

## TOŻSAMOŚĆ KOBIECA W *TUŻ-TUŻ* JULII FIEDORCZUK

Opublikowany w 2012 r. tom *Tuż-tuż* Julii Fiedorczyk, zamieszczony również w wydanych w całości w 2023 r. poezjach zebranych – *Astrostradzie z girlandami*, pozostaje spójny w poetyckiej dykcji z tomem poprzednim, *Tlenem*. *Astrostrada z girlandami* to kwintesencja poetyckiej filozofii Fiedorczyk – nakreślenie kierunków jej literackiej refleksji, w której pisze „sobą”: estetyczną somatycznością ciała, afektywnością emocjonalności, sensoryczną sensualnością doświadczenia – girlandami jako techniką, a zarazem strukturą wyrazu, który można porównać zarówno do połączeń krwioobiegu, systemu nerwowego, jak i łączliwego, konstelacyjnego „zakorzenia” w określonym miejscu we wszechświecie: galaktyce, planecie. Fiedorczyk „girlandami” określać może jednocześnie antropogeniczną cywilizację: w perspektywie kosmicznej, ludzkie aglomeracje zasilane elektrycznością, prezentują się na obszarze kuli ziemskiej niczym skupiska girland. Girlandy to w innym znaczeniu również gwiazdy i ich gwiazdozbiory – nazwa jednego z nich, konstelacji Oriona, umieszczona została przez Fiedorczyk w tytule powieści *Dom Oriona* z 2023 r. *Astrostrada* to zarówno nawiązanie do antropogenicznej działalności infrastrukturalnej człowieka, który przeobraża środowisko naturalne (choćby budując autostrady – do brzmienia tego wyrazu w stworzonym neologizmie nawiązuje poetka), jak i z łaciny *strada*, czyli platforma – innymi słowy: scena, na której swoją premierową rolę odgrywa człowiek w kosmicznym theatrum mundi. *Astrostrada* może być równocześnie interpretowana jako droga, którą podąża ludzkość, nie tylko od czasów Wielkiego Przyspieszenia, lecz od antropogenicznego początku – Fiedorczyk ma świadomość życia w określonym układzie planetarnym, jego odwiecznej równowadze i stara się w twórczy sposób poszukiwać ludzkiej tożsamości w konstelacji gwiazd i planet. Wreszcie, co najistotniejsze, *Astrostrada* przyjmuje perspektywę poezji kobiet: ekofeministycznej, posthumanistycznej, antropogenicznej, która nie jest uwikłana w wizję świata, w jakiej dominuje, jak pisze Rosi Braidotti, „scentralizowany, biały, męski, heteroseksualny, eurocentryczny, kapitalistyczny, standaryzowany rodzaj podmiotu”<sup>1</sup>. Fiedorczyk ma zatem świadomość emergentności formy

---

<sup>1</sup> Punktowi widzenia optującemu za kontynuacją tradycji myślowej humanizmu sprzeciwia się np. filozofka Rosi Braidotti (2006; 2022; 2023), w polskich badaniach reprezentantką tej myśli jest m.in. Monika Bakke (2015).

ludzkiego istnienia, ograniczoności własnej perspektywy, postrzegając swoją kobiecą tożsamość jako epifenomen (Radomska 2010: 57), jako jeden z wątków *klączą* splątania ze światem.

Tomik *Tuż-tuż* wyznacza pewną cezurę w twórczości poetki – bezpośredni wpływ na ten stan rzeczy ma fakt, iż są to pierwsze utwory, które Fiedorczuk napisała będąc matką. Tytuł *Tuż-tuż* jako fragment wiersza *Nielita* „resztką zapachu między papierami/ i głodna noc tuż-tuż” (Fiedorczuk 2023a: 125) może sugerować zarówno przemijalność, kruchość człowieka, jak i introspektywność antropocenu, umierania całych ekosystemów, gatunków zwierząt w stopniowej degradacji planety. *Tuż-tuż* to też wielość perspektyw patrzenia, bliskość i zarazem dystans wobec świata.

