. Zambrzycka, *Wiersze i pieśni*, Olsztyn 1993, s. 17.

przypomnieniem raz jeszcze historii wygnania czy buntu wobec boskich wyroków, ale z fragmentów tamtych „biografii” Zambrzycka tworzy swój własny portret. Losy Nazona i Jonasza definiują w pewnym sensie jej życiowe decyzje, mówią o jej wątpliwościach i trudzie podejmowanych wyborów.

W żadnej z podróży bohaterka wierszy Zambrzyckiej nie pozostaje sama. W tych pierwszych „wyprawach” w dorosłe życie są przy niej najbliżsi, by w kolejnych, zgodnie z rytmem dorastania, przyjmować za towarzyszy przewodników duchowych, autorytety, swoje pokolenie (dotyczy wydarzeń związanych z przemianami politycznymi w latach osiemdziesiątych), bohaterów literackich. Potrzebuje obecności drugiego nie tylko jako interlokutora, słuchacza, przewodnika po nieznanym przestrzeni, ale także po to, by odnajdywać w doświadczeniu innych – siebie (omawiany już *List do Nazona*). Świat wspomnianych podróży podlega wszystkim zabiegom, które mają na celu uwypuklić najważniejsze aspekty wędrówki, poddawany jest temu rodzajowi mitotwórczego retuszu, jaki wprowadza nostalgiczne spojrzenie już w momencie oglądania, zabiegającemu nie o wierność szczegółom, ale bardziej emocjom, jakie towarzyszyły wędrującemu.

Portrety-wspomnienia

Poetyka portretu z pamięci czy „widzącej pamięci” według Marka Zaleskiego³⁴ jest szczególnie często obecna w tekstach o charakterze nostalgicznym. Dla Zambrzyckiej pamięć stanowi wiarygodny materiał

³⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Warszawa 1996, s. 41.

twórczy z utrwalonymi gotowymi obrazami. Buduje swoje poetyckie portrety ze zdarzeń, konkretnych zachowań, zapamiętanych słów czy gestów, poszukując w nich niedostrzeżonych wcześniej znaczeń. Tak prowadzona narracja traktowana jest jako poznanie nie tylko ludzi i sytuacji z przeszłości, ale przede wszystkim siebie. Życie bowiem ukazuje pełnię swych znaczeń tylko wtedy, gdy jest opowiedziane. A opowieść o nim pozwala na podkreślenie tożsamości jej autora, który doświadcza i doświadczał życia w wielu jego aspektach, także poprzez spotkanie z drugim człowiekiem:

[...]
Wychodziła za mną na klatkę
schodową i kreśliła znak krzyża,
[...]

Ucałowała mocno czerwone
serduszek od syna,
nim je w klapę płaszczu wpięła –

[...]
kiedy stawiała bańki,
kiedy robiła silny masaż,
jej ręka słała suche ciepło.

Nieprzytomna, szeptała: wina,
na szpitalnej sali,
dwa dni przed śmiercią –

mówiła: dobre na serce
jest wino, kładła pod bluzkę
chłodny okład, mokry ręcznik.

Kraciasta spódnica, zapięta
trochę krzywo, beret, ciężkie
półbuty, pierścionek z różańcem,

[...]

Jej głos miał czystą, dźwięczną nutę
przedwojennych sentymentalistek,
ten głos dochodził do głosu,

gdy siedziałam z nią sama, ten
głos krył się za słowa,
błogosławił, skarżył się, dziękował

w spiesznych, comiesięcznych listach
kresowo rozgłośny na małym podwórku,
spragniony był ciszy.

[...]

(*Wieniec*, KW, s. 13, 15–16)

Wiersz ma charakter wspomnienia, konsekwentnie utrzymany czas przeszły (nagromadzenie czasowników wielokrotnych) pozwala sporządzić katalog przymiotów zmarłej, przywoływanych wprost czy zapodanych poprzez (rzadkie) metaforyczne określenia³⁵. Odślaniały się te cechy nie w iluminacji chwili, ale stopniowo przez lata wzajemnych kontaktów, rozmów, sytuacji – zebrane obok siebie w kodzie życia stają się tytułowym „wieńcem” podziękowań. Nie bukietem, wiązką, lecz wieńcem składającym się z wielu kwiatów-wspomnień. Nagromadzenie „zwykłych-niezwykłych” przymiotów poświadcza

³⁵ Poetka w poszukiwaniu określonego sposobu na wyrażenie emocji, nazwanie ich, korzysta z dorobku poprzedników. Tworzona opowieść włącza się w tok znanych już narracji, wzbogacając tym samym funkcjonujący katalog. O tym zjawisku czytamy w pracy Magdaleny Matysek. Zob. M. Matysek, „*Opowiadać znaczy żyć*”, czyli o pewnym sposobie rozumienia narracji, s. 44, magdalena_matysek_-_opowiadac_znaczy_zyc_czyli_o_pewnym_sposobie_rozumienia_narracji.pdf [dostęp: 17.01.2024].

wyjatkowość zmarłej – cechy do tej pory niedoceniane czy pomijane w codzienności odsłania śmierć, uświadamiając jednocześnie bezradność żegnających:

[...]
Jak mam ją żegnać,
[...]

Składać do grobu tylko
potrafią Marie tak,
że się potem
zmartwychwstaje,

ja jej nie mogę
pożegnać, dość,
że się mogłam przeżegnać
przy jej trumnie.

Elementy współtworzące ten obraz – fizyczność i duchowość wspominatej – kraciasta spódnica, głos o „czystej, dźwięcznej nucie”, jej wiara w zmartwychwstanie – są równie ważne dla wspomniania, decydują o tym, że postać staje się punktem odniesienia do późniejszych działań i wyborów bohaterki wierszy, poetki. Odwołania do biblijnego obrazu – składania do grobu Boga-Człowieka – poczynione w wierszu nadają temu fragmentowi wymiar metafizyczny tak potrzebny w zetknięciu ze śmiercią. Choć bohaterka nie ma w sobie tej ufności, jaką miały Marie u grobu Chrystusa („składać do grobu tylko / potrafią Marie [...]”, sam akt pożegnania, przeżegnania się przy trumnie zmarłej, staje się aktem zawierzenia. Doświadczenie śmierci bliskiej osoby wyznacza już inną perspektywę dla żyjących – im powierzona zostaje prawda skończonego życia. Horyzont śmierci jednej osoby, co podpowiada wiersz, otwiera nasz własny, w którym już zawsze odnaleźć będzie można wspomnienia o zmarłym.

Istotnym w tym poetyckim portrecie jest sam fakt dedykowania wiersza „matce męża” – to jej przypisane zostały przez Zambrzycką wszystkie atrybuty charakterystyczne dla typowego obrazu matki-rodzicielki. W przeciwieństwie jednak do wierszy, w których matki portretowane są przez córki-poetki, nie ma u Zambrzyckiej charakterystycznego dystansu, podkreślania własnej odrębności, symbolicznego odcinania pępowiny³⁶. Matka męża nie występuje u Zambrzyckiej jako nauczycielka czy przewodniczką – jest autorytetem akceptowanym, autorytetem, przed którym nie trzeba się bronić i buntować³⁷. Akceptacja „drugiej matki” sprawia, że historia życia starej kobiety staje się częścią życia bohaterki i wszystko, co jej dotyczy, zyskuje szerszy wymiar i znaczenie. Podobnie losy młodej kobiety wpisują się w historię życia innych ludzi. Ten sposób włączania narracji o sobie w ramy innych narracji sprawia, że są one opowieściami wielopoziomowymi³⁸.

³⁶ O poetyckich portretach matek w twórczości m.in. Anny Kamieńskiej, Anny Świrszczyńskiej pisze Anna Legeżyńska; zob. A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 86 i n.

³⁷ Przykłady takich relacji znajdziemy np. w *Cudzoziemce Marii Kuncewiczowej*.

³⁸ Jak zauważa cytowana już Magdalena Matysek: „[...] ujmowanie naszego własnego życia w całościowe struktury sensu jest również tworzeniem narracji kulturowych. Na poziomie indywidualnym, gdy jednostka buduje swoją tożsamość, to korzysta z obecnych już w kulturze innych narracji, ale też jej opowieść staje się częścią kultury, jest kolejną narracją, która może być opowiedziana dzięki temu, że istnieją kulturowe reguły opowiadania swojego życia, istnieją określone „gramatyki tworzenia” narracji”. Zob. Magdalena Matysek, dz. cyt., s. 44.

Wiersz dedykowany teściowej nie jest także powodowany wyrzutami sumienia, aktem ekspiacji, rozrachunkiem z przeszłością, wszystkim, co wynika z relacji typowych dla zależności matka-córka. „Matka męża” pozostaje depozytariuszką najbardziej pożądanых przymiotów, od której bez zastrzeżeń można przejść i naśladować stosunek do świata i Boga (ta poetycka relacja zaprzecza także utrwalonemu w tradycji portretowi złej teściowej). W tradycji kultury chrześcijańskiej, topice domu rodzinnego rodzona Matka pośredniczy między światem realnym a transcendencją, u Zambrzyckiej ten rodzaj wtajemniczenia bohaterka zyskuje dzięki teściowej³⁹. Jej odejście nie oznacza pustki, pozostawia pewność sensu każdego najdrobniejszego gestu czy słowa:

Wierzyła mocno, że zmartwychwstaniemy,
uścisknę jej silne ramię,

delikatną dłoń, będziemy
jednocześnie na ziemi i

w niebie, razem, w blasku,
którego, uszczęśliwiona, nie wypowiem,
[...]

(*Wieniec*, KW, s. 17)

Każdy z tych poetyckich portretów pełni rolę mediumiczną, umożliwia ponowny kontakt, pozwala na kontynuację przerwane go kiedyś spotkania, staje się odnowioną rozmową ponad czasem, poświadcza

³⁹ W wierszu *Petronella* znajdujemy taką wykładnię: „Bo serca starców / są potężne,/ biegną jak jelenie/ przez rzadki las, / wiedzą / że już prawie wszystko,/ i potykają się / o grzechotkę”. Zob. G. Zambrzycka, *Ślady*, Toronto–Rzeszów 2019, s. 11.

przynależność bohaterki wierszy do pewnej wspólnoty ludzi i spraw. Każda opowieść, o czym już wspominałam, ma konstrukcję szufladkową⁴⁰, „pojawia się w „obramowaniu” historii kiedyś zasłyszanych czy przeżytych i sama staje się pretekstem dla innych opowieści. Portret wspomnieniowy uzupełnia i eliminuje retusze (wynikające choćby z przyzwyczajenia, wcześniejszej idealizacji osoby czy dystansu wobec niej), a śmierć, odejście umożliwiają inne spojrzenie, pozbawione przyzwyczajenia, wydobywające prawdziwy charakter portretowanego człowieka, także stosunek wobec zmarłego zyskuje inny wymiar. Rodzi się szczególna bliskość, a doświadczenie braku powoduje, że wspominający zapomina o sobie przeżywającym czyjąś nieobecność, rozpamiętując tylko to, na ile człowiek już nieobecny pozostaje w nim (w nas)⁴¹. Śmierć odsłania. Martwe ciało pozbawione intymności wyzwala inne uczucia, rodzaj tkliwości nieobecnej we wcześniejszych relacjach:

⁴⁰ Zob. T. Todorov, *Ludzie – opowieści...*, s. 273. Według Todorova każda nowa postać pojawiająca się w dziele powoduje powstanie nowej historii, tym samym kultura pojmowana w sposób narracyjny sama staje się obramowaniem dla nowej historii, staje się pretekstem, otwiera na nową historię – ma także budowę szufladkową. Taka konstrukcja pozwala odnieść wrażenie, że żyjemy jednocześnie w kilku opowieściach, które się uzupełniają.

⁴¹ Barbara Skarga zwraca uwagę na obecny w nas ślad po zmarłych: „Ślad, który utrata pozostawia w naszej psychice, nie poddaje się biegowi czasu. Potrafi czas odwracać. Wydaje się, że rana się już zagoiła, tymczasem jakieś drobne wspomnienie i już boli, już krzawi. Ten ślad zranienia, który trwa tak długo lub wręcz nigdy nie poddaje się zatarciu, jest nieustannie bolesną obecnością tego, co nieobecne”. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 90.

[...]
Schyliłam się, by ucałować
w trumnie dłoń, która dawała
i natrafiłam ustami na krzyżyk różańca.

[...]
leżała w trumnie z włosami
szczesanymi tak, jak za życia
nigdy się nie czesała.

(*Wieniec*, KW, s. 13)

Istotna w tych tekstach jest postawa konfesyjna, szczerość, którą widać szczególnie w partiach zacierających granicę między autorem wiersza a personą w wierszu przemawiającą. Wtedy też elementy biografii autorki są znaczące dla wymowy tekstu, wychodząc często poza granicę tematów drażliwych czy choćby tylko zbyt osobistych. Zambrzycka, przywołując tak osobiste doświadczenie, wyraża nie tylko swoje emocje, ale włącza je w doświadczenia innych mierzących się ze stratą. To rys charakterystyczny tej poezji – jest w niej widoczne nieustanne napięcie, wymiana między tym, co subiektywne i indywidualne, oraz tym, co ponadosobowe i uniwersalne.

Odbicia

Portret pozostaje w tym zaproponowanym przez Zambrzycką sposobie postrzegania niezwykle blisko z innym sposobem unaocznienia – z lustrem. Tytuł, jakim opatrzyła swój tomik – *Portret z lustrem w tle* – wskazuje na szczególne miejsce tego przedmiotu w literackim obrazowaniu poetki. Każdy z tekstów tego zbioru jest, jak już wspomniałam, swego rodzaju portretem,

jednocześnie tytułowe lustro to nie tylko konkretny przedmiot odbijający obraz, lustrem bowiem okazują się być często oczy, pamięć, czyjeś wspomnienie. Niekiedy przywoływany obraz sprawia wrażenie obrazu powstałego w ułamkach rozbitego szkła – przywołany zostaje jedynie fragment, pozornie rozmyty czy zniekształcony, ale istotny dla bohaterki szczegół.

Odbicie to jedna z najczęściej używanych figur w wierszach Zambrzyckiej. Sygnalizowana jest poprzez tytuł: *Portret z lustrem w tle* (to także, jak wspomniałam, tytuł całego zbioru)⁴²; wskazywanie (w tytule) konkretnej osoby, której wspomnienia dotyczą, gdyż w jakiś szczególny sposób wpłynęła na życie bohaterki/autorki: *Karmelitanka*⁴³ i wtedy to, co staje się przedmiotem wyrażenia, pośrednio określa tę przywoływaną w wierszu postać; formę przekazu wskazującą na typ relacji (czy raczej jej bliskość) – list (przywoływany już *List do Nazona*, LdS); formułę dedykacji⁴⁴ – układanej dla najwy-

⁴² Wiersz tytułowy otwierający tom nie jest tylko, jak pisze D. Szajnert, „interpretantem” czy „iluminatorem” pozostałych tekstów w nim zamieszczonych, stanowią one rodzaj wariacji na zapodany w tytule zbioru temat. Prawie każdy przywołuje osoby dla autorki znaczące. O roli tytułów i ich funkcji pisze Danuta Szajnert w książce *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 227.

⁴³ Wiersz poświęcony Marii Teresie Marchockiej, karmelitance żyjącej w latach 1603–1652.

⁴⁴ Dedykacja przynależy do całego katalogu paratekstów, które stanowią wskazówki co do sposobu czytania tekstu właściwego. Są wśród paratekstów m.in. nazwiska autorów, tytuły, podtytuły, motta, przypisy, noty. Wskazują one na intencje autora, przysługuje im np. funkcja komunikowania o istocie relacji autora do przywołanych osób. D. Szajnert, tamże, s. 203 i n.

bitniejszej poetki starożytnej Grecji (*Litery dla Safony*, LdS⁴⁵), „pamięci Matki mojego męża” (*Wieniec*, KW), „Annie i Gilbertowi Bartholomew” (*Dom nad morzem*, Pzl), „pamięci Hanny Bołaszewskiej” (*Głos*, Pzl), „pamięci Krystyny Chromy” (*Portret z lustrem w tle*); przywołanie imienia – są wśród nich przyjaciele, rodzina, jak i postacie utrwalone w świadomości autorki dzięki wieLOWIEKOWEJ tradycji, są bezimienni, zapamiętani w migotliwości chwili ludzie, jak napotkana w podróży kobieta: „[...] Afrodyta Indianka / mogłaby zwodypowstać / z naręczem anemonów” (*Karaiby*, Bm, s. 7). Taki sposób obrazowania oczekuje od czytelnika swoistego zaangażowania, ukonkretnienie bowiem dokonuje się dzięki wyobraźni, która pozwala na dookreślanie postaci, „obleka” na powrót w ciało. To proces intensyfikujący zmysły w przeciwieństwie do dobitności obrazu malarskiego.