Jak sama deklaruje, poezja dla niej jest próbą scalenia świata, współ-trwaniem w chwili, którą dzieli ze swoim odbiorcą, czytelnikiem, lub, co być może bardziej relewantne, interlokutorem – wiersz to więc synestezyjny (Łebkowska 2011), wysublimowany językowo, wielopoziomowy semantycznie zapis doświadczenia, ale również zaproszenie do rozmowy, dyskusji, fuzji horyzontów<sup>2</sup> afektywnego otwarcia na świat. Perspektywa w koncepcji poezji Fiedorczuk, co znamienne, dotyczy nie sensualnego wpatżenia, lecz wsłuchania się w rzeczywistość, jak ujmuje to sama poetka: „kontestując wzrokocentryzm współczesnej kultury, poezja odwołuje się do słuchu” (Fiedorczuk 2020: 12). Jakub Momro potwierdza „słuchalność” poezji i kultury w ogóle. W *Fenomenologii ucha* pisze: „Słuchanie definiuje [...] kulturę nowoczesną i współczesną być może bardziej niż widzenie, patrzenie albo czytanie” (Momro 2015: 11).

Fiedorczuk nazywa swoją twórczość praktyką uważności – zmysłowe doświadczanie świata w pełen pokory, rozwagi sposób nie jest ograniczane przez nią jedynie do tworzenia poezji – jak stwierdza, jest to sposób, styl życia, który pozostaje w zgodzie także z jej literackim światopoglądem. Poetka bardzo dba o precyzję – zarówno w swoich pracach naukowych, jak i poetyckich, jak sama mówi: „tworząc nowe metafory, tworzymy nowe sposoby postrzegania rzeczywistości, a to nie przelewki, nie zabawa; to działanie przekładające się na konkretne, materialne skutki” (Grądział-Wójcik 2018). Cytowane przez nią często sformułowanie Lawrence’a Buella: „kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni”<sup>3</sup> zakłada „dbałość o indywidualną i kolektywną wyobraźnię ludzi”, która „staje się kwestią najwyższej wagi” – w tym Fiedorczuk upatruje odpowiedzialnej roli poezji i tak ocenia jej możliwości.

<sup>2</sup> O hermeneutycznej tezie zmiany kondycji ludzkiej i zarazem kondycji świata stawianej przez antropocen i kapitałocen oraz gadamerowskiej fuzji horyzontów pomiędzy tymi dwoma koncepcjami pisał Patryk Szaj: „Fuzja horyzontów to tak naprawdę wypracowywanie wspólnego języka, wspólnej »rzeczy rozumienia« – nie chodzi tu o jakiś rzeczywisty punkt dojścia, ale o swoistą ideę regulatywną, wskazującą na to, że dialog nigdy się nie kończy, a raz stopione horyzonty bardzo szybko na nowo się poróżniają” (Szaj 2021).

<sup>3</sup> Cytat ten został poddany krytyce przez Timothy’ego Clarka, co rekapitułuje Patryk Szaj: „Zbyt wiele ekokrytyczek i ekokrytyków padło zdaniem Clarka ofiarą iluzji, że problemy środowiskowe da się rozwiązać za pomocą środków kulturowych” (tamże).

Nazywany przez samą poetkę programowym<sup>4</sup> wiersz *Tlen* mieści w sobie parafrazę słynnej kartezyjskiej maksymy. „Oddycham, więc jestem” – stwierdza Fiedorczyk, tym samym konstytuując swoje istnienie. Jak zauważyła Anna Węgrzyniak, poetka wskazuje tym samym „na biochemiczny, materialno-energetyczny aspekt istnienia” (Węgrzyniak 2016: 63–64). Julia Fiedorczyk zawsze jednak pisze z konkretnej perspektywy owego istnienia: z perspektywy kobiecej.

### „Różnica między wierszem a życiem jest zawsze absolutna”

W wierszu *Ekloga*, którego tytuł jest odwołaniem do rzymskich utworów opisujących sielankę wiejskiego życia, Fiedorczyk pisze: „wiersz/ rozpuszcza warkocze jak rozturlane/ morze w dłoniach dziewczynki/ z gwiazd” (Fiedorczyk 2023a: 128) – ukazuje tym samym, w jaki sposób pojmuje siebie i swoją poetycką dykcję, porównywaną do tak idiomatycznej jak ta Wisławy Szymborskiej<sup>5</sup>. Ukształtowanie wersyfikacyjne, układ graficzny wiersza pozwala na przyporządkowanie wiersza do gatunku poezji konkretnej. Metafora rozpuszczania warkoczy ukazuje charakter procesu twórczego, jego relację z rzeczywistością. Widoczne jest zatem, iż utwór liryczny może być konkretnie ukształtowanym – choć wciąż luźnym – splotem. Splot ten można rozumieć dwojako. Z jednej strony jako połączenie doświadczenia jednostki i tradycji, kultury. Z drugiej jako refleksję autotematyczną – warkocz ma określoną, harmonijną strukturę – gdyby słowo *struktura* wymienić na *poetyka*, można zauważyć, iż Fiedorczyk podejmuje grę z tradycją literacką – pragnie twórczej wolności, swobody odkrywającej prawdę o rzeczywistości, która jej zdaniem nie może być reprezentowana poprzez wystudiowaną, a zatem *nienaturalną*, sztuczną formę wiersza.