Zarówno w literaturze, jak i w malarstwie znajdujemy wiele przykładów sytuujących te przedmioty w centrum zainteresowania. Lustro (określane bardziej wzniosłe i poetycko zwierciadłem) – to nie tylko przyrząd optyczny, powierzchnia odbijająca światło, dzięki której powstaje ponowiony obraz przedmiotów znajdujących się przed nim. Dla artystów malarzy pozostaje medium przenoszącym widza w światy paralelne. To przedmiot magiczny, zachowujący wszystkie rejestrowane kiedyś obrazy, dzięki niemu można także nawiązać kontakt z innym wymiarem. W wierzeniach ludowych służy do wywoływania zjaw, które zostały przez nie uchwycone, znosi dystans między tym, co było kiedyś bliskie, a tym, co pozostaje już poza

⁴⁵ Podobnie jak z Nazonem Zambrzycka czuje się „spokrewniona” poprzez trud „składania liter” – dar poezjowania – z Safoną.

zasięgiem fizycznego doświadczenia. Przymiot biernego odbijania obrazów sytuuje go w grupie bytów lunarnych, podobnie jak Księżyc świecący cudzym światłem. Jest symbolem wielokształtności, bramą pozwalającą na przenikanie wyswobodzonej już przez śmierć z doczesności ciała duszy. To przekonanie o powrotach zmarłych jest niezwykle silne w wielu kulturach, a strach przed ich niechcianą obecnością nakazuje zasłaniać taflę lustra lub odwracać je po śmierci domownika⁴⁶.

W wierszach Zambrzyckiej lustro i jego inne formy – tafla jeziora, wody, także oczy, niekiedy ejdetyczna pamięć – odbijają spotykanych ludzi, utrwalają na zawsze czyjś obraz, stają się łącznikiem ze światem pozaziemskim. Czytamy u Zambrzyckiej (wiersz *Portret z lustrem w tle*):

10

Widziało lustro i na Wiecznym Zwoju⁴⁷
tak zostanie: dwie kobiety,
przy szklankach herbaty,

⁴⁶ W słowniku symboli znajdujemy szeroką wykładnię znaczeń lustra. Zob. hasło: *Lustro* [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 237–238.

⁴⁷ Mówiąc o „Wiecznym Zwoju”, Zambrzycka nawiązuje do Sefer ha-Chajim z hebr. Księga Życia. Księga Wiecznego Żywota to zgodnie z tradycją żydowską księga, w której zapisane są wszystkie ludzkie uczynki w ciągu całego roku. Ta koncepcja rozpowszechniona była na Bliskim Wschodzie już w starożytności. W talmudycznym traktacie Rosz ha-Szana mowa jest o trzech księgach, które leżą przed Stwórcą w Nowy Rok, zapisywani są w niej ci, co zasłużyli sobie na natychmiastową śmierć; sprawiedliwi zasługujący na dalsze życie i ci, których losy ważą się do dnia Jom Kipur. Zob. hasło: *Sefer ha-Chajim*, R. Żebrowski, *Polski słownik judaistyczny*, http://www.jhi.pl/psj/Sefer_ha-Chajim [dostęp: 19.04. 2024].

na krawędzi starego tapczanu
oglądają album Lewitana.

[...]

12

Lustro, kiedy odbija, dodaje blask i zwięzłość do obrazu
tragedii, których nie dostrzegają Personae Dramatis.

[...]

(*Portret z lustrem w tle*, Pzł, s. 8–9)

Lustro oprócz tego, że odwzorowuje obraz, wydobywa te cechy, które skrzętnie skrywamy przed innymi, ma także siłę przechowywania obrazu jak Święta Księga z zapisanymi uczynkami człowieka. Przywołany w wierszu Wieczny Zwój jest metaforą Księgi Życia, opowieści, na którą składają się uczynki każdego człowieka, a dopełnieniem ich stają się zapamiętane przez innych zdarzenia z tym człowiekiem związane.

Wspominane w ten sposób osoby – jak Krystyna Chromy w wierszu *Portret z lustrem w tle* (ale także Matka Męża, inne postacie, których obraz zapamiętały oczy) traktowane są jako partnerzy wyimaginowanego dialogu, słuchacze jej rozterek i przeżyć, cisi powiernicy, poprzez swoją nieobecność, oddalenie, śmierć umożliwiają łatwiejszy „kontakt” między światami, pozbawiony już zahamowań i konwenansów. Rola, jaką wyznacza im autorka, ma źródła w przeszłości. Zapamiętani zostali nie ze względu na swą powierzchowność (choć ta także zostaje w pamięci i jest ważna), ale przede wszystkim poprzez postawę wobec życia, rzeczywistości politycznej, własne wybory⁴⁸:

⁴⁸ By spróbować określić, kim jesteśmy, musimy postarać się zrozumieć, jakich historii jesteśmy uczestnikami/ w jakich

6
Była jedną z tych,
co w latach strachu
nieśli w sobie ironię
i politowanie,
upojeni wspólną bezsilnością,
a jednak czynni,
jak skuteczne drganie
w masie kamienia;
osobni, barwni,
ziarna minerałów
[...]

(Portret z lustrem w tle, Pzł, s. 6)

Święte

Mówiąc o podróżach (także życiu traktowanemu jako podróż), nie sposób nie zatrzymać się na ważnym aspekcie tego ludzkiego doświadczenia – śmierci. Bohaterce wierszy Zambrzyckiej nie są obce rozstania, doświadcza ich nieustannie; dotyczą dzieciństwa, konkretnych miejsc, ludzi, fascynacji, to różne przeżycia z pełną gamą odczuć i właściwa tylko dla nich forma zachowań. Szczególnie ważne są pożegnania bliskich, obejmują cały rejestr czynności, drobnych gestów wskazujących na rodzaj więzi. Szczególnego znaczenia nabierają gesty towarzyszące misterium śmierci. O takim bolesnym pożegnaniu mówi już przywoływany

uczestniczyliśmy. Jak podkreśla autorka (podąża w swoich poetyckich refleksjach za Todorovem), kultura jest zbiorem opowieści i sama staje się ich historią. Opowiadając swoją historię, opowiadamy ją językiem kultury i stajemy się tym samym jej częścią składową. Zob. M. Matysek, dz. cyt.

wcześniej wiersz-tren⁴⁹ z dedykacją, „pamięci Matki mojego męża” – *Wieniec* (KW).

[...]

Schyliłam się, by pocałować
w trumnie dłoń, która dawała

[...]

Tylko tyle? dziwiliśmy się
porządkując rzeczy po niej

[...]

Wyrzucaliśmy tubki wyciśniętych maści,
jakieś stare awizo,
odkładając na bok chude

kalendarze, w których co rok
imiona bliskich żywych i umarłych
długopisem zakreślała.

[...]

Dobry człowiek – mówili, gdy
umarła, szeptali wokół
trumny: dobry człowiek.

Pożegnanie staje się kontemplowaniem przeszłości, a obrazy powracające z zakamarków pamięci, kluczem do wszystkiego, co było wcześniej (przed przypominanym zdarzeniem) i co następowało potem. „Perspektywa nostalgiczna” zmienia przeszłość w sekwencje obrazów, tworzy przestrzeń ikonograficzną⁵⁰. Dawne zachowania,

⁴⁹ Używając tego określenia, mam na uwadze zachowanie w budowie utworu charakterystycznych dla trenu elementów składowych; żalu z powodu śmierci, rozpamiętywania życia z najważniejszymi aspektami, pochwałą i podziwem dla zalet i zasług zmarłej,

⁵⁰ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 57–58. Według Zaleskiego kolekcjonowanie przeszłości, podążanie za nią we wspomnieniach, to nieustanne poszukiwanie/podążanie za ideałem, często bez porządkowania zebranych już elementów:

sytuacje, znaki zyskują ważność, przydana jest im wzniosłość; siła wspomnienia wydobywa także nieczytelne wcześniej sensory tkwiące w tylko z pozoru błahych czynnościach, które przynosiły ulgę w chorobie, poświadczają bliskość, to stawianie baniek, masaż łagodzący ból, pamięć potwierdzana wysyłaniem świątecznych życzeń (*Wieniec*, KW, s. 13–17)

Zakończenie podróży-życia bliskiej osoby i związane z nim pożegnanie stają się dla bohaterki zapowiedzią podróży innej, są otwarciem na przyjęcie nieznanego dla niej jeszcze świata, tego świata „projektowanego” dzięki wierze przez zmarłą teściową, sugerowanego w świątecznych kartkach z motywami zmartwychwstałego Chrystusa: „Kartki z barankami,/ chorągwiami nad Grobem/ [...] co roku przychodziły przed /Wielkanocą, bo/ chciała nam przypomnieć,/ że niebo przeminie/ i ziemia przeminie, / ale odnajdzie się na koniec/ każda kartka. [...] Wierzyła mocno, że zmartwychwstaniemy,/” – *Wieniec*, s. 17.

Wspomniane kontemplowanie przeszłości właściwe rozstaniom dotyczy, co ciekawe, nie tylko osobistych doświadczeń autorki, ale wbudowane zostają w nie doświadczenia tych wszystkich, którzy w jakiś szczególny sposób własnym życiem zaznaczyli siebie w niej (także w każdym z nas). Ich opowieści z właściwymi dla tamtych zdarzeń elementami, także cudzymi (dawniejszymi) fragmentami biografii stają się naszą już własnością. Przenosimy ten depozyt już oczyszczony z nic nieznających zdarzeń i dokładamy swoje, najważniejsze

„Kolekcjoner zrównuje rzeczy i wspomnienia, zaciera różnice, porusza się chaotycznie – nie jakość przedmiotu, ale jego wyjątkowość ma na względzie, a więc coś, co umyka klasyfikacji, jest z gruntu wrogie idei porządku”.

elementy naszych losów. Ranga zapamiętanych chwil nie jest prostą składową zachowanych zdarzeń, kolejne wspomnienia, jak pokazuje życie, ubarwią tę zbudowaną opowieść z tak różnych składników lub pozbawią jakiegoś nieistotnego elementu, by ożyć na nowo w pamięci naszych dzieci, wnuków – już nieco inaczej.

Wiersz *Wieniec* zamieszczony został w niewielkim zbioru wydanym przez Mordellus Press w 2003 r. (to 44 książka tego wydawnictwa, o czym informuje stopka) zatytułowanym – *Karmelitanka*Wieniec* – zawiera jedynie te dwa utwory. Z pozoru niewiele mają ze sobą wspólnego – dotyczą wprawdzie dwu kobiet, ale czas, jaki dzieli ich życie, wydaje się eliminować jakiegokolwiek podobieństwa czy powinowactwa. Jednak autorski zamysł wskazuje, że to zestawienie nie jest bez znaczenia – są jak pośmiertne konterfekty, szczególnie w przypadku *Karmelitanki* ukazują wizjonersko losy przyszłej błogosławionej (zbieranie dokumentacji potrzebnej do procesu beatyfikacyjnego rozpoczął jeszcze św. Rafał Kalinowski). Obydwa w podtytule zawierają uzupełniające dopowiedzenia – *Wieniec*, o którym pisałam powyżej, ma w podtytule adnotację: „pamięci Matki mojego męża”, drugi (w układzie zbioru jest tekstem otwierającym) *Karmelitanka* opatrzony został imieniem i nazwiskiem oraz datami informującymi o czasie urodzin i śmierci zakonnicy karmelitanki – to „Maria Teresa Marchocka (1603–1652⁵¹)”. Maria Marchocka – Matka

⁵¹ Na chrzcie otrzymała imię Marianna (w tym czasie nie nadawano dziewczynkom imienia Maria, przynależało ono jedynie do Matki Jezusa), ale jego pochodne, urodziła się 25 czerwca 1603 w Stróżach. Była drugim dzieckiem Pawła Marchockiego oraz

Teresa od Jezusa – takie imię przybrała w zakonie, nazywana była „polską Teresą”⁵². To ważna postać w zakonie karmelitanek bosych w Polsce. Nie tylko dlatego, że wpisuje się w poczet świętych i pozostały po niej

Elżbiety z Modrzejewskich – rodzina Marchockich pieczętowała się herbem Ostoja. Miała dwoje rodzeństwa: siostrę Elżbietę, która wstąpiła do zakonu klarysek w Starym Sączu, oraz brata Mikołaja. Do klasztoru karmelitanek bosych w Krakowie pw. św. Marcina wstąpiła 26 kwietnia 1620 r. W zakonie przybrała imię Teresa od Jezusa na cześć św. Teresy z Ávili, hiszpańskiej reformatorki zakonu. W 1637 r. siostra Marchocka została obrana przełożoną zakonu. W 1642 r. udała się do Lwowa, aby założyć tam nową placówkę zgromadzenia. Była przełożoną i mistrzynią pierwszego pokolenia lwowskich karmelitanek bosych. W 1648 r. ze względu na zagrożenie, jakie niesło ze sobą powstanie Chmielnickiego, karmelitanki musiały opuścić miasto i udały się do Krakowa, a następnie do Warszawy. W uroczystym wprowadzeniu zgromadzenia do prowizorycznego klasztoru wzięli udział król Polski Jan Kazimierz oraz nuncjusz apostolski. Zob.: M.G. Zieleń OCD, *Śługa Boża Teresa od Jezusa Marianna Marchocka. Biografia polskiej Teresy od Jezusa karmelitanki bosej*, Poznań 2020.

⁵² Duchowość Marchockiej była bliska duchowości świętej Teresy z Ávili (prawdziwe nazwisko Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada urodzona 28 marca 1515 r. w Gotarrendurze, zmarła w październiku 1582 r. w Alba de Tormes). To hiszpańska mistyczka, karmelitanka, znacząca postać kontrreformacji, pisarka i teolog życia kontemplacyjnego. Świętej Teresie z Ávili zawdzięczamy reformę karmelitów i założenie, po rozłamie zakonu, wraz ze świętem Janem od Krzyża zgromadzenia karmelitów bosych. Kanonizowana została przez papieża Grzegorza XV w 1622 r., czterdzieści lat po śmierci. Papież Paweł VI 27 września 1970 r. ogłosił hiszpańską karmelitankę doktorem Kościoła i nadał tytuł „doktora mistycznego”. Ważnymi dla duchowości karmelitańskiej są jej książki: autobiografia mistyczki – *Księga życia* oraz przełomowe dzieło *Twierdza wewnętrzna*. Stanowią istotną część literatury hiszpańskiego Renesansu, jak również mistycyzmu chrześcijańskiego i chrześcijańskiej medytacji, którą święta opisuje w dziele *Droga doskonałości*.

krótkie modlitwy, ale przede wszystkim jej autobiografia to pierwsza autobiografia mistyczna i pierwsza autobiografia w języku polskim napisana przez kobietę – *Autobiografia mistyczna m. Teresy od Jezusa karmelitanki bosej (Anny Marii Marchockiej 1603–1652)*.

Zambrzycka przedstawia polską mistyczkę zgodnie z obowiązującą stylistyką tekstów hagiograficznych. Z biografii karmelitanki wybiera te zdarzenia i fakty, które pozwalają uchwycić istotę świętości. Utwór jej poświęcony to dziewięć nierównych części – pierwsza i ostatnia dotyczą ostatnich chwil przyszłej świętej, stanowią swoistą klamrę, w której mieści się całe życie karmelitanki. Część otwierająca to przede wszystkim plastyczne przedstawienie nadchodzącej śmierci zakonnicy. Odjęty jednak tej ostatniej godzinie jest dramatyzm Golgoty, choć odwołania do męki Boga-człowieka są wyraźne. Śmierć karmelitanki to powolne i łagodne odchodzienie w perspektywie radości spotkania z Bogiem:

Gwiazdziste niebo
zawisło na krzyżu,
więc gorzyc była
słodka, gorzka –
słodycz, więc skąd

ta woń karmelu –
róży?

Bładła, trupiała
jakby biel na kostkach
była niezbędna
w głębinnej podróży.

I trupia główka
w kącie i deska
za łoże i w drzwiach

klauzury spusty
dwa, według reguły.

Ani to księżyc ani
słońca dwa jej policzki,
a prześliczna twarz –
biała cebulka
niewidzialnych kwiatów.

Złoto na zewnątrz
kapało i lśniło,
ampuły, korporały,
stopy relikwiarzy,
alby, ornaty, złoty
haft turecki pan
Sobieski darował,
dla Boga łaskawy.

[...]

(*Karmelitanka*, KW, s. 5–6)

Zwraca w tym przedstawieniu uwagę kontrast między bogactwem wypełniającym wnętrze świątyni a prostotą śmiertelnych atrybutów z otoczenia umierającej – deska zastępująca śmiertelne łożo, trupia czaszka przypominająca o nieuniknionym, surowość klasztornej celi i cierpiące ciało pokryte wrzodami. Jednocześnie odchodzenie przyszłej świętej wpisuje się w ryt pięknego umierania, które łączy się zawsze z cudami poświadczającymi tę świętość, są one widowym znakiem z nieba⁵³. Śmierć nie tylko nie jest straszna, ale budzi zachwyt jej łagodność. Składają się na nie wygląd twarzy zakonnicy – to „biała cebulka / niewidzialnych kwiatów”, zapach róż wypełniający celę. „Głębina podróż” – śmierć dokonuje się w przeniesionej z baśni odrealnionej scenerii:

⁵³ Utrwalonym wzorem jest *Legenda o świętym Aleksym*.

Nie wiedziała
ta, która
siedziała
przy niej w noc,
jak idzie,
przez kubeczki
kaczeńców,
przez dolinę ech,
z pierwszą
gwiazdą
i pyzatym słońcem.

(s. 12)

Nim jednak śmierć nastąpi, powołany do świętości człowiek musi zmierzyć się z przeciwnościami losu, a nierozzerwalnymi składowymi życia staje się wtedy ofiara i głębokie zawierzenie Bogu, które daje nadzieję. Często takim wyzwaniem jest samotność, niezrozumienie najbliższych⁵⁴, odrzucenie. Zambrzycka, by podkreślić takie doznania, posiłkuje się obrazowaniem przywołującym świat przyrody. Podobnie też jak w baśniowych opowieściach bohaterka znajduje zrozumienie u najpodlejszych ze stworzeń. Z żywotów świętych zapożycza także charyzmat, jakim obdarza stwórca swoich wybranych – zdolność wydzielania przyjemnego zapachu⁵⁵ – towarzyszy on także, jak wielu poprzednikom, umieraniu siostry Marchockiej:

⁵⁴ Takich przeciwności doświadczał święty Jan od Krzyża, bliiski w reformowaniu karmelitów świętej Teresie z Ávili, w Polsce świętej Faustynie.

⁵⁵ Ten przymiot nazywany jest osmogenezą. Dar, jak wszystkie charyzmaty, pochodzi od Ducha Świętego. Co istotne, obejmuje ona również władzę nad zapachem, taką moc kontrolowania mocy aromatu i miejsca jego występowania miał Ojciec Pio, który w ten sposób „dyscyplinował” wiernych. Chrześcijanie termin

Nic nie ujrzała
mysz ze swojej
szpary świecidełkami
oczu, ale
instynktem wpatrzona,
uczula
w pustej celi
jedwabnie złoty
prąd
jak w noc miłości.
Skąd, skąd
karmelowa róża
wonne
otulała noc,
a pajączek lekko
schodził ze ściany
wzdłuż jej oczu,
których już nie było
(s. 8)

Przyszła karmelitanka wywodziła się z bogatego herbowego rodu, wybór klasztoru wiązał się nie tylko z oderwaniem od rodziny, ale z życiem zgodne z regułą w ubóstwie i poświęceniu. Lata, na które przypada życie przyszłej świętej, to niezwykle intensywny okres w dziejach naszego kraju – Polska rozciągała się wprawdzie na terenach dzisiejszej Polski, Litwy, Białorusi, Łotwy, części Ukrainy, Estonii, Słowacji, Rosji, Mołdawii, ale był to czas szczególnie trudny – wojny ze Szwecją, Rosją, Turcją, powstania kozackie, wojny domowe i wynikający z nich kryzys gospodarczy i polityczny, które nieuchronnie prowadziły do późniejszych rozbiorów.

osmogenezą zastępują terminem „zapach świętości”. Zjawisko to, uznawane za cudowne, dotyczyło wielu świętych, począwszy już od czasów pierwszych chrześcijan.

W obrazowaniu Zambrzyckiej znajdujemy odwołania do dramatycznych wydarzeń poprzez sygnały metaforyczne określające strach, zagrożenie, śmierć, jak ten przywołujący walki w Ukrainie i ucieczkę zakonnic:

Uciekały. Ognie
widziała przez
welon
jak przez przydymione
szkło
Lwów kamienny
małał,
[...]
Głowy na pikach
i szablach
zatrzymywały wyraz
nieśmiertelnego zdumienia,
[...]

(s. 9)

[...]
Najmłodsza
z mniszek
leżała na słomie z gorączką,
najstarsza,
[...]
obok niej klęczała,
średnia
zszywała tamtej
rozerwany habit,
[...]

(s. 10)

Wszystkie części, w których Zambrzycka przedstawia losy przyszłej świętej, wykorzystują stylistykę tekstów hagiograficznych. Z bogatej biografii wybiera zdarzenia i fakty pozwalające uchwycić istotę świętości, trudy, cierpienie (znaczące są tu rozerwane szaty

zakonnicy), jakie pokonuje człowiek, by móc dostać łaski zjednoczenia. Kolejne partie poetyckiego przedstawienia wskazują na wagę czasu i podkreślają wyjątkowość karmelitanki, każdy z okresów życia to doskonalenie w miłości do Stwórcy, bezgraniczne zawierzenie i ofiara⁵⁶. Dopełnieniem tego niezwykłego portretu jest nie tylko świadectwo pięknej śmierci, ale i cuda poświadczone w kronikach:

[...]
Spisywali
w kronikach,
że wpadła
w ekstazę,

⁵⁶ Odnajdujemy w tym obrazowaniu nawiązania do traktatu św. Jana od Krzyża wskazującego na warunki, jakie musi spełnić człowiek, by wypełnić obowiązki stanu, który wybrał. Traktat powstał w Calavario w latach 1578–1579. Według świętego przyszły zakonnik powinien kierować się czterema wskazówkami, są nimi: *rezygnacja*, *umartwienie się*, *ćwiczenie się w cnocie*, *samotność materialna i duchowa*. Czytamy w *Przestrojach*: „By zachować *pierwszą wskazówkę*, którą jest rezygnacja, potrzeba, abyś żył w klasztorze, tak jakby tam nie było nikogo innego [...]. By zachować *drugą wskazówkę*, którą jest umartwienie [...], należy wyryc głęboko w sercu tę prawdę, że przyszedłeś do klasztoru nie po co innego, tylko po to, by cię ubrali i ćwiczyli w cnocie, jak obrabia się i szlifuje kamień [...]. By zachować *trzecią wskazówkę*, którą jest *ćwiczenie w cnocie*, trzeba ci mieć wytrwałość w spełnianiu obowiązków swego zakonu i posłuszeństwa bez żadnego innego względu, jak tylko dla Boga. [...] Wszystko więc, miłe czy przykre, należy czynić tylko z tą myślą, by przez nie służyć Bogu. [...] By spełniać *czwartą wskazówkę*, to jest zachować *samotność*, trzeba byś wszystkie rzeczy ziemskie uważał za przemijające i nie mogąc nic ponadto uczynić, byś patrzył na nie jakby ich nie było”. Zob. św. Jan od Krzyża, *Przestrogi. Cztery wskazówki dla pewnego zakonnika, by mógł osiągnąć doskonałość* [w:] *Dzieła*, cz. II, przeł. B. Smyrak, Kraków 2004, s. 489–491.

że widziała
Katarzynę
ze Sieny
Teresę z Avili

że w tym samym
czasie Król
zobaczył ją,
klęczącą
na obłoku
nad obozem,
że zatrzymała
powódź
pod ścianą klasztoru
i nagle imię
Sława nosi jej Kusiciel.

(s. 11)

Obydwa teksty zamieszczone w tomiku ukazują bohaterki w całej złożoności ich życia, mieści się w nim dobro, jakie noszą innym, i doświadczane przez obydwie kobiety zło i ból. Obie ukazane są w momencie odchodzenia, a odwołania do przeszłości mają potwierdzać prawość życia, którym zasłużyły na nagrodę w niebie. W kontekście myśli chrześcijańskiej takie życie zyskuje sens eschatologiczny. Śmierć (zarówno w pierwszej, jak i w drugiej części) nie przeraża, ale przyjmowana jest jako kolejny etap – jest upragniona, zamyka życie dotychczasowe i otwiera jednocześnie na życie nowe.

Zakończenie

Sama sytuacja podróży, swoisty „akt” oderwania się zarówno w wymiarze realnym, jak i imaginacyjnym daje możliwość doświadczenia różnych czasów i przestrzeni

jednocześnie. Uruchamianie tych rejestrów nieprzystających do siebie, z pozoru wykluczających się nawet, jest pokusą przywołania przeszłości, wydawałoby się, utraconej bezpowrotnie czy też chęcią wybiegnięcia w nienazwane. Poetka miesza przestrzenie i czas, szukając tego, co mogłoby je połączyć, i odnajduje ten wspólny mianownik w ludzkiej wrażliwości. Zambrzycka oprócz uwag globalnych, uogólniających, nakierowanych często poza własny horyzont ma w sobie dar skupiania na szczególe, zjawiskowym detalu. Każda nowa przestrzeń zdaje się być nie tylko oglądana, ale i osłuchiwana, smakowana wszystkimi zmysłami, wtedy synestezyjność obrazowania zdaje się współgrać z samym życiem. Wzrusza bohaterkę fragment, chwila ze swoją ulotnością, migotliwość świata; ciągle tkwi w niej mała, ciekawa dziewczynka sprzed lat [ta z wiersza rozpoczynającego się incipitem: „lubiłam najbardziej...” (Wip)], gotowa do kolejnej wyprawy, ale jednocześnie „mądra” dojrzałość podpowiada, że życie to wyzwanie i by naprawdę żyć, „[...] trzeba odjechać od / Miasta – jakkolwiek: wygnaniem, / snem, ascezą, roztańczoną nędzą, / by poczuć jak szalone jest / morze poezji, szalone jak wszystko / w świecie, lecz bardziej niezbędne” (*List do Nazona*, LdS), ale ta podróż nigdy nie odbywa się w samotności.

VI

„Czy w śmierci mi będzie do twarzy?” – wiersze dośmiertne Zofii Zarębianki

Zofia Zarębianka identyfikowana jest najczęściej poprzez prace *stricto* naukowe. Od lat zajmuje się zagadnieniami obecności *sacrum* w literaturze, interesuje kontekstami religijnymi współczesnej literatury polskiej. Szczególnie bliska jest jej twórczość Karola Wojtyły, Anny Kamieńskiej¹, Zbigniewa Herberta czy Czesława Miłosza, poezja Nowej Fali, „brulionu”. Jest autorką kanonicznych tekstów z zakresu literaturoznawstwa, to m.in.: *Poezja wymiaru sanctum, Tropy sacrum w literaturze XX wieku, O książkach, które pomagają być, Czytanie sacrum*.

Obok prac literaturoznawczych istotne miejsce zajmuje poezja, którą tworzy². Do tej pory ukazały się Czło-

¹ Twórczości Anny Kamieńskiej autorka poświęciła książki *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej*, Kraków 1993 oraz *Zakorzenia Anny Kamieńskiej*, Kraków 1996.

² Marek Karwala we wstępie do *Wierszy (trochę) przebranych* wskazuje na relacje między twórczością poetycką a naukowym dorobkiem poetki, jak podkreśla, w swojej poezji „poetka realizuje [...] konterfekt twórcy określanego jako *poeta doctus*, ale robi to środkami na wskroś lirycznymi, przy pomocy obrazu, emocji, metafory. Daleka jest od jakichkolwiek popisów”. Natomiast w pracach naukowych, jak zauważa dalej krytyk, widać „wyraźne wpływy poetyckiej wyobraźni autorki”. Zob. M. Karwala, *Słowo wstępne do: Z. Zarębianka, Wiersze (trochę) przebrane*, Kraków 2019, s. 6.

wiek rośnie w ciszy (1992), *Wyrwane z przestrzeni* (1996), *Niebo w czerni* (2000), *Jerozolima została zburzona* (2004), *Wiersze: Pierwsze* (2008), *Tylko na chwilę* (2012), *Wiersze (trochę) przebrane*, Kraków 2019. Zbiór *Wierszy dośmiertnych* (2017), siódmy z kolei, stanowi kontynuację dotychczasowej tematyki skupionej wokół przemijania. Jak zauważył w posłowniu badacz poezji współczesnej Wojciech Ligęza (*Po łąkach wiekuistych galopują konie*), ten zbiór układa autorka z rozważań „wychylonych ku granicznemu doświadczeniu, jasno rozumiejących byt dla- i ku śmierci, uwikłanych w czas płynący, który niesie zagrożenie, złożony z przeczuć i wizji niepojętej przestrzeni – nie z tego świata, skrajnie więc obcych”³. Autorka, podobnie jak w poprzednich zbiorach, przekonuje, że każde nasze działanie przeniknięte jest sensem, poszukujemy bowiem i próbujemy nieustannie określić cel naszych działań⁴. W tę perspektywę wpisana jest także świadomość końca, świadomość trudna do zaakceptowania, ale wciąż obecna, intensyfikowana chorobą, jej przecuciem, zaskakującą diagnozą. Tom swoich wierszy konstruuje Zarębianka z rozmysłem – to

³ W. Ligęza, *Po łąkach wiekuistych galopują konie*, posłowie do zbioru Z. Zarębianki, *Wiersze dośmiertne*, Kraków 2017, s. 65.

⁴ Na tę cechę obecną także w innych tekstach krakowskiej poetki wskazywał W. Ligęza, omawiając zbiór *Tylko na chwilę*, pisał: „W wierszach Zofii Zarębianki intensywnie przeżywane chwile wyprzedzają ostateczne wypełnienie się życia i ludzkiego losu. W lapidarnych lirykach, zawierających i energiczne frazy, i wyciszenia-zamilknięcia, poetka podejmuje refleksję o odchodzeniu, śmierci, tajemnicy wiecznych przeznaczeń, działaniu niszczącego czasu, nostalgicznej pamięci przechodzącej zdarzenia”. Zob. W. Ligęza, *Czerń i blask* [w:] W. Ligęza, *Nieoczywistość. Posłowia, wstępy, szkice*, Kraków 2017, s. 238.

dwie części wzajemnie się oświetlające i uzupełniające. Na pierwszą składają się 44 wiersze, druga zatytułowana *Płacze poJackowe* zbudowana z 9 tekstów dedykowana jest zmarłemu 21 maja 2012 r. jezuitcie – Jackowi Bolewskiemu⁵.

Odsuwane w codziennym zabieganiu pytania i myśli dotyczące końca naszej ziemskiej egzystencji powracają w różnych odsłonach i natężeniu, powodowane sytuacją, niespodziewanym spotkaniem, doświadczeniem. Nieuchronność, przed którą stajemy, która dopomina się o swoje, sprawia, że człowiek próbuje zrozumieć, nazwać, zmierzyć się z tym, co jest przedmiotem własnych obserwacji i prywatnych przeżyć. Pogodzenie się ze śmiercią wpisane jest wprawdzie w kondycję człowieka religijnego, jednak nasze zakorzenienie w doczesności, bliskiej nam przestrzeni okazuje się być zbyt silne, byśmy mogli to życie porzucić bez żalu. Kościół oswaja wprawdzie śmierć nawet wtedy, gdy przypomina o czekającym na grzesznika ogniu piekielnym, uspokaja, zapewniając o wiecznym bytowaniu, innym doskonalszym życiu przygotowanym dla tych, którzy miłują Boga, to jednak niepewność pozostaje silniejsza.

Tematem tych wierszy jest śmierć we wszystkich jej aspektach, myśl o niej, śmierć w wymiarze najbardziej dojmującym, bo osobistym – zarówno wtedy, kiedy bohaterka oswaja swoje uzasadnione chorobą lęki, jak

⁵ Profesor teologii, nauczyciel modlitwy medytacyjnej, autor m.in. takich prac jak: *Prosta praktyka medytacji* (1992), *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu* (1993), *Sztuka u Boga. Duchowość obecna w twórczości* (1998). W latach 1992–1995 pełnił funkcję redaktora naczelnego „Przeglądu Powszechnego” i kwartalnika „Studia Bobolanum”.

i wtedy, gdy umierają jej bliscy. Wszystkie wiersze, co charakterystyczne dla liryki konfesyjnej, nieustannie krążą wokół tego samego tematu, nawet jeśli przywoływane są inne postacie, to problemem najważniejszym są wspomnienia o już nieobecnych, mierzenie się z wiadomością o czyjejs śmierci, każda próba wyjścia poza ten zaklęty krąg pozostaje niepełna. Istotnym w spotkaniu z problemem śmierci wydają się być rozważania o czasie i miejscach, które dla człowieka są, były, będą ważne – to spojrzenie zarówno w przeszłość, jak i przyszłość naznaczone jest nostalgią. Przeszłość, a tym samym miejsca z tą przeszłością związane, są zarówno realne, jak i „możliwe”. Człowiek wspomina siebie, swoje zachowania, ale jednocześnie rozważa, co z tamtych doświadczeń mogłoby być inne. Wybiegając w „przyszłość”, traci możliwość jej nazwania czy wizualizowania – pozostają jako język wyrazu tylko „domniemania”, mgliste wyobrażenia o niewyobrażalnym, ale jednocześnie taka projekcja ma siłę zapowiadania, zaklina niewiadome, tym skuteczniej, jeśli ponawia w kolejnych frazach ten sam temat.

W przestrzeni oswojonej

W nieoswojonej do końca, ale tak wyraźnie obecnej w wierszach krakowskiej poetki wizji śmierci, szczególnie istotne są sposoby przedstawienia przestrzeni. To zwykle miejsca służące rozmyśleniom nad złożonością ludzkiego/własnego życia, przestrzeń wyobrażona uwzględniająca utrwalone w kulturze matryce, ale i ta, w której bohaterka poszukuje właściwego ekwiwalentu do nazwania

najbardziej osobistych, prywatnych doznań w akcie dotykania nieznanego. W przestrzeni doświadczonej dominują pejzaże i miejsca zapamiętane przez bohaterkę w ejdetycznej intensywności, synestezyjne, naznaczone łagodnością barw, stałością punktów na mapie, dźwiękami i odgłosami – zieloność łąk i drzew, barwy kwiatów, śpiew ptaków to elementy poświadczające życie kobiety, jej doświadczenia od najmłodszych lat. Przestrzenne obrazy zostają stopniowo zawężone, skupiając tym samym uwagę czytelnika na chwili, ulotności rozmów, uchwyconych pamięcią gestów. Taki obraz odczytujemy choćby w wierszach *Paryż 1993. Reminiscencje, Sen mara*.