Dopiero gdy wiersz „rozpuści” swoje warkocze, tak jak wychowujący rodzic niekiedy „rozpuszcza” swoje dziecko, uwolni się od kulturowego układu zależności i powróci do pierwotnych układów słów i znaczeń, może przynieść coś, co starożytni Grecy nazywali pojęciem *katharsis*. Co więcej, semantyczną bazą metafory, z której udziałem tworzony jest wiersz, są włosy – przez wielu uważane za tradycyjny atrybut kobiecości – konotuje z tym wyobrażeniem ich trychologiczna struktura – wydające się delikatnymi i wrażliwymi na działanie zewnętrznych czynników kosmyki w rzeczywistości są niezwykle wytrzymałe.

<sup>4</sup> Julia Fiedorczyk użyła takiego sformułowania w rozmowie na festiwalu „Góry Literatury” w lipcu 2023 r. Wspomina również o tym, iż bardzo często i chętnie jest on przez nią czytany na spotkaniach autorskich z czytelnikami, ze względu na jego „przystępność” ukazującą zarazem *pars pro toto* filozofię poetycką twórczyni.

<sup>5</sup> Andrzej Juchniewicz precyzuje: „Co prawda, Julię Fiedorczyk i Szymborską dzieli niemal wszystko (począwszy od metryki, skończywszy na charakterystycznych idiomach obu, które sprawiają trudność potencjalnym epigonom), jednak przywołany *passus* dowodzi, że taka opinia powinna ulec korekcie: łączy je nieufność wobec wszelkich ostatecznych rozstrzygnięć” (Juchniewicz 2022: 89). W podobnym tonie wypowiedziała się Anna Węgrzyniak.

Kulturowo postrzegane jako wrażliwe, kruche i eteryczne w przeważającej większości wykazują się jednocześnie ogromną siłą i determinacją w przypisanych, często nakładających się na siebie, chociażby społecznych rolach matek, żon, córek, funkcji, tworzących (i równocześnie zamykających) tożsamość kobiety niczym pasma warkocza. Włosy mogą być w tym sensie nie tylko symbolem siły<sup>6</sup>, na którą *splatają się* liczne czynniki, lecz również symbolem feministycznej i feminizującej twórczości<sup>7</sup>, jaka odzwierciedla kobiece doświadczenie świata.

Rozplatany, rozpuszczany warkocz, wizualnie skojarzony z helisą DNA, wydaje się być zresztą nawiązaniem do językowego obrazu świata, jaki tworzony jest poprzez wiersz – „warkocz” wiersza tworzony poprzez – używając metonimii: piszące, ludzkie DNA – splatając się z metafizyką rzeczywistości, ilustrowałby wówczas sensotwórczą rolę ciała w procesie przetwarzania świata. Fiedorczuk pisze: „Nie było ja, aż zawołano/ zgłosiło się ciało” (tamże: 143). Ciało rozumiane byłoby jako harmonijna struktura złożona z Leib i Körper<sup>8</sup>, jako nierozłącznie przeżywanej materialności doświadczalnej przy „odnoszeniu się do ciała jako własnej granicy, przy czym granica ta stanowi integralną część organizmu” (Płaszczyniec 2016: 126). Somatyzacji ulega wtedy nie tylko proces pisarski, lecz również „ciało świata”, co pozwala na zmysłowe, sensualne nie-opresyjne oswojenie nie-ludzkiej perspektywy. Ponadto warkocz połączony poszczególnymi „ogniwami” splotów, może to także wywoływać skojarzenie z wielkim łańcuchem bytów (Margulis 2000), w którym twórczy, równorzędny w istnieniu człowiek „rozpuszcza się”, jest tylko częścią planetarnego układu bytów.