Perspektywa horyzontalna obecna w wierszach określa rozległość, ale i sugeruje wymiar temporalny tej przestrzeni. Trudno oprzeć się wrażeniu szczególnego związku podmiotu z przywoływanymi miejscami, szczególnie kiedy mówi o przestrzeni zapamiętanej – to rodzaj smakowania darowanego piękna. Choć zmieniły się na przestrzeni lat, nadal urzekają. Anaforyczność i metaforyka, jakie wprowadza autorka, uruchamiają kilka planów czasowych – zapowiadają interferencję ludzkich losów, wprowadzając w intymność wyznania plan przyrody i jej zmienność, pozwalają szukać w tej płynności analogii z losem człowieka:

Ciemniejąca cieniem
zielonym
linia lasu pod Luboniem
i stok kwitnący czeremchą
krzak bzu
pod kapliczką szczęśliwą
[...]

(inc. „Ciemniejąca cieniem...”, s. 21)

Mewa z kulawą nóżką
 Skacze po piasku
 Potem
 Wzlatuje w niebo

(inc. „Mewa z kulawą nóżką...”, s. 46)

Na zupełnie pustej plaży
 Hieroglify mew na piasku
 Słońce topi w słonym lustrze
 Ostatnie złociste blaski
 Pod chmurami tak niskimi
 Że się spotykają w wodzie
 Zapomniany cień jaskółek
 Które zgubiły drogę.

(inc. „Na zupełnie pustej plaży...”, s. 43)

Przestrzeń zapamiętana⁶, potwierdzająca upływ czasu, staje się formą zamkniętą, wprawdzie powraca we wspomnieniach, ale stopniowo wypiera ją projektowanie nowej rzeczywistości i sytuowanie w niej siebie. Co ważne, projekcja toczy się w dwu konwencjach (odsłonach) – w rozważaniach nad sobą, nad tym, co stanie się, kiedy śmierć będzie faktem, i jakby obok

⁶ Co ciekawe, Zarębianka często stosuje w swoich przedstawieniach opis kinetyczny – przyroda pozostaje w ciągłym ruchu, zmienia się, zadziwia tym samym różnorodnością. Podstawowym sposobem takiego ożywiania są zastosowane personifikacja i animizacja, ale także uchwycenie procesu „stawania się”, to „procesualne” przedstawienie widoczne jest przede wszystkim w tekście z inc. „Mewa z kulawą nóżką...”: „Mewa z kulawą nóżką / Skacze po piasku / Potem / Wzlatuje w niebo”. Odwołuję się do typologii Seweryny Wysłouch. Zob. S. Wysłouch, „*Ut pictura poesis*”, czyli o malarskości literatury [w:] S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 15–38.

– bohaterka z jednej strony gotuje się na to spotkanie, z drugiej traktuje swój stan jako doświadczenie dotykające kogoś zupełnie innego (*Kolekcjonerka*). Choć nikt nie wie, jak będzie wyglądać zamykający życie moment, wyobraźnia i kulturowe uposażenie podpowiadają bohaterce różne gotowe kalki z obszernego przecież katalogu przestawień odchodzenia, bogaty zbiór artystycznych środków wyrazu pozwalających na łagodzenie lęku. O dystansie wobec powagi czasu świadczy zastosowana w wierszu inc. „Karawana już czeka...” paronozmaza (choć może niezamierzona):

Karawana już czeka
Objuczono wielbłądy
Trzeba zwijać w pośpiechu
Namioty
Bukłaki napełnić
Droga przed nami daleka
Karnawał nadchodzi
Czas stroić klejnoty
Karawan gotowy
Czarne konie czapraki
Droga z kaplicy
Na cmentarz

(inc. „Karawana już czeka...”, s. 16)

Zaskakuje użyte w wierszu określenie „karnawał” (w bliskim sąsiedztwie „karawany”), przywołanie istotnych dla tego czasu elementów: klejnotów podkreślających urok osoby, która je zakłada/będzie zakładać (są jak nieodzowna w tym czasie maska), i zestawienie ich z rzeczywistością tak odmienną – śmiercią. Karnawał to czas szczególny – zmienia ustalony porządek, narusza społeczne relacje wśród uczestników święta. Odwracając utrwaloną hierarchię, tworzy rzeczywistość nową,

znosząc obowiązujące zasady i normy, odsłania to, co na co dzień zakryte, to „świat na opak” (*mundi inversi*), organizowany na chwilę, by po euforii tej niezwyklej wspólnoty powrócić do utrwalonych reguł⁷.

W wierszu ten moment szykowania do święta, rodzaj napięcia, jakie mu towarzyszy, podkreślony znacząco formami czasownika, zburzony zostaje poprzez odwołanie do innej rzeczywistości niż bal. Poetka wprowadza także charakterystyczne dla tej „innej” przestrzeni rekwizyty – karawan, czarne konie i drogę, której celem jest cmentarz, te elementy zmieniają diametralnie sytuację. W karnawale „inny świat” staje się celem, jego „inność” oznacza także odmiennie mierzony czas i jego wydźwięk. Ten ograniczony w kalendarzu okres oferuje stan pojmowany nie jako „czas poza czasem, ale jako czas wewnątrz innego czasu”⁸, zmiana następuje wraz z końcem kar-

⁷ Według Bachtina karnawał to czas świąteczny pozostający w zawieszeniu wobec kultury obowiązującej, elementem konstytutywnym tego okresu jest śmiech. Stanowi czas odrębny, funkcjonujący poza czasem codziennym. Odwrócenie, w tym okresie, ustalonego porządku ma charakter zrytualizowany, choć tak naprawdę wszelkie naruszenia porządku są ograniczone. Istnieje ciekawa zależność – kultura oficjalna sankcjonuje rytm karnawału, a czas karnawału służy w istocie samostabilizacji zastanego porządku społecznego, stanowi rodzaj wentyla bezpieczeństwa. Ważnym elementem stroju obowiązującym uczestników karnawału były zakładane podczas święta maski, nie tylko ukrywały/zakrywały twarze, ale pozwalały – na chwilę – uzewnętrznić tłumione emocje. Ich zdjęcie oznaczało powrót do dawnego życia. Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa Średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio-wie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.

⁸ E.I. Rudolf, *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Wrocław 2019, s. 63.

nawału, wtedy wszystko (także czas) wraca do swojego odwiecznego rytmu. Projekcja innych, radosnych chwil odsłania słabość świata, w którym tkwimy, potrzeba jego zmiany wynika ze zmęczenia i znużenia codziennością. Podobnie, kiedy bohaterka na powrót uświadamia sobie powagę sytuacji i gdy próba oswojenia nadchodzącego nie przynosi uspokojenia, w tej projekcji także odświętność stroju ma inne przeznaczenie, czemu innemu służy. Dla bohaterki tworzony w ten sposób obraz nowej przestrzeni nie oznacza tylko chwilowego „zawieszenia” czasu i rzeczywistości zgodnie z rytmem karnawału i nie oznacza powrotu nawet do szarej codzienności.

Gotowanie do umierania⁹

Bohaterka „wierszy dośmiertnych” jest pełna sprzeczności, boi się i jednocześnie tę przerażającą rzeczywistość próbuje oswoić, czy raczej złagodzić jej grozę, kiedy rozbrajająco pyta z iście kobiecą dociekliwością: „czy w śmierci mi będzie do twarzy?”. Podobnie, gdy wykorzystując dziecięce rymowanki i wyliczanki, tworzy z przeniesionych z zabawy fragmentów swój tekst „układanki dośmiertnej”. Za pomocą słów kreuje nową rzeczywistość, przewartościowuje uporządkowany dotychczas świat. Powrót do dziecięcej zabawy to nadzieja i pewność wyniesiona z tamtego beztroskiego czasu, że po zakończeniu zabawy rzeczywistość wróci do poprzedniego rytmu, „odczaruje się” w zwyczajność.

⁹ Podtytuł nawiązuje do charakterystycznych dla damskich pokoi mebli (toaletek), w których były przechowywane przybory toaletowe służące kobietom do ubierania się.

Dramatyczne jest to zderzenie z prawdą i świadomością,
jak wysoką cenę płaci się za wejście w dorosłość¹⁰:

Kosi kosi łapci¹¹
Kosi kosi śmierć
Na kogo wypadnie
Na tego bęc¹²

¹⁰ Świat „na opak” często obecny w tekstach dla dzieci tłumaczący im złożoność otaczającego świata, jak zauważa badacz tej literatury, „jest swoistą próbą odrealnienia rzeczywistości, swobodnego igrania właściwościami rzeczy. Jest to «rozruch» konieczny, aby rzeczy uwolnić od ciężaru (góra wznosi się jak balon), wymieniające między sobą swe podstawowe substraty (ogień pożarł wodę), zmieniając proporcje i wymiary (mucha wpadła do morza i morze z brzegów wystąpiło) – mogłaby grać każdą rolę w wielkim teatrze bajki, która ma swoją cenę nie tylko poza, ale i ponad, i w środku rzeczywistości”. Zob.: J. Cieślowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 237–238.

¹¹ Tekst wyliczanki (jedna z jej wersji): Kosi, kosi łapci, / Pojeździem do babci, / a od babci do dziadka, / da nam gracja na jabłka, / a od dziadka do mamy, / Mama da nam śmietany, / Od mamy do taty, / Jest tam piesek kudłaty, / Leży pod łóżkiem, / Przykryty kożuszkciem.

¹² Wyliczanka: Entliczek, pentliczek / Czerwony stoliczek / Na kogo wypadnie / Na tego bęc. Tekst wyliczanki nawiązuje do wiersza Jana Brzechwy *Entliczek-pentliczek*. Historia tekstu sięga jednak XV wieku (1453) i jest związana z działalnością franciszkanina Jana Kapistrana, późniejszego świętego, który walczył z heretykami na Śląsku (określany był jako „bicz na Hebrajczyków”). Wyliczanka, o której mowa, nawiązywała do tragicznych wydarzeń, kiedy to na podstawie fałszywych oskarżeń o zbezczeszczenie hostii zostało zabitych 40 osób narodowości żydowskiej. Tekst wyliczanki nawiązywał nie tylko do tych wydarzeń, ale do drastycznych decyzji franciszkanina, brzmiał następująco: „Entliczek, pentliczek, Jana Kapistrana stoliczek, na kogo wypadnie, temu ręka odpadnie”. Zob.: P. Dudek,

Koło graniaste¹³
Moja Polijanko¹⁴
Nie uklękniesz
Boś już stara
Niezgrabne kolanko
Lata ptaszek po ulicy
Zbiera zbiera ziarnka
Do zardzewiałego
Dziurawego garnka
Lata ptaszek nad kąkołem
Śpiewa dolę i niedolę
Przyjdzie niedźwiedź
I nas zje
I tak bajka kończy się

(inc. „Kosi kosi łapci...”, s. 30)

Zarębianka wykorzystuje paradoks, operuje kontrastami, posiłkuje się groteską, a te poruszając się na dwóch dychotomicznych obszarach – śmierci i istnienia – powinny oswajać i łagodzić obraz granicznego przeżycia¹⁵. To klasyczny przykład rozbijania budzącej strach demonicznej postaci (niezrozumiałego zjawiska) żartem, humor bowiem może stać się jedyną bronią wobec

Wyliczanekę „Entliczek, pentliczek” zna każde polskie dziecko. „Jej historia jest absolutnie upiorna”, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,31014176,wyliczanke-entliczek-pentliczek-zna-kazde-polskie-dziecko.html> [dostęp: 30.05.2024].

¹³ Kółko graniaste, /Cworokanciaste, / Kółko nam się poła mało, / Cztery grosze kosztowało, / A my wszyscy być!

¹⁴ WERSJA 1: Ole ole Janko, / Klęknij na kolanko, / Obejmij swe boczeki, / Złap się za warkoczki, / Umyj się, ubierz się / I wybieraj kogo chcesz.

WERSJA 2: Moja Ulijanko, / Klęknij na kolanko, / Ujmij się pod boczeki, / Złap się za warkoczki, / Umyj się, uczesz się / I wybieraj kogo chcesz.

¹⁵ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 276.

niesamowitości nieznanego świata. Według Michała Głowińskiego groteska

jako element komunikacji literackiej [...] to rodzaj paktu z czytelnikiem, który wymaga od niego uchylenia światopoglądu codziennego, wymaga zgody na pewnego rodzaju grę, polegającą na operowaniu w swoisty sposób tym, co jest lub ma być uznane za racjonalne, naturalne, oczywiste. Wszelka groteska zakłada więc pewną postawę czytelnika, jeśli postawa ta się nie krystalizuje, trudno mówić o rozumieniu groteski¹⁶.

Ironiczny dystans podmiotu do własnej fizyczności, odczuć, pytań i wątpliwości uwypukla wprawdzie jasność umysłu bohaterki, nie stanowi jednak zastępczej autoterapii, ale wręcz wzmaga udrękę. Pytania, które z takim natężeniem stawia, są wołaniem o pomoc, „zapowiadaniem” nieprzyjawnego losu, by odwieść od siebie umieranie. Z nadmiaru emocji rodzą się wiersze najprostsze, paradoksalnie więcej w nich przemilczeń, myślowych skrótów, kondensacji słowa. Autorka pomija także wzniosłość, która, o czym wie doskonale, jest zbyt anachroniczna i łatwo przeradza się w patos¹⁷. Zbyt jasno bowiem określa intencje mówiącego. Inaczej działa ironia – jest wielowymiarowa i dzięki temu otwiera pole do interpretacji. Dla odbiorcy staje się wyzwaniem (choć ironia może cieszyć tylko nadawcę), ale jednocześnie kontrast, jaki wnosi do tekstu – kontrast

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 156.

¹⁷ Tę cechę wierszy Z. Zarębianki podkreślał W. Ligęza: „Poetka unika [...] ekshibicji, a wyznania i pragnienia, zaznaczone tylko, naszkicowane, przerwane, niejako poza słowem osiągają głębię. Przemawiają też jako duchowy autentyczny”. Zob. W. Ligęza, *Po łąkach wiekiuistych galopują konie...* s. 69.

między słowem a tematem – wzmacnia dramaturgię wyznania podmiotu. Ten rodzaj powściągliwości słowa, dyscypliny czy traktowania go jako pewnego rodzaju zasłony pozwala na tuszowanie prawdziwych emocji i zapobiega tak naprawdę odślonieniu siebie.

Potrzeba drążenia tematu śmierci nie jest niczym nowym, zarówno w sztuce, jak i w literaturze odnajdujemy motywy przywołujące różne jej aspekty od wzniosłych, często patetycznych, po te najbardziej odpychające, budzące przerażenie¹⁸. Przykładem takiego nawiązania jest znany motyw tańca śmierci stanowiący alegorię jej wszechobecności zrównującej wszystkich ludzi¹⁹. Tanatologia to wiedza rozległa, portrety śmierci, obrazy umierania są inne w każdej kulturze i epoce – ascetyczne i barokowo przesadne, przerażające i karykaturalne. Śmierć obrazowana jest najczęściej jako postać kobieca, odrażająca z nieodłącznym atrybutem – kosą²⁰. Niezależnie jednak od formy i czasu, zawsze budziła i budzi strach, ale też skłaniała do zadumy.

¹⁸ Przykłady podejmowania tematu śmierci znajdujemy zarówno w malarstwie, jak i w literaturze z różnym natężeniem – np. w literaturze baroku popularny motyw *vanitas* przypominał o marności świata i nieuchronnym przemijaniu, śmierć dla poetów metafizycznych jawiła się jako naturalny etap ludzkiej egzystencji, równie często ten temat obecny był w malarstwie, choćby w dziełach Hieronima Boscha czy Francisca Goi.

¹⁹ Motyw ten odnajdujemy zarówno w utworach muzycznych (np.: *Taniec śmierci* Franciszka Liszta, *Taniec szkieletów* Kamilla Saint-Saënsa), sztuce – malowidłach ściennych i drzeworytach (m.in.: cykle Gyota Marchanta, Hansa Holbeina młodszego), utworach literackich (m.in.: J.W. Goethe, W.H. Auden, A. Strindberg).

²⁰ W Polsce świadomość tanatologiczna miała także wymiar patriotyczny, jak na obrazach Artura Grottgera – przede wszystkim w cyklu „Polonia”.

W realizacji Zofii Zarębianki jest nieco inaczej, śmierć nie przyjmuje odrażającej postaci kostuchy, ale jawi się jako namiętny kochanek/kochanka kusząca „wybranek”, by za nim/nią podążać (inc. „Tak zalotnie na nią spogląda...”, s. 10)²¹. Poetka wprowadza w tym wierszu charakterystyczne „przesunięcie” – zamianę. Zastosowana strategia językowa – mówienie o swoich obawach w trzeciej osobie stwarza psychologiczny dystans w zmaganiu ze strachem. „Gra” ze śmiercią dotyczy (wprawdzie tylko pozornie) już nie mnie, ale kogoś innego – śmierć gra z „nią”, nie ze mną. To rodzaj autoterapii, uspokajania siebie:

Tak zalotnie na nią spogląda
 Oko puszcza
 Do tańca pociąga
 Ciała namiętnie
 Pożąda
 Śmierć
 Piersi pieści
 Skóry dotyka
 Bólem kusi
 Raną i rakiem
 Przez próg życia
 Przeskoczyć chce
 I dopuścić ją
 We śnie
 We śnie

(inc. „Tak zalotnie na nią spogląda...”, s. 10)

²¹ Warto wskazać na inne intertekstualne nawiązania nie tylko do średniowiecznego tańca śmierci, ale także do twórczości późnobarokowego poety ks. Józefa Baki czy poezji współczesnej – Stanisława Grochowiaka, Andrzeja Bursy. Wskazuje na te konteksty przywoływany już Marek Karwala. Zob. M. Karwala. dz. cyt., s. 9.