Fiedorczuk piętrzy metaforę, pisząc o rozrzuconym morzu – brzmieniowo słowo „rozrzucać” wokalizowane jest niczym fala dzięki dźwięcznemu, przedniojęzykowodziąsłowemu, twardemu „r”. Sama cząstka „-lanym” konotuje semantycznie z wyrazem „morze”, którego brzmienie niejako łagodzi, rozprowadza, intensywność foniczną wersu. Morze zamknięte w dłoniach dziewczynki może odnosić się do praktyki znanej z dzieciństwa, w której dłoń lub muszla morska przytknięta do ucha brzmiała odgłosami falującego morza. Oczywiście w rzeczywistości, to co dało się słyszeć, było pulsującą w żyłach dłoni krwią. Ta analogia pozwala na zauważenie jeszcze jednej prawidłowości – jeśli motywy akwaticzne są dla Fiedorczuk środkiem do wyrażenia pełni kobiecości, metaforyczne

<sup>6</sup> Ciekawym przykładem tej kulturowej zależności jest biblijna opowieść o Samsonie i Dalili. Ponadto Anna Figiel pisze: „Włosy jako symbol sił życiowych uważane były także w tradycjach starożytnych. Częste było składanie ofiary właśnie z włosów jako substytutu ofiarowywania życia. U Greków popularny był zwyczaj składania ich w trakcie pogrzebów lub ślubów” (Figiel 2017: 125).

<sup>7</sup> Warto zauważyć, iż tom zbierający twórczość polskich poetek ostatniego stulecia, w którym uwzględniono także twórczość Julii Fiedorczuk, nazwany został *Warkoczami. Antologia nowej poezji*.

<sup>8</sup> Fiedorczuk byłby bliski ten sposób rozumowania. Jak pisze Antoni Płaszczyniec: „sposób rozumienia ciała sytuujący się w perspektywie zbliżonej do Plessnerowskiej, która usiłowała ujednoczyć przesłanki naukowe (mające za swój przedmiot Körper) z danymi o bezpośrednio przeżywanej cielesności (Leib) w syntetycznej koncepcji cielesności przeżywanej w ciele fizycznym (Körperleib)” (Płaszczyniec 2016: 126).

morze (które być może skojarzone również z solą łez – ze szczęścia i smutku), a zatem krew „szumiąca” w dłoniach „dziewczynki z gwiazd” jest nie tylko warunkiem autonomii, wolności, niezależności podmiotu, lecz także włączeniem w refleksję aspektów z kobiecością związanych, np. menstruacji. Ponadto ukształtowanie foniczne wersów potwierdza też po raz kolejny „słuchalność” wierszy Fiedorczuk.

Wzmianka o „dziewczynce z gwiazd” zwraca uwagę także na chemiczną kosmiczność antropoceniczných technologii – warto zauważyć, iż człowiek (czasem nieświadomie) uczestniczy w planetarnej wymianie minerałów, które nosi w kieszeni pod postacią na przykład telefonów komórkowych. Ponadto naszym ciałom stale potrzebne są makro- i mikroelementy, minerały zapewniające prawidłowe działanie organizmu. „Dziewczynka” to zatem, tylko i aż, część konstelacji świata. Wyrażenie przyimkowe „z gwiazd” jest uwagą o biologicznym ukształtowaniu, budowie i pochodzeniu dziewczynki, które wydaje się potwierdzać synergiczną, de-centralizującą przynależność do świata więcej-niż-ludzkiego.

### „w tym drugim świecie, gdzie schodzę na ziemię”

Jak sygnalizuje Joanna Grądział-Wójcik, „wielonurtowa aktywność, choć spięta ekopoetycką klamrą, nie musi układać się w spójną całość – nieprzypadkowo Fiedorczuk sięga po różne formy – inaczej wyraża swe myśli wierszem, a inaczej w opowiadaniu, eseju czy tekście naukowym” (Grądział-Wójcik 2016). Wierszem *Tak*<sup>9</sup> otwiera jakoby nie tylko tomik poetycki, ale też refleksję naukową, a przede wszystkim niejako swoje doświadczające ciało, życie tworzone przez te doświadczenia: „nieszczelność naskórka / i śluzu” wydaje się implikować brak bariery ochronnej – a zatem poetycką refleksję, która nie przeszła korekty poprzez „Photoshop Acropolis” – posługując się tytułem jednego z jej utworów. Fiedorczuk zaprasza czytelnika do włączenia się w rozmowę, pisze: „podaj mi swoje ciało języka” – język<sup>10</sup> w jej odczytaniu „jest jedną z wielu postaci aktywności semiotycznej prowadzonej bez ustanku przez wszystkie żywe istoty” (Fiedorczuk 2020: 58) – punkty widzenia poetki i naukowcy przenikają się. Monika Rudaś-Grodzka nazywa tę zależność syrenizmem (Rudaś-Grodzka 2020) jako łączenie dykcji pozornie do siebie nieprzystających: poetyckiej oraz naukowej. W wspomnianym wierszu o przekornym tytule *Photoshop Acropolis* poetka pyta: „co trzeba przemilczeć ze względu/ na kadr?” (Fiedorczuk 2023a:

<sup>9</sup> Juchniewicz wskazuje: „W poezji Fiedorczuk wszelkie procesy rozszczelniania (ciała, wspólnoty) służą krytyce partykularnych interesów i sprawiają, że sztuka zbliża się do życia, inicjując uznanie równych szans na przeżycie” (Juchniewicz 2022).