Można w tym wierszu wyodrębnić dwie uzupełniające się części – pierwsza to uwodzenie przez śmierć, moment kiedy ta czaruje, kusi swoim namiętym tańcem. To całkiem inny taniec niż ten z przedstawień korowodów śmierci zrównujących wszystkie stany. W sytuacji, w jakiej znajduje się bohaterka, uwodzi, ma ją porwać i oczarować. Sam akt odchodzenia łągodzi odwołanie do sfery bezpiecznej, a nawet pięknej – to zaproszenie do wspólnego tańca – tańca-odchodzenia. Druga część wiersza wchodzi w sferę prawdziwych od-czuć powodowanych chorobą. Jak w poprzedniej partii, także i tu śmierć „uwodzi”, ale inaczej – konkretem bólu, „raną i rakiem”.

Każdy z tych zastosowanych zabiegów – paradoks, kontrast, mnożenie pytań, łączenie dziecięcej naiwnej rymowanki z metafizyczną grozą, obraz uwodzenia i oczarowywania w tańcu śmierci – ukazuje bohaterkę świadomą kulturowych znaków²², poruszającą się w materii wielowiekowej tradycji ze swobodą erudyty, co nie przysłania wymiaru najbardziej osobistego z dominującym uczuciem strachu, cierpieniem i bólem nie tylko fizycznym. Wtedy też w opisach doznań dominują formy oszczędne zarówno w odniesieniu do samej bohaterki, jak i przedstawionej przestrzeni. To wzajemne uwarunkowanie czy raczej nakładanie się nastroju odnajdujemy

²² Są to np. religijne symbole nadchodzącej czy zapowiadanej śmierci „zgrupowane” w wierszu rozpoczynającego się incipitem „Tyle jeszcze jest do zrobienia...” (s. 31) – miecz Damoklesa, siekiera „dotykająca” pnia przywołana z *Ewangelii św. Mateusza* („Już siekiera do korzenia drzew jest przyłożona. Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone” *Mt*, 3, 10) czy dzwon zapowiadający koniec.

np. w wierszu rozpoczynającym się incipitem „Nocny ptak...” (s. 44) mówiącym o chwilach, kiedy wyobraźnia podsuwa najbardziej niezwykle obrazy, a pamięć przywołuje zmarłych, potęgując lęk i poczucie osamotnienia. Wspomniane obrazy i przestrzeń wypełniają zmarli, to „prywatny” korowód, nie przypomina malowidła z kaplicy św. Anny w kościele bernardynów na Stradomiu w Krakowie. Wspomnienie bliskich zmarłych nie tylko poświadcza, jak od wieków, nieuchronność śmierci, ale ich „obecność” w jakiś sposób łagodzi także lęk przed nieznanymi niebieskimi przestrzeniami:

Nocny ptak
 Nocny duch
 Na dachu
 Na balkonie
 Nagły ruch
 A ja zmarłych liczę
 Po kolei
 Na palcach
 W nocną ciszę
 Powoli
 Po jednym
 Aż korowód utworzy się cały
 Pochód
 Już tyłu ich
 Po tamtej stronie
 I ogarnia strach

Nocny ptak
 Nocny duch
 Tłucze się o dach
 Ćma²³

(inc. „Nocny ptak...”, s. 44)

²³ Wprowadzone do wiersza zwierzęta nie pojawiają się bez powodu. Niektóre z nich, zgodnie z wierzeniami, zwiastowały

Grono „po tamtej stronie” staje się powoli liczniejsze niż to, które nam towarzyszy w życiu doczesnym. Prawda bolesna, z którą bohaterka musi się zmierzyć.

Być kobietą pomimo

Przestrzeń zapamiętana, potwierdzająca upływ czasu, staje się formą zamkniętą, wprawdzie powraca, ale stopniowo wypiera ją projektowanie nowej rzeczywistości i sytuowanie w niej siebie. Co ważne, projekcja toczy się w dwu konwencjach (odsłonach) – w rozważaniach nad sobą, nad tym, co stanie się, kiedy śmierć będzie faktem, i jakby obok – bohaterka z jednej strony gotuje się na to spotkanie, z drugiej traktuje swój stan jako doświadczenie dotyczące kogoś innego. Zabieg takiego przesunięcia znajdujemy w wierszu *Kolekcjonerka*:

Zbierała
nader skrzętnie
do kufra chowała chętnie
niechęci i uprzedzenia
zawody i zniechęcenia
rozczarowania i klęski
porażki
i żale
niespełnienia jedwabne

śmierć, tak jak sowa. Podobne przesady dotyczyły kruków, wron, czajek i kawek. Wszystkie razem tworzyły kategorię Ptaków Złowróźbnych. Podobne znaczenie niosła ze sobą ćma – była zwiastunem śmierci, ale symbolizowała też zbłąkane dusze zmarłych, podobnie dusze żyjących, gdy opuszczały swoje ciała. Ćma jako duchowe zwierzę niesie ze sobą również bardziej optymistyczne przesłanie mówiące o konieczności odkrywania tajemnic.

jak szale
Składała w kufrze
Starannie segregowała
Co parę dni
trzeptała przeglądała
wietrzyła
by mole nic nie zżarły
zadbała
Do tajnej szufladki
wkładała
wszystkie upadki
w sreberka
jak czekoladki
owinięte
Na samym wierzchu
umieściła
złe słowa
i złe spojrzenia
ironiczne uśmiechy
zlekceważenia i wykluczenia
z boku jeszcze zawiści
zazdrości plotki i pomówienia
cienkie
więc dużo miejsca
nie zabrały
kufer był pełny cały
wręcz pękał

Biedna kolekcjonerka

(Kolekcjonerka, s. 22–23)

Rachunek sumienia zdaje się dotyczyć każdej sfery – międzyludzkich relacji, wewnętrznych doznań, słów, czynów, myśli. Cała kolekcja damskich „fatałaszków” – grzechów małych i dużych, wartych skruchy i wywołujących jedynie uśmiech, opakowane w najdelikatniejszą materię – jedwab, sreberko, ale i upychane bez zbędnej czułości. Rejestrowane na nowo, segregowane według

wielkości przewin i porządkowane w szafie-wspomnieniu, jak suknie, którym od czasu do czasu potrzebne jest wietrzenie i dotyk słońca. Ta metaforyka przestrzeni porządkowanej pieczołowicie w pamięci-skrzyni, pamięci-szafie, pamięci-szufladzie przeniesiona zostaje z rzeczywistości typowo kobiecej – kobiety wrażliwej na kształty i zapachy, wygląd konkretnych elementów, opakowanie tej niekoniecznie przecież „ładnej” zawartości. Wiersz oprócz konsolacyjnego charakteru – wyznanie przecież przynosi jakiś spokój – ma charakter gry z samą sobą/ pozwala na łagodniejszy wariant wyznania, tym samym „zważenie” i określenie ciężaru grzechów nie budzi przerażenia – to nie ja, lecz „biedna kolekcjonerka” spowiada się ze swoich przewin. Wrażenie zwyczajności wnoszą formy czasownikowe określające czynności charakterystyczne dla wykonywania przedsięwziętych porządków, uładzania przestrzeni wokół siebie – a jednocześnie samo porządkowanie wnosi aurę niecodzienności, przecież poprzedzają zawsze inną przestrzeń, inny czas – odświętny. Zarębianka wprowadza cały zestaw czynności charakteryzujących „prawdziwą” kobietę, dobrą panią domu, ale i gospodynię znającą swoje powinności, prowadzącą bez zarzutu swój dom, dbającą o każdy szczegół: zbierała, chowała, składała, segregowała, trzepała, przeglądała, wietrzyła, wkładała, umieszciała. Dominują czasowniki dynamiczne w aspekcie niedokonanym – sugerują czas porządkowania, jego powtarzalność, wskazują na typowo kobiece rytuały codzienności (tu czytane oczywiście *à rebours*), ale także podkreślają „generalność” czynności-porządków wymagających sił i czasu, także determinacji, by takie wyzwanie podjąć. By móc zamknąć tę uporządkowaną już przestrzeń życia „umieszczeniem”

całej zawartości w bezpiecznej przestrzeni podsumowań, poetka kreuje obraz „innego”/siebie samej²⁴. Skomplikowany charakter tego zabiegu (przy pozornej jedynie prostocie) pozwala widzieć siebie poza sobą, dostrzec to, do czego trudno się przyznać (przede wszystkim przed sobą), pozwala na samoświadomość oczyszczającą w pewnym wymiarze, ukazuje wreszcie niedorzeczność wszystkich ziemskich gier i zabiegów, ich znikomość wobec zbliżającej się nieuchronnie śmierci.

Rozmowy niedokończone

W rozważaniach Zarębianki zwraca uwagę skupienie nad ciałem, jego kondycją. Traktowane jako najbardziej prywatna przestrzeń, jak azyl, ciało zostaje usytuowane w nowej relacji – „ja” poddawane jest analitycznej uwadze, to także rodzaj rachunku sumienia przed sobą i dla siebie. Bohaterka skupia się na szczegółach, wychwytywaniu najbardziej nikłych symptomów sygnalizujących zbliżającą się śmierć i rozmyślaniu o tym, jak będą wyglądały ostatnie chwile. Towarzyszy tym zabiegom łączynwe poszukiwanie bliskości, współczucia drugiego człowieka, który odsunie choć na chwilę dręczące pytania (inc. „przytulam się do Ciebie...” – z dedykacją: „Dla Stasia”). Obroną przed strachem, choć nie do końca skuteczną, pozostaje żart i ironia łagodzące poczucie bezradności:

²⁴ Zwraca na to uwagę M. Bachtin w tekście *Z problemów samoświadomości i samooceny* [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, Antologia, t. 1, s. 401 n.

Nic gorszego niż śmierć się nie zdarzy
Czy w śmierci mi będzie do twarzy?²⁵
Na posłaniu sosnowym usnę
Czy na głowę nałożą mi chustę?
Na posłaniu drewnianym
Pod kołdrą z liści
Mój sen o wieczności się ziści
Sen trumienny ciężki jak wieko
Nie uchylę raju powieką
Nie otworzy oczu zdziwienie
Na precudnie niebieskie przestrzenie
Tylko ciężar i ciemność dokoła
A do nieba nikt jakoś
Nie woła

(inc. „Nic gorszego niż śmierć się nie zdarzy...”, s. 8)

Śmierć, umieranie to szczególny stan wymagający nie tylko właściwego „stroju” (podobnie jak typowy ubiór poddawany jest ocenie)²⁶. Ważna staje się jego „stosowność” w drodze ku „precudnym niebieskim przestrzeniom”, wygląd i strój w ostatniej drodze pozostają równie ważne, jak w ziemskim życiu. „Projektowanie” kody życia wprowadza wyjątkową scenografię – przyroda, rejestrowała ją bohaterka z upodobaniem w codzienności, wypełnia także tę drugą przestrzeń – śmierć – drogę,

²⁵ Można szukać powinowactw z czarną komedią Roberta Zemeckisa z 1992 r. zatytułowaną *Ze śmiercią jej do twarzy* (ang. *Death Becomes Her*), z rolami Goldie Hawn, Meryl Streep i Bruce’a Willisa.

²⁶ Z samą śmiercią, w przypadku osoby wierzącej, wiąże się wiele rytuałów i obrzędów mających pomóc umierającemu w ostatniej drodze, są wśród nich zarówno te, które przynależą ciału, jak ubiór, ale także te dotyczące sfery duchowej – posługa kapłańska z ostatnim sakramentem, namaszczeniem świętymi olejami, czuwaniem przy łóżku zmarłego – to tylko niektóre z nich.

którą „przeżywać się będzie”. Projekcja sosnowego posłania, okrycie z liści, to wszystko pozwoli bohaterce przenieść na drugą stronę pamięć o realnym świecie. Analogia śmierci i snu odsyła nas do wyobrażeń znanych już w starożytności i wczesnym okresie chrześcijaństwa. Metafora ta przywołuje obraz śmierci łagodnej, a w języku religii chrześcijańskiej łączy się z obrazem dobrej śmierci, jest otwieraniem się na inny wymiar istnienia, uczy umierania. To przekonanie potwierdza choćby fraza „zasnąć w Panu” obecna często w nagrobnych epitafiach²⁷. Niezależnie jednak od tego, z jaką wiedzą o świecie, z jakim kulturowym uposażeniem oglądamy rzeczywistość, szczególnie w tak granicznym doświadczeniu, kiedy trudno nawet z wyszukaną wyobraźnią oswoić problem, pojawiają się jednak pytania o to „dalej”. W strukturze wiersza pozwalają one na udramatyzowanie opisywanej wizji świata, ich ironiczne zabarwienie wskazuje na pozorne tylko zbliżanie się do tego, co niepojęte. Każde

²⁷ W dawnej kulturze śmierć nie była eliminowana czy przemilczana, interpretowano ją jako logiczny bieg zdarzeń. W świecie współczesnym człowiek zbyt często unika tematów z nią związanych. Taka postawa, jak podkreślają badacze i psychologowie, wynika przede wszystkim ze strachu, stąd często posługujemy się eufemizmami mającymi na celu łagodzenie jej obrazu. W bogatym katalogu eufemizmów wskazujących na umieranie częstym zwrotem jest odwoływanie się do snu – np.: „zasnąć w Panu” / „zasnąć snem wiecznym”/ „zasnąć na wieki”. Te zwroty korespondują z określeniami stosowanymi w odniesieniu do trumny, która traktowana jest jako łożo. O zjawisku tabuizowania śmierci pisze m.in. Anna Jasik. Zob. A. Jasik, *Tabuizowanie tematu śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach śródowiskowych Opolszczyzny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2009, nr 3151, „Język a Kultura”, t. 21, s. 175–194.

pytanie jest bowiem jak świat nie do końca ukształtowany, ukazuje jedynie swój zarys. Potrzeba jego nazwania, wypełnienia znaczeniami jest pewnego rodzaju zaproszeniem do rozmowy kierowanym do kogoś, kto ten świat organizował. Wtedy można szukać odpowiedzi w wierze, oczekiwać na iluminację, posiłkować się wyobrażeniami zaczerpniętymi ze świętych ksiąg. Ale to pytania zadawane sobie, ogniskują wszystkie emocje, wyrażają niemoc w próbach radzenia sobie z własną nadwrażliwością każącą widzieć więcej niż dane jest zwykłemu człowiekowi²⁸. Świadomość, że istnienie ziemskiego życia potwierdza śmierć, nie jest doświadczeniem (wiedzą), które ten lęk łagodzą.

Myśląc o śmierci, stopniowo oswajanej, bohaterka ciągle pozostaje „na progu” – świadoma, że przekroczenie go nie zależy od człowieka. Odwieczny porządek wymusza w pewnym sensie gotowość – całe ludzkie życie jest przecież drogą ku śmierci, a ta dla wierzącego człowieka jest bramą prawdziwego życia²⁹. Bohaterka

²⁸ Struktura tego tekstu nosi cechy „dialogu wewnątrznie nieskończonego” – bowiem człowiek nigdy nie zaprzestanie stawiać pytań i próbować zmierzyć się z tajemnicą śmierci i umierania. To termin M. Bachtina. Zob.: M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 282. Istotne dla wymowy wiersza są obecne w tekście pytania retoryczne – wskazują na wątpliwości, podkreślają przekonanie tego, kto takie pytania stawia, angażują (także poprzez swój ironiczny ton) uwagę odbiorcy, który może, a nawet powinien podobnie ocenić rzeczywistość. Każde retoryczne pytanie staje się przecież polemiką z innym (potencjalnym) oglądem rzeczywistości.

²⁹ To zawierzenie można odczytać np. z wiersza *Na marginesie pewnej pieśni kościelnej* z tomiku *Wiersze pierwsze*. Czytamy

zna siłę modlitewnej prośby oddalającej wyrok, staje się często ostatnią instancją człowieka. Modlitwie zawsze towarzyszy nadzieja, że Ten, do kogo jest zanoszona, gotów jest ją przyjąć i odwlec nieuchronne. Richard Schaeffler, charakteryzując język modlitwy, mówi o „niezasłużonej przychylności” Boga, który opowiedzianą w akcie modlitwy historię przyjmie jako „moment własnej, Bożej historii” i rozpoznaje „w zwierciadle ludzkich wspomnień siebie samego”³⁰.

W zmaganiu z lękiem, który bohaterka przeżywa, pojawia się jeszcze jedno – ni to wyrzuty, ni próba pertraktacji, dziecięce przekomarzanie ze Stwórcą. Świadomość, że obiecany raj, wieczność nie jawią się jako te, które chce się osiągnąć tu i teraz, zawstydzą bohaterkę, ale także prowokuje do buntu. Doczesność jest realna, doświadczająca nieustannie, w miarę oswojona i ta świadomość wystarcza, by odsuwać od siebie myśl o niebieskich (niezbadanych przecież jeszcze) przestrzeniach:

Powinnam za Tobą
Tęsknić
Ale na razie wolę
Pozostać tutaj

w nim: „Weź wszystko co moje jest” / Śpiewamy / Więc najlepiej / razem ze wszystkim / Weź mnie// i koniecznie / Naucz / skakać / W przepaść / Bez ochronnych / lin / spekulacji / i haków / asekurujących / Racjonalnego niedowiarstwa // Pozwól pomalutku pomalutku / Spadać w niebo / Na spadochronie / Miłości”. Zob. Z. Zarebianka, *Wiersze pierwsze*, Poznań 2008, s. 98. Tekst nawiązuje, jak podpowiada tytuł, do tekstu pieśni *Przyjdź, Duchu Święty, ja pragnę*. Druga strofa to zanoszone prośby do Ducha Świętego: „Przyjdź jako Mądrość do dzieci, / Przyjdź jak ślepemu wzrok, / Przyjdź jako moc w mej słabości, / Weź wszystko, co moje jest”.

³⁰ R. Schaeffler, *O języku modlitwy*, przeł. G. Sowinski, wstęp kard. M. Jaworski, Kraków 2007, s. 124 n.

I nie za bardzo pociąga mnie
Bezziemskość
Bezielesność
Oraz
Niewyobrażalnie abstrakcyjne
Królestwo niebieskie
Ufać powinnam
Ale chyba nie ufam
Bez reszty doczesna
No i co ze mną zrobisz?

Przynajmniej jestem szczerą
(inc. „Powinnam za Tobą...”, s. 14)

Tekst jest dialogiem z wyraźnie określonym „Ty” – to rozmowa ze Stwórcą – Początkiem i Końcem – dotyczy przeczuczanego czasu⁵¹. Zarębianka przywołuje obecne w nauczaniu Kościoła zapewnienia o królestwie niebieskim – nie można go ogarnąć ludzkim rozumem, pozostaje jednak pewnikiem dla tych, którzy miłują Pana. Wbrew zapewnieniom Księgi, „niewyobrażalne abstrakcje” niebiańskiej rzeczywistości pozostają mniej pożądane niż doczesność. Zamknięte w ramę inicjalnego zdania: „Powinnam za Tobą / Tęsknić” i konstatację: „Przynajmniej jestem szczerą” – słowa wyrażają niezgodę,

⁵¹ Zastosowany w wierszu zarys rozmowy to przykład dialogu ewokowanego. Powstaje poprzez wprowadzenie do wypowiedzi bohatera słów kogoś, kto wprawdzie w rozmowie nie bierze udziału, ale czyje stanowisko ma znaczenie dla wypowiedzi podmiotu. Zob. A. Lam. *Dialogowość utworu poetyckiego (na przykładzie poezji Zbigniewa Herberta)* [w:] *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1978, s. 64. W tekście Zarębianki wskazują na ten typ dialogu zwroty: „powinnam za Tobą / Tęsknić”, „na razie wolę”, prowokacyjne „no i co ze mną zrobisz?”. Szerzej na temat tej odmiany dialogu piszę w rozdziale poświęconym poezji G. Zambrzyckiej.

bunt, a nie pokorne prośby o jeszcze jeden dzień. Jednocześnie stylistyka rozmowy odsyła do relacji dziecko – ojciec, w której bunt pozostaje czymś naturalnym. Słowa kierowane do milczącego Boga to słowa krnąbrnego na swój sposób dziecka, które choć wie, że przekracza granicę, pozostaje prawdziwe we wszystkich emocjach, jakie wyraża – szczerść staje się największą wartością tej tyrady. Wprowadzenie enumeracji tak charakterystycznej dla baroku ma w tej konstrukcji znaczenie – podkreśla i wzmacnia sens wypowiedzianych słów, staje się swego rodzaju argumentacją podobnie jak rozłamujący wiersz spójnik „oraz” przeniesiony z innych przecież rejestrów języka, właściwy dla pism urzędowych, informacyjno-poradnikowych czy publicystycznych. Wydaje się, że tego typu zabiegi zastosowane (bardzo świadomie) w zbiorze służą przede wszystkim ukazaniu różnych, często nieprzystających do siebie punktów widzenia, emocji, jakie towarzyszą bohaterce, a lęk przecież wiąże się z tym, co człowiekowi najbliższe, co dotyczy jego własnej cielesności, śmierć przecież tę nienaruszalną granicę przekracza.

Powiernicy

Wątpliwości i pytania rodzą się u bohaterki nieustannie pomimo wiary czy stopniowego osvajania się ze śmiercią, z fizycznym oddaleniem tych, po których zostały wspomnienia, („ślad pośladków na szarych fortelach”, *Paryż 1993. Reminiscencje*, s. 52), śmierci nieprzewidzianych, nagłych – osób bliskich, spotykanych na co dzień i tych tylko mijanych. W ich śmierci

bohaterka dostrzega sens, są „mądrzejsi o wieczność” (inc. „Przecież...” – Pamięci Księdza Kamila Kowalczyka, s. 49), nieobecność zmarłych nie jest bowiem nieobecnością w pełnym znaczeniu tego słowa. Są, zgodnie z wierzeniami, łącznikami między realnym światem a oczekiwaną wiecznością. Powiernikami stają się szczególnie ci najbliżsi nieobecni, jak Matka. Czytamy o tym w wierszu o incipicie „Wyrok śmierci...”³²:

Wyrok śmierci
Na chwilę wstrzymano
Do życia mnie przywróć
Mamo
Zamieniony na dożywocie
Z niepokoju wyzwól mnie
Proszę
Ten paraliż duszy i woli
Wiąże umysł
I bardzo boli
Pomóż wyrwać się z mroku
I cienia
Do życia mnie przywróć
I przebaczyć

(inc. „Wyrok śmierci...”, s. 38)

Zmarła matka staje się nie tylko powiernikiem z czasu dzieciństwa gotowym łagodzić wszelkie lęki, ale przypisana jest jej większa sprawczość niż ta przynależna świętym. Stąd cały katalog prośb, które bohaterka zanoszi do Boga za pośrednictwem zmarłej matki: „do życia mnie przywróć”, „z niepokoju wyzwól”, „pomóż wyrwać się

³² Określenie „wyrok” zdaje się bardziej odsyłać do mitologicznych wierzeń i obrazu Kloto (jednej z trzech Mojr), wyznaczającej czas życia i przeznaczenie człowieka. Była przedstawiana z wrzecionem – atrybutem przędzenia nici ludzkiego życia.

z mroku” „do życia mnie przywróć / I przebac”. Autorka przywołuje tym samym dogmat wiary chrześcijańskiej sformułowany w *Symbolum Apostolorum* (Skład Apostolski) – „świętych obcowanie” przypomina wierzącym o tajemnicy wspólnoty i ich wstawiennictwie w niebie³³.

W kontekście tych rozważań uwagę zwraca wiersz *Zaklinanie*. Sam tytuł odsyła do innych już rejestrów – siły sprawczej słowa, w którą człowiek od zawsze wierzył. Pomimo cywilizacyjnych i społecznych przemian pozostaje przecież tak samo bezradny wobec zagrożeń, wobec nieznanego – a takim doświadczeniem jest śmierć. Strach przed tym, wobec czego człowiek pozostaje bezsilny, nierzadko skłania go do mistyki albo magii. Najczęściej ucieka się do modlitwy, choć niekiedy te dwa zakresy zdają się na siebie zachodzić czy raczej uzupełniać. W każdym przypadku – modlitwy i zaklęć – są to wypowiedzi zawierające ogromny ładunek emocjonalny. Wiara w moc słowa daje poczucie panowania nad światem (czy choćby jego fragmentem), minimalizuje poczucie bezradności, pozwala wierzyć, że człowiek może mieć realny wpływ na swoje życie³⁴. Prośby,

³³ Zgodnie z tradycją apostolską ta prawda wiary, dotyczy katolicyzmu i prawosławia, rozciąga się także na Kościół błogosławionych, tzn. zmarłych chrześcijan, którzy doznali zbawienia i oczekują na Paruzję (Dzień Pański, Drugie Przyjście) czy to w niebie, czy to oczyszczając się. To wyznanie wiary sformułowane przez papieża Pawła VI po soborze watykańskim II.

³⁴ Ten problem znalazł odzwierciedlenie w wielu tekstach naukowych, warto wspomnieć choćby teksty S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, np. *Idea działającego słowa w tekstach polskich zamówień*, „Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury” 2001, nr 13, red. J. Bartmiński, s. 101–115 i pracę tej samej autorki: *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007, s. 153–194.

które znajdujemy w wierszu Zarębianki, tak naprawdę dotyczą codzienności, życia zwykłym rytmem jego powtarzalnego trwania. To zwyczajność, w której zawiera się wszystko:

Moje zwyczajne życie
Zwróć mi Panie
Niech znowu kawa
Ma swój smak
Gdy wspólnie
Jemy śniadanie
Niech spacer z psem
Do pracy droga
Zakupy książka
Koncert obiad
Pomogą piękno
Kontemplować
Niech znów codzienność
Odzyska blask
Pozwoli w życiu trwać
Niech znowu w górę
Biegnie szlak
Niech
Nie
Urywa się

(Zaklinanie, s. 36)

Powolne osvajanie, „przegadanie” ze sobą strachu, sprawia, że śmierć nie jest już tak przerażająca, to etap wiodący ku zbawieniu. Straszna (czy raczej tajemnicza), choć nieunikniona, niesie ze sobą nie tylko rozmyślenia o spotkaniu z Bogiem. Z dotychczasowego życia, z codziennego starania się o drobiazgi bierze się także troska bohaterki o pośmiertne bytowanie. Pytania dotyczą wtedy nie tylko sensowności umierania, ale kształtu życia wiecznego, słowa z *1 Listu do Koryntian* zapowiadające szczęśliwość wieczną: „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani serce człowieka nie

zdołało pojąć, jak wielkie rzeczy przygotował Bóg tym, którzy Go miłują”, nie wystarczają i nie łagodzą strachu. „Uzupełniając” nauczanie Kościoła bohaterka wizualizuje nową „drugą” przestrzeń i ją „zagospodarowuje”. „Niewyobrażalnie abstrakcyjne / Królestwo niebieskie” (inc. „Powinnam za Tobą...”, s. 14) przerażają, człowiek także w tym niewyobrażonym „tam” domaga się konkretnego, widzialnego kształtu, punktu odniesienia, przestrzeni oswojonej, domu, o którym marzyła już w niebie Urszula z wiersza Leśmiana, domu „kubek w kubek, jak nasz – Czarnoleski”. „Druga Przestrzeń” (oswojona częściowo przez literackie wizje Dantego, który „[...] zwiedził / piekło, niebo i czyściec”) to niezwykle malarskie obrazy osadzone w żywiole ziemskim, ale podniesione do stanu doskonałości, kiedy obok siebie spoczną „[...] Psy konie krowy kozy barany / Lwy lamparty tygrysy / Nosorożce foki słonie / W Miłości ocalone” (inc. „Mam nadzieję, że w niebie...”, s. 15).

Omawiając wiersze z tego tomiku, W. Ligęza wskazywał na kwestie niezwykle istotne, trafnie diagnozujące język i formę tych wierszy, pisał:

W wierszach lakonicznych, mikromodlitwach czy też westchnieniach poetyckich, takich jak „*Na dnie...*” czy „*Żarliwy brak...*”, w których ozdobna poetycka fraza byłaby czymś nie na miejscu, poetka tworzy swój komunikat na pograniczu milczenia. Unika w ten sposób ekshibicji, a wyznania i pragnienia, zaznaczone tylko, naszkicowane, przerwane, osiągają głębię niejako poza słowem. Przemawiają też jako duchowy autentyk³⁵.

³⁵ W. Ligęza, *Po łąkach wiekiustych...*, s. 246.

Zakończenie

Zaprezentowane utwory to odczytania „ponawiane”. Twórczość wybranych autorek, choć znalazła odzwierciedlenie w tekstach interpretacyjnych publikowanych wcześniej, na tyle mocno zapadała w pamięć, kusiła niedopowiedzeniami, że zasadnym stały się powroty do tej zamkniętej wydawałoby się już lektury. Każdy z tekstów został opracowany na nowo, poszerzony o zakresy, jakie pojawiły się wraz z nowym zbiorem wierszy, jak np. w przypadku A. Augustyniak, przemyślany i uzupełniony.

Materiałem poetyckim jest dla autorek nieustannie życie z jego wszystkimi aspektami, doświadczenie „dziś”/„teraz”, ale także czas przeszły powracający we wspomnieniach bliskich czy historie utrwalone w zamkniętych już przekazach. Pamięć pozostaje nie tylko tworzywem tych wierszy, staje się wehikułem pozwalającym na przeniesienie, czy raczej przywrócenie, wspomnień, jest balastem, ale i ocaleniem. Wspomnienia powracają z różną intensywnością, często „niezapowiedziane”, często także z tych wspomnień wyłania się postać warta uwagi. Traktowanie w ten sposób pamięci nie oznacza eliminowania czy pomijania codzienności, tego „teraz” organizującego każde życie niezwykle intensywnie. Autorki wracają do przeszłości, ale chłoną także trudną codzienność – życie bowiem, co

nieuniknione, nieustannie zaskakuje swoją nieprzewidywalnością. W twórczości omawianych poetek portrety, szczególnie kobiet, są wyraźnie eksponowane, często sygnalizowana jest ta obecność poprzez imię bohaterki, przywoływanie istotnych aspektów z życia konkretnych postaci (służą temu także partie konfesyjne), szczegółów identyfikujących czas i miejsce. W tej poezji nie tylko znajdujemy ustępy z wyraźnie zaznaczoną ekspresją autorek, ale także całą siatkę odniesień do biograficznych szczegółów i elementów realnego świata indywidualnych doświadczeń, podobnie „piętno osobowe” widoczne jest w traktowaniu fikcyjnych person jako istotnych ról realnej osoby¹.

Poetyckie portrety i autoportrety powstawały często na przestrzeni wielu lat, pokazują różne wcielenia bohaterek, pośrednio ich autorek. Zebrane obok siebie uświadamiają bogactwo tych wcieleń, różnorodność przedstawień, sprzeczności w budowaniu postaci. Role, w jakich zostały ukazane, to role często narzucone – wychowaniem, relacją z drugim człowiekiem, historią i wieloma innymi czynnikami. Co ciekawe, wszystkie, choć przecież różnorodne to obrazy, odmienne poetyki, uzupełniają się w pewnych zakresach poprzez zbieżności tematyczne, podobną wrażliwość autorek. Z wielości przedstawień wyłania się postać kobiety (bo większość z przywołanych przykładów obrazuje kobiety) wielowymiarowa, podążająca za marzeniami, to kobiety silne i niezależne, kochające i kochane, poddawane

¹ O łączeniu dwu tendencji w poezji „pisania sobą” i „pisania siebie” czytamy w pracy R. Nycza, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 65 i n.

wielorakim próbom, cierpiące i melancholijne. Tak zestawiona obok siebie twórczość różna w sposobie przedstawiania, stosowanej metaforyce, zakresie tematycznym pokazuje, jak mocno literatura zależy od emocji, z emocji także się rodzi, warunkuje tym samym język tych wierszy. Parafrazując słowa Anny Świrszczyńskiej, „życie to ołówki”² – poezja powstaje z tych wszystkich elementów – przeżyć, emocji, jest sposobem wyrażania siebie, ale i drogą do drugiego człowieka.

W spotkaniu z twórczością (każdą) należy pamiętać o odbiorcy, który ma prawo (i dobrze, jeśli korzysta z niego) do interpretacji. Tekst literacki nigdy nie ukazuje się tak samo, niekiedy tego samego czytelnika w kolejnych spotkaniach z wierszem zaskakuje na nowo, odsłania sensory niedostrzeżone w poprzedniej lekturze. Dzieło literackie, jak twierdzi Hans R. Jauss, „nie jest pomnikiem, który monologicznie objawia swoją ponadczasową istotę. Jest raczej jak partytura nastawiona na wciąż ponawiany rezonans odczytania, które wyzwala tekst z materii słowa i nadaje mu aktualne istnienie”³. W tych wycieczkach do sensów omawianych utworów wyzwaniem i jednocześnie zachętą były odmienne poetyki wybranych autorek, język, obrazowanie, tak różna stylistyka. Każdy jednak tekst oferuje, jak zauważa

² W wierszu *Moje cierpienie* (z tomu *Wiatr*) Anny Świrszczyńskiej czytamy: „Moje cierpienie / jest dla mnie pożyteczne. // Daje mi prawo pisać / o cierpieniu innych. // Moje cierpienie to ołówki, / którym piszę”. Zob. A. Świrszczyńska, *Poezja*, zebrał i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1997, s. 149.

³ H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 143–144.

Anna Nasiłowska, możliwość wniknięcia w „ja”, które zachowuje się jak własne:

„Ja” zapisane w tekście jest przez czytelnika wypełniane treścią psychologiczną (wyobrażoną i odniesioną do innej osoby) – staje się interpersonalne. Liryzm zawsze apeluje do zdolności empatycznych czytelnika, wymaga wyobraźni emocjonalnej. „Ja kocham” napotkane w wierszu lirycznym, jeśli zostanie zredukowane do prostego oznajmienia i przekształcone w przedmiotowe stwierdzenie „on kocha” – oznacza fiasko porozumienia, brak liryzmu⁴.

Zebrane w książce interpretacje są taką próbą docierania do ukrytych w wierszach sensów.

⁴ A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 64.

Nota edytorska

W książce zostały wykorzystane teksty opublikowane już wcześniej (wykaz poniżej). Każdy z nich został przepracowany, poszerzony i uzupełniony. Są to:

- (1) „Zrodzone do rodzenia jak inne” – portrety kobiet w wierszach Anny Augustyniak z tomu „dzięki bogu” [w:] *Życie bez miłości jest (nie) możliwe. Aspekty nie tylko językowo-literackie*, red. U. Kopeć, A. Kucharska-Babuła, M. Bąk, Rzeszów 2019, s. 170–184.
- (2) „Między harmonią a chaosem” – obrazy przyrody w wierszach Anny Frajlich jako język diagnozowania świata [w:] „Tu jestem / zamieszkuję własne życie”. *Studia i szkice o twórczości Anny Frajlich*, red. W. Ligęza, J. Pasterska, Kraków 2018, s. 275–285.
- (3) „Czy zdołasz obronić mnie wierszu” – uwagi o poezji Stanisławy Kopiec [w:] *Zaglądać w oczy makom i stokrotkom*, red. J. Wolski, Rzeszów 2019, s. 51–62.
- (4) *Poetyckie podróże Grażyny Zambrzyckiej* [w:] *Literatura obu Ameryk. Studia i szkice*, seria I, red. B. Nowacka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice–Toronto 2014, s. 161–181.
- (5) *Figury nieobecności w wierszach Grażyny Zambrzyckiej* [w:] *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria II, red. B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2016, s. 27–39.

- (6) „*Strasznie żywa jest ta śmierć*” – o wierszach dośmiertnych Zofii Zarębianki [w:] „*Tematy i Konteksty*” 2018/8, s. 122–128.
- (7) *Przestrzeń doczesności – przestrzeń wieczności, czyli wiersze dośmiertne Zofii Zarębianki* [w:] *Przestrzeń i czas w lekturze – lektura przestrzeni i czasu*, red. D. Hejda, A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2019, s. 279–290.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Anna Augustyniak

- Augustyniak A., *Bez ciebie*, Warszawa 2014.
Augustyniak A., *dzięki bogu*, Poznań 2017.
Augustyniak A., *Między nami zwierzętami*, Gdańsk 2020.
Augustyniak A., *Anna Q*, Mikołów 2022.
Augustyniak A., *Na targu niewolników III Rzeszy*, Warszawa 2024.

Anna Frajlich

- Frajlich A., *Tylko ziemia*, Londyn 1979.
Frajlich A., *Który las*, Londyn 1986.
Frajlich A., *Ogrodem i ogrodzeniem*, Warszawa 1993.
Frajlich A., *W słońcu listopada*, Kraków 2000.
Frajlich A., *Znów szuka mnie wiatr*, Warszawa 2001.
Frajlich A., *Łodzią jest i przystanią*, Brzeszcze 2013.

Stanisława Kopiec

- Kopiec S., *Niebieska wieś*, Warszawa 1987.
Kopiec S., *Spod znaku Anny*, Warszawa 1989.
Kopiec S., *Osty i róże*, Warszawa 1992.
Kopiec S., *Znak wzruszenia*, Warszawa 1997.
Kopiec S., *Wielki wóz*, Rzeszów 1997.
Kopiec S., *Seans serdeczny*, Rzeszów 1998.
Kopiec S., *Gospodyni mucha: bajeczki dla mojej córeczki*, Rzeszów 2001.
Kopiec S., *Nie bój się, róžo*, Warszawa 2003.
Kopiec S., *Pokój dziecięcy*, Rzeszów 2003.
Kopiec S., *Śliwka i wisienka*, Rzeszów 2009.

Marlena Makiel-Hędrzak

Wiersze Marleny Makiel-Hędrzak ze zbiorów prywatnych, udostępnione autorce przez Janusza Hędrzaka, męża Marleny Makiel-Hędrzak.

Grażyna Zambrzycka

Zambrzycka G., *Wiersze i pieśni*, Olsztyn 1993.
Zambrzycka G., *Litery dla Safony i inne wiersze*, Olsztyn 2002.
Zambrzycka G., *Karmelitanka. Wieniec*, Berlin–Toronto 2003.
Zambrzycka G., *Godzina w katedrze. Studium*, Toronto 2008.
Zambrzycka G., *Portret z lustrem w tle*, Gdańsk 2010.
Zambrzycka G., *Bóg miodu*, Toronto–Rzeszów 2011.
Zambrzycka G. *Niewidzialny zapasnik*, Toronto–Rzeszów 2015.
Zambrzycka G., *Ślady*, Toronto–Rzeszów 2019.
Zambrzycka G. *Bursztynowy niedźwiedź*, Toronto–Rzeszów 2021.

Zofia Zarębianka

Zarębianka Z., *Człowiek rośnie w ciszy*, Kraków 1992.
Zarębianka Z., *Wyrwane z przestrzeni*, Kraków 1996.
Zarębianka Z., *Niebo w czerni*, Kraków 2000.
Zarębianka Z., *Jerozolima została zburzona*, Kraków 2004.
Zarębianka Z., *Wiersze: Pierwsze*, Poznań 2008.
Zarębianka Z., *Tylko na chwilę*, Kraków 2012.
Zarębianka Z., *Wiersze dośmiertne*, Kraków, 2017.
Zarębianka Z., *Wiersze (trochę) przebrane*, Kraków 2019.

Bibliografia przedmiotowa

Abélard P., *Historia moich niedoli i inne listy*, przełożył, opracował, wstępem poprzedził, przypisami opatrzył I. Joachimowicz, Warszawa 1993.
Achmatowa A., *Żona Lota* [w:] tejsze, *Poezje*, wybór i postłowie J. Szymak-Reiferowa, Kraków 1986.
Bachtin M., „Człowiek przed lustrem”, przeł. P. Pietrzak [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, Antologia, t. 1, oprac. red. I. Sariusz-Skąpska, Kraków 2009.

- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, oprac. S. Balbus, Kraków 1975.
- Bachtin M., *Problemy twórczości Dostojewskiego* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
- Bachtin M., *Z problemów samoświadomości i samooceny* [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, Antologia, t. 1, oprac. red. I. Sariusz-Skąpska, Kraków 2009.
- Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)* [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, seria: „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.
- Baran J., *Żalnik miłosny* [w:] L. Czuchajowski, *Uśmiechy milczenia*, Kraków 1999.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksander, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013.
- Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2003.
- Brevarium Fidei*, red. ks. I. Bokwa, Poznań 2007.
- Byrska A., *Skandal osobistego – pytanie o adekwatność pojęć* [w:] *Literatura – Kultura – Lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. A. Byrska, M. Kuster, I. Pisarek, Kraków 2015.
- Chwin S., *Zwodnicze piękno*, „Tygodnik Powszechny”, Biblioteka Tygodnika Powszechnego, t. IX, Kraków 2016.
- Cieślak R., „wymienię wzrok na dotyk”. *Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pt/article/view/3288> [dostęp: 11.07.2024].
- Cieślakowski J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2007.
- Czapliński P., *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”* [w:] *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji*

- w literaturze, filozofii i sztuce, red. S. Wyślouch, B. Kaniewska, Poznań 2003.
- Czermińska M., *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej* [w:] tejsze, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czuchajowski L., *Uśmiechy milczenia*, Kraków 1999.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011 [wstęp A. Leśniak].
- Drąg B., *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5.
- Dudek P., *Wyliczankę „Entliczek, pentliczek” zna każde polskie dziecko. „Jej historia jest absolutnie upiorna”*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177333,31014176,wyliczanka-entliczek-pentliczek-zna-kazde-polskie-dziecko.html>
- Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, przeł. K. Środa. Warszawa 1992.
- Gdzie jest misja? Rozmowa z profesorem filozofii Barbarą Skargą*. Rozmawiał D. Zaborek, „Gazeta Telewizyjna” (dodatek do „Gazety Wyborczej” z 25 kwietnia 2003 r.).
- Głowiński M., *Groteska we współczesnej literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- Grądział-Wójcik J., *Przyimiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2017.
- Jakubowska-Ożóg A., *Wiersze dla Uty* [w:] *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017, s. 244–254.
- Jamrozek-Sowa A., „...i tam, gdzie mnie nie posiało do słońca wyciągą gałęzie.” *Przyroda w poezji Anny Frajllich* [w:] *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*, t. 2, red. Z. Andres, J. Wolski, Rzeszów 2005.
- Jasik A., *Tabuizowanie tematu śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2009, nr 3151, „Język a Kultura”, t. 21.
- Jauss H.R., *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

- Johnson M., Lakoff G., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.
- Karwala M., *Słowo wstępne* do: Z. Zarębianka, *Wiersze (trochę) przebrane*, Kraków 2019.
- Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.
- Kępiński A., *Twarz i ręka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 9–34.
- King Ch., *Dzieje Morza Czarnego*, przeł. Z. Piotrowska, Warszawa 2006.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.
- Kowalczyk J.R., *Anna Augustyniak*, „Między nami zwierzętami”, culture.pl/pl/dzielo/anna-augustyniak-miedzy-nami-zwierzetami
- Kowalczykowa A., *Świadectwo autoportretu*, Wrocław 2008.
- Kowalczykowa A., *Romantyczne stylizacje autoportretu: kilka uwag*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 2003, seria LVIII, s. 11–18.
- Kronenberg A., *Geopoetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.
- Kryszak J., *Emigracyjność w literaturze polskiej [w:] tegoż, A po ziemi wychodźcy idą w obce kraje. O poezji i poetach Drugiej Emigracji*, Gdańsk 2010.
- Kuźma E., *Od wyrazu do intymności [w:] Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006.
- Lam A., *Dialogowość utworu poetyckiego (na przykładzie poezji Zbigniewa Herberta) [w:] Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1978.
- Leczkowski J., *Mariologia św. Tomasza z Akwinu*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1990, nr. 28/1.
- Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Ligeza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998.

- Ligęza W., *Po łąkach wiekuistych galopują konie*, posłowie do zbioru Z. Zarębianki, *Wiersze dośmiertne*, Kraków 2017.
- Ligęza W., *Czerń i blask [w:] teże, Nieoczywistość. Posłowania, wstępy, szkice*, Kraków 2017.
- Ligęza W., *Problematyka miejsc wspólnych we współczesnej polskiej poezji emigracyjnej [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995.
- Linzey A., *Teologia zwierząt*, przeł. W. Kostrzewski, Kraków 2010.
- Łobodowski J., *List do kraju*, wybór wierszy i opracowanie J. Święch, Lublin 1989.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996.
- Markowski M.P., *Ciało i instytucja. Z Michałem Pawłem Markowskim rozmawia Kuba Mikurda*, „Fa-Art.” 2004, nr 3–4.
- Matysek M., „Opowiadać znaczy żyć”, czyli o pewnym sposobie rozumienia narracji, *magdalena_matysek_opowiadac_znaczy_zyc_czyli_o_pewnym_sposobie_rozumienia_narracji.pdf*
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji: Ciało*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, redakcja i posłowie J. Migasiński, Warszawa 2003.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Niebrzegowska-Bartmińska S., *Idea działającego słowa w tekstach polskich zamówień*, „Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury” 2001, nr 13, red. J. Bartmiński.
- Niebrzegowska-Bartmińska S., *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007.
- Nowosielski J., *Kobieta w sztuce ikony [w:] Z. Podgórzec, Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Juddasz*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2010.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Paciorek A., *Ewangelia Galilejska*, Lublin 2001.
- Panas W., *Z zagadnień semiotyki podmiotu [w:] Autor – podmiot literacki – bohater. Studia*, seria: „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. LXIII, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie ilustrowane w przekładzie z języków oryginalnych (wyd. ilustrowane),

- oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Warszawa–Poznań 2000.
- Pochodzenie świata*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Pochodzenie_%C5%9Bwiata [dostęp: 29.05.2021]
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbol i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Poświatowska H., *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958.
- Powierska A., *Burleska według Betty Q*, https://kafeteria.pl/7340_burleska-wedlug-betty-q
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 1999.
- Rudolf E.I., *Od dżumy do Eboli. Sposób przedstawienia wybranych chorób zaraźliwych w przykładowych tekstach literatury popularnej*, Wrocław 2019.
- Rzeszów i okolice. Język-historia-kultura*, red. E. Błachowicz, J. Lizak, Rzeszów 2010.
- Salij J., *Matka Boża. Maryja zawsze dziewica*, https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TD/matka_boza/dziewica.html
- Salik M., *Odkryto sekret słynnego obrazu „Dziewczyna z perłą”. To arcydzieło stanowi neurologiczny fenomen*, <https://www.national-geographic.pl/nauka/odkryto-sekret-slynnego-obrazu-dziewczyna-z-perla-to-arcydzieło-stanowi-neurologiczny-fenomen/>
- Schaeffler R., *O języku modlitwy*, przeł. G. Sowinski, wstęp kard. M. Jaworski, Kraków 2007.
- Schmeling M., *Opowiadanie o konfrontacji. Inny w narracji współczesnej* [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, przeł. z francuskiego T. Komendant, Kraków 2004.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Skrendo A., *Konstrukcje przeźroczystości – Jan Twardowski* [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=153>
- Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, Warszawa 1984.
- Smyk K., *Językowo-kulturowy obraz sosny w polszczyźnie ludowej*, „Literatura Ludowa. Dwumiesięcznik naukowo-literacki. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Instytut Filologii Polskiej

- Uniwersytetu Wrocławskiego” 2007, styczeń–luty, nr 1(51), s. 17–32.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Stępnik K., *Fizjonomista monarchów i karłów. Kraszewskiego technika portretu*, „Akcent” 1996, nr 3, s. 82–92.
- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.
- Szeloch K., *Jestem dumna, że noszę nazwisko Różewicz – rozmowa z dr Małgorzatą Różewicz*, „Tygodnik Przegląd” (październik 2011 r.) [dostęp: 25.02.2018].
- Szymborska W., *Miłość szczęśliwa i inne wiersze*, Kraków 2007.
- Ślósarska J., *Łapacze snów. Ponowoczesne kody spójności kulturowej*, Kraków 2012.
- Św. Alfons Maria de Liguori, *Droga do świętości. O ćwiczeniach duchowych*, Kraków 2011.
- Św. Jan od Krzyża, *Przestrogi. Cztery wskazówki dla pewnego zakonnika, by mógł osiągnąć doskonałość* [w:] *Dzieła*, cz. II, przeł. B. Smyrak, Kraków 2004.
- Świrszczyńska A., *Jestem baba*, Kraków 1972.
- Świrszczyńska A., *Poezja*, zebrał i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
- Todorov T., *Ludzie – opowieści*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/1.
- Wat A., *Przed weimarskim autoportretem Dürera* [w:] A. Wat, *Poezje*, opracowanie tekstu A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997.
- Węgrzyniakowa A., *Życie w podróży. O liryce Anny Frajlich* [w:] „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*, red. W. Ligęza, W. Wyskiel, Łódź 1995.
- White K., *Atlantica. Wiersze i rozmowy*, wybór i przekład: K. Brakoniecki, Olsztyn 1998.
- White K., *Poeta kosmograf*, przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2010.
- Winiarski J., *Postłowie. O Madonnie poezji rędzin i czarnoziemów serc z Lubeni* [w:] S. Kopiec, *Wielki wóz*, Rzeszów 1997.
- Wojaczek R., *Utwory zebrane*, Wrocław 1976.
- Wójcik A., *Rzymska literatura wygnańcza. Owidiusz. Poezje znad Morza Czarnego*, Poznań 2003.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Zarębianka Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku. Od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001.

-
- Zieleń G.M. OCD, *Sługa Boża Teresa od Jezusa Marianna Marchocka. Biografia polskiej Teresy od Jezusa karmelitanki bosej*, Poznań 2020.
- Żebrowski R., *Polski słownik judaistyczny*, http://www.jhi.pl/psj/Sefer_ha-Chajim

Indeks nazwisk

A

- Abelard Piotr, Pierre Abélard (pisane także Abaelard, Abailard i in.) 47
Andres Zbigniew 88
Auden Wystan Hugh 203
Augustyniak Anna 7, 18, 19, 21–23, 25, 26, 28–33, 36, 37, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 49, 51, 54, 58–65, 68–76, 78, 221

B

- Bachtin Michaił 147, 198, 210, 213
Badowicz Maria 164
Baka Józef 204
Balbus Stanisław 143, 198
Baran Józef 100
Barsoum Marlene 86
Barthes Roman 10, 30, 106, 107
Bartholomew Anna i Gilbert 174
Bartmiński Jerzy 218
Bartoszyński Kazimierz 223
Bieńczyk Marek 30
Birenbaum Halina 62
Błachowicz Ewa 95
Bokwa Ignacy 48
Bolecki Włodzimierz 143
Bolewski Jacek 193
Bołaszewska Hanna 174
Bonhoeffer Ditrich 35
Bosch Hieronim 145
Brach-Czaina Jolanta 87, 88
Brakoniecki Kazimierz 142
Broniewski Władysław 100, 106
Brueghel Jan (starszy), zwany Aksamitnym 128
Brzechwa Jan 112, 200

Brzezicka Barbara 13
Bursa Andrzej 204
Byrska Aleksandra 24

C

Chmielewski Adam 42, 154
Chromy Krystyna 148, 149, 174, 176
Chwin Stefan 45
Cieślak Robert 122
Cieślakowski Jerzy 200
Cirlot Juan Eduardo 175
Courbet Jean Désiré Gustave 52, 53, 57
Czaplejewicz Edward 156, 213, 215
Czapliński Przemysław 109
Czechowicz Józef 59
Czermińska Małgorzata 156
Czerni Krystyna 50
Czernik Stanisław 97
Czuchajowski Leszek 101

D

Dałek Monika 59
Dante 145
Derrida Jacques 55
Didi-Huberman Georges 13
Drağ Bronisław 120
Drzewucki Janusz 63
Dudek Paulina 200
Dürer Albrecht 52, 54
Dziadek Adam 143

E

Eco Umberto 118
Eliade Mircea 149

F

Fąfara Jerzy 110
Fischer Elza i Henrietta 40
Frajlich Anna 7, 19, 79–81, 83, 85–88, 92, 93
Franciszek św. 98
Freud Zygmunt 106

G

- Garci Jesús Raúl Navarro 63
Glazer Jonathan 59
Głowiński Michał 202
Goethe Johann Wolfgang von 203
Goreniowie Anna i Andrzej 198
Grądział-Wójcik Joanna 32
Grechuta Marek 59, 78
Grochowiak Stanisław 204
Grottger Artur 203
Gryta Radosław 43
Grzegorz XV (właśc. Alessandro Ludovisi) 181
Grzeźczak Marian 100

H

- Handke Ryszard 201
Hartwig Julia 132
Hawn Goldie 211
Heloiza 47
Herbert Zbigniew 143, 156, 191
Hifferman Joanna 52
Hillar Małgorzata 36

I

- Ingarden Roman 118
Iwaniuk Waclaw 91
Iwaskiewicz Jarosław 132

J

- Jaksander Kajetan Maria 107
Jamrozek-Sowa Anna 81, 88
Jan III Sobieski 183
Jan Kazimierz (Jan II Kazimierz Waza) 181
Jan od Krzyża św. (wł. Juan de Yepes y Alvarez) 181, 184, 187
Jasik Anna 104, 212
Jauss Hans Robert 223
Jaxa-Rożen Hanna 78
Joachimowicz Leon 47
Johnson Mark 56

K

- Kalinowski Rafał sw. 180
Kamieńska Anna 101, 169, 191

Kania Ireneusz 175
Kaniewska Bogumiła 109
Karwala Marek 191, 204
Kasperski Edward 156, 215
Kayser Wolfgang 201
Kessel Jan von 128
Kępiński Antoni 108
Khali Bey 52
King Charles 157
Kisiel Marian 56
Kobro Katarzyna 143
Kochanowski Jan 28, 106, 115, 132
Kołakowski Leszek 122
Komendant Tadeusz 145
Kopaliński Władysław 144
Kopiec Robert 100, 110
Kopiec Stanisława 7, 19, 95–102, 104, 107, 110–115
Kora (Olga Sipowicz z domu Ostrowska) 59, 78
Korwin-Piotrowska Dorota 118
Kostrzewski Wiktor 65
Kowalczyk Jan Jakub 59
Kowalczykowa Alina 9, 17, 54
Kowska Małgorzata 27, 127
Kowska Ewa (Kacprzykowska) 70
Kristeva Julia 118
Kronenberg Anna 83
Kryszak Janusz 146
Krzeszowski Tomasz Paweł 56
Kumaniecki Kazimierz 112
Kuster Maciej 24
Kuźma Erazm 56

L

Lacan Jacques-Marie-Émile 53, 55
Lakoff George 56
Lam Andrzej 156, 215
Leczkowski Jerzy 49
Legeżyńska Anna 29, 36, 75, 124, 169
Leśniak Anna 13
Lewitan Izaak 150
Ligęza Wojciech 81, 84, 91, 192, 202, 220
Liguori Alfons Maria de 99
Linzey Andrew 65

Liszt Franciszek 203

Lizak Jadwiga 95

Ł

Łobodowski Józef 164

Łukasiewicz Małgorzata 223

M

MacIntyre Alasdair 42, 154

Magala Sławomir 10

Makiel-Hędrzak Marlena 7, 19, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 127,
128, 130, 132, 133, 134

Marchocka Elżbieta (z domu Modrzejewska) 181

Marchocka Maria Teresa 173, 180, 181

Marchocki Paweł 180

Marjańska Ludmiła 132

Markowski Michał Paweł 55

Martuszevska Anna 120

Matysek Magdalena 167, 169, 177

Medyceusz Kosma I 86

Merleau-Ponty Maurice 26, 27, 127

Micińska Anna 52

Migasiński Jacek 27, 127

Miłosz Czesław 63, 191, 223

Mitosek Zofia 145

Modrzejewski Mikołaj 181

Moor Henry 142, 143, 145

N

Naser Gamal Abdel 86

Nasiłowska Anna 69, 224

Nazon (Publiusz Owidiusz Nazon) 135, 137, 140, 155, 156, 157,
158, 159, 165

Nilsson Anna Quirentia 70

Nino, święta (również Nina lub Nona) 37

Nowak Tadeusz 115

Nowosielski Jerzy 50

Nycz Ryszard 15, 63, 64, 222

O

Ojciec Pio 184

Oktawian August 158

Owidiusz Publiusz (Nazon) 155

Ożóg Jan Bolesław 97, 115

Ożóg Zenon 113

P

Paciorek Antoni 69

Panas Władysław 119

Pasterski Janusz 113

Paweł IV (właśc. Giovanni Pietro Carafa) 47

Paweł VI (właśc. Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini) 181, 218

Piotrowska Zuzanna 157

Pisarek Izabela 24

Pius IX 48

Podgórzec Zbigniew 50

Podraza-Kwiatkowska Maria 127

Poświatowska Halina 35

Powierska Aleksandra 70

Pronaszko Zbigniew 149

Proust Marcel 106

Przyboś Julian 113

Przyboś Uta 113

Przybyszewska Dagny 38

Przymuszała Beata 32, 56

Q

Quéniaux Constance 52

R

Rabizo-Birek Magdalena 113

Ricoeur Paul 118

Rougemont Denis de 91

Różewicz Małgorzata 43

Różewicz Tadeusz 29, 43, 57, 59, 63, 121, 122, 125

Rudolf Edyta Izabela 198

S

Salij Jacek 48

Salik Magdalena 13

Sariusz-Skąpska Izabella Anna 147

Schaeffler Richard 214

Schmeling Manfred 145

Skarga Barbara 36, 122, 171
Skrendo Andrzej 115
Sławiński Janusz 120
Smyk Katarzyna 131, 132
Smyrak Bernard 187
Sontag Susane 10, 11, 14, 15
Sowinski Grzegorz 214
Staff Leopold 132
Stępnik Krzysztof 12
Streep Meryl 211
Strindberg August 203
Sumiński Michał 59
Suś Bronisława 40, 43
Szajnert Danuta 173
Szeloch Katarzyna 43
Szymborska Wisława 18, 33, 47, 71

Ś

Ślósarska Joanna 153
Święch Jerzy 164
Świrszczyńska Anna 35, 223

T

Teresa z Ávili (właśc. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada)
181, 184
Terlikowska Maria 59
Tischner Józef 148
Todorov Tzvetan 153, 171, 177
Tokarczuk Olga 22, 26
Toledo Eleonora di 86
Tomasz z Akwinu św. 46, 48, 49, 61
Tramer Maciej 56
Tryon Thomas 65
Trznadel Jerzy 10
Tuwim Julian 112
Twardowski Jan 115
Tyma Laura 70

U

Ulicka Danuta 213

V

Vermeer Jan van Delft (właśc. Johannes Vermeer) 13

W

Wat Aleksander 52
White Kenneth 141, 142, 145
Whitley Irene 70
Willis Bruce 211
Winiarski J. 97
Wirpsza Witold 91
Witczyk Henryk 144
Wojaczek Rafał 57
Wojtyła Karol 191
Wolski Jan 88
Woodman Francesca Stern 70
Wójcik Andrzej 159
Wróblewska Violetta 154
Wyskiel Wojciech 81, 84
Wysłouch Seweryna 58, 109, 196

Z

Zaborek Dariusz 122, 123
Zagajewski Adam 18
Zaleski Marek 11, 12, 148, 149, 165, 178
Zambrzycka Grażyna 8, 19, 135, 136, 138–141, 144–146, 148,
151, 152, 154, 155, 159–161, 163–165, 169, 170, 172–175, 177,
182, 184, 186, 189, 215
Zarębianka Zofia 8, 19, 99, 191, 192, 196, 201, 202, 204, 209, 210,
214, 215, 219
Zemeckis Robert 211
Zieleń Maria Grażyna 181
Zieliński Jan 52
Zimand Roman 23, 153
Zyman Edward 135

Ż

Żebrowski Rafał 175

STRESZCZENIE

Portrety i autoportrety. Szkice o poezji kobiet

W szkicach, które składają się na tę książkę, interesują mnie portrety i autoportrety w realizacji kobiet-poetek – autorek, które mówią o doświadczeniach własnych, odsłaniają siebie, ale odsłaniają problemy także innych kobiet, przodkiń, swoich rówieśniczek. Odnajdują w napotkanych ludziach nie tylko to, co widzieć gołym okiem, ale próbują dociekać prawdy o Innym/ Innej, zmierzyć się nie tylko ze swoim doświadczeniem i dostrzec dziwne, z pozoru tylko, proveniencje pomiędzy swoim światem a światem przedstawianych postaci.

Zostało zaprezentowane sześć autorek, których wiersze stały się inspiracją dla powstania tej książki. Każdej z nich poświęcono osobny rozdział. To twórczy nie bardzo różne, są wśród nich te, dla których poezja w ogóle od lat, ze względu na profesję, jest przedmiotem analiz i omówień w ich własnych pracach naukowych – jak Zofia Zarębianka, jest (nieżyjąca już artystka, dla której słowo i obraz traktowane były jako nierozdzielne kody wyrażania – Marlena Makiel-Hędrzak; poetka, dziennikarka, aktywistka traktująca słowo nie tylko jako sposób na wyrażanie siebie, ale także jako oręż w obronie najsłabszych – Anna Augustyniak; emigrantki, których poezja nie wyraża jedynie ich własnych

odczuć i rozterek związanych z wyborami, jakich dokonały wiele lat temu, z życiem na obczyźnie, ale pozwalała na diagnozowanie świata w ogóle – Grażyna Zambrzycka i Anna Frajllich; jest poetka związana nierozzerwalnie ze swoją małą ojczyzną, jaką była rodzinna podrzeszowska Lubenia – nieżyjąca Stanisława Kopiec.

To różne poetyki, ale nie o wartościowanie w tym katalogu nazwisk chodzi. Istotnym jest przede wszystkim ukazanie, w jaki sposób rodzi się portret, uchwycenie wielopoziomowych relacji, które pozwalają na takie, a nie inne postrzeganie świata. W większości przedstawień bohaterkami są przede wszystkim kobiety to – autorskie „ja” – znane i nieznanne postacie, które w jakiś sposób zainspirowały autorki wierszy. Tak jak one reprezentują różne profesje, różną świadomość językową, historycznoliteracką, tak różna pozostaje ich twórczość. Udowadniają, że wiersz jest na tyle pojemny, że może udźwignąć zarówno cały sztafaż teoretycznego wyposażenia, jak i odczucia, a prostota wyrazu nie oznacza spłykania problemu.

Nurtujące jest pytanie – dlaczego. Dlaczego w konkretnej sytuacji poeta przywołuje znaną (lub nieznaną) realną lub nie postać, co stoi za takim tokiem myśli, czemu służą powstałe obrazy, jaką rolę wyznacza im twórca i jakie treści wnoszą w zaproponowanej przez poetkę odsłonie. Pytania, jakie się rodzą podczas lektury wierszy tak różnych autorek i próby odpowiedzi, uświadamiają jedną podstawową (banalną przecież) prawdę – nie jesteśmy w stanie odczytać w pełni ich intencji, co wcale nie oznacza, że swoich zmagania nie ponawiamy i nie projektujemy nowych kontekstów i odczytań. Zaprezentowane w tej książce autorki

„opowiadają” o swoich doświadczeniach, swoich ciałach, o bliskich, o przeżywanych dramatach, uwikłaniu w politykę, ojczyznę, w życie w ogóle – piszą teksty trudne, poszukują języka wyrazu pozwalającego wyrazić siebie i zdają się z tych zmagania wychodzić zwycięsko. Portretowanie to nie tylko bezpośrednie opisanie czyjejś zewnętrzności i szukanie takich narzędzi, by zobrazować nie tylko powierzchowność. Dla autorek ważne staje się zarówno ukazanie ludzkiej twarzy, ale i poszczególnych „składowych” wyglądu człowieka (jego osobowości) w taki sposób, jakby były one żywym obrazem.

Portrety niosą w sobie tajemnicę, portretowane postaci przyciągają swoim wyglądem, strojem, wyrazem twarzy – są piękne, niekiedy nijakie. Ich odbiorcami najczęściej pozostają osoby trzecie. W przypadku autoportretów nieco inaczej. Intryguje nas, skąd wziął się ten swoisty masochizm, by oglądać siebie w nieznannej dotąd odsłonie, która nie jest tylko obrazem fizyczności, ale niesie ze sobą głębszy przekaz sięgający w głąb psychiki ożywionej w ten sposób postaci (ale czy prawdziwy to obraz?). Czy zatem intencją autora portretu (autoportretu) jest pokazać prawdziwą osobę, siebie czy raczej przekazanie „mojej” prawdy o Drugim, o Drugim, czyli także o sobie. Autoportret pełni zatem funkcję szczególną – pozwala w zaproponowanej formie odnaleźć prawdę o samym sobie. Służy, choć często pozostaje fragmentaryczny, autorefleksji, skłania do zamysłu nad światem w ogóle. A o to przecież tak naprawdę chodzi.

ABSTRACT

Portrait and self-portrait. Essays about women's poetry

In the essays that consist this book, I am interested in portraits and self-portraits created by women poets – authors who talk about their own experiences, reveal themselves, but also reveal the problems of other women, female ancestors, and peers. They find in the people they meet not only what can be seen with the naked eye, but also try to find the truth about the Other, face not only their own experience and notice strange, seemingly only provenances between their world and the world of the presented characters.

Six female authors were presented whose poems became the inspiration for this book. A separate chapter is devoted to each of them. They are very different creators. among them there are those for whom poetry in general has been analyzed and discussed in their own scientific works for years – due to their profession – like Zofia Zarębianka; is a deceased artist for whom words and images were treated as inseparable codes of expression – Marlena Makiel-Hędrzak; poet, journalist, activist who treats words not only as a way to express herself, but also as a weapon in defense of the weakest – Anna Augustyniak; emigrants whose poetry does not only express their own feelings and dilemmas related to the

choices they made many years ago and life abroad, but allows them to diagnose the world in general – Grażyna Zambrzycka and Anna Frajlich; is a poet inextricably linked with her small homeland, which was her native Lubenia near Rzeszów – deceased Stanisława Kopiec.

These are different poetics, but this catalog of names is not about valuation. It is important, above all, to show how a portrait is born and to capture the multi-level relationships that allow for this particular perception of the world. In most presentations, the main characters are women. It is the author's "I" – known and unknown characters who in some way inspired the authors of the poems. Just as they represent different professions, different linguistic, historical and literary awareness, their work remains different. They prove that the poem is receptive enough to support both the entire theoretical framework and feelings, and that the simplicity of expression does not mean that the problem is shallow.

The question is why. Why in a specific situation does the poet evoke a known (or unknown), real or unreal person, what stands behind this train of thought, what purpose the created images serve, what role the creator assigns them and what content they bring to the version proposed by the poet. The questions that arise when reading poems by such different authors and trying to answer them make us aware of one basic (after all trivial) truth – we are not able to fully read their intentions, which does not mean that we do not repeat our struggles and design new contexts and readings. The authors presented in this book "talk" about their experiences, their bodies, their loved ones, the dramas they

experience, their involvement in politics, their homeland, and life in general – they write difficult texts, look for a language of expression that allows them to express themselves, and they seem to emerge victorious from these struggles. Portraiting is not only about directly describing someone’s exterior and looking for tools to show more than just the appearance. For the authors, it is important to show both the human face and the individual “components” of a person’s appearance (his or her personality) as if they were a living image.

Portraits carry a mystery, the portrayed characters attract attention with their appearance, clothes, facial expressions – they are beautiful, sometimes bland. Their recipients are most often third parties. In the case of self-portraits, it is a bit different. We are intrigued by where this specific masochism comes from, to see oneself in a previously unknown version, which is not only an image of physicality, but carries a deeper message reaching deep into the psyche of the character brought to life in this way (but is the image real). Is the intention of the author of the portrait (self-portrait) to show a real person, himself, or rather to convey “my” truth about the Other, about the Other, i.e. also about myself? Therefore, a self-portrait has a special function – it allows you to find the truth about yourself in the proposed form. It serves, although it often remains fragmentary, self-reflection and encourages reflection on the world in general. And that’s what it’s really all about.