<sup>10</sup> W *Ekopoetyce* Fiedorczuk wnioskuje: „Język zatem może sprzyjać przetrwaniu nie tylko dlatego, że umożliwia komunikację (niewykluczone, że istnieją efektywniejsze sposoby komunikowania się w sytuacjach kryzysowych niż ludzki język symboliczny), ale też dlatego, że pozwala ludziom zdobywać i porządkować wiedzę o świecie, a tym samym – wpływać na relacje ze środowiskiem” (Fiedorczuk 2020: 54).

127). Kadrem może być wiersz, jego temat, struktura, wewnętrzna spójność, ale też język. Tym samym Fiedorczyk zadaje pytanie nie tylko o „ramy” wiersza, ale podejmuje refleksję metajęzykową – by wysławić to, co nie-ludzkie w określonej kombinacji dźwięków, którą ludzie arbitralnie przyjęli za sposób komunikacji, należy obecnie założyć, iż przekaz, przykład, innego, nie-ludzkiego języka będzie *a priori* niewystarczający.

Jak zwraca uwagę Grądział-Wójcik: „refleksja w wierszach [Fiedorczyk – K. M.L.] dotyczy zarówno języka w ogóle, jak i zadań oraz kształtu poezji” (Grądział-Wójcik 2017: 124–130). Według Julii Fiedorczyk do zadań poezji należy przede wszystkim, w duchu humanistyki środowiskowej, działanie na rzecz świadomej, konstruktywnej partycypacji w wyzwaniach antropoceniczej współczesności. Julia Fiedorczyk tę samą refleksję środowiskową stara się przedstawić różnymi językami właściwymi poszczególnym rodzajom gatunkom i stylom wypowiedzi. Poezja to dla niej sposób rozumienia świata, jednak co warte rozróżnienia, nie jego racjonalizacja – mówi: „przecież piszę do ciebie w powietrzu, mam na sobie deszcz” (Fiedorczyk 2023a: 124). Podtytuł jej znanego eseju *Ekopoetyka* brzmi *Ekologiczna obrona poezji*, co bardzo wymownie oddaje funkcję jej działalności jako badaczki. Nadużyciem byłoby jednak stwierdzenie, iż Fiedorczyk ogranicza się do poruszania się sprawnie w stworzonych przez siebie ramach teoretycznoliterackich – jej twórczość, choć poświęcona tematowi oscylującym wokół ekokrytyki, jest wielowymiarowa, integrująca w sobie mnogość współczesnych dyskursów literackich. Jako poetka stara się wniknąć w rzeczywistość, nie tylko zerknąć, ale przejść przez „świeżo uchylone drzwi świata” (tamże: 124).

Co znamienne i zamierzone w *Tuż-tuż* można odnaleźć również językowe naleciałości profesjolektu naukowego, nie pogoda, to „slajdy nieba zmieniają się niepostrzeżenie” – co ukazuje, iż programowo konstelacyjny układ twórczości poetki i naukowczyni pozostaje ze sobą w łączności spajany indywidualnością samej Fiedorczyk.

W wierszu *Proszę powtarzać za mną* poetka tworzy autotematyczny pamflet, którego tematem jest hermetyczność języka poezji oraz te wiersze, które świadomie dystansują się od tego, co Fiedorczyk ujmuje jako „ścieg świata w uśmiechu kota z Cheshire” (tamże: 123), odwołując się intertekstualnie do jednej z postaci z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carolla. Poetka ironicznie odnosi się do, niejednokrotnie podtrzymywanego przez samych twórców, stereotypu poety i poezji, który może być definiowany jako „hałaśliwa samotność poety zamkniętego w wieży ponad wsią i miastem” (tamże: 143). Ironiczny żart poetycki, którym posługuje się Fiedorczyk, wydaje się manifestować sprzeciw wobec klasycznego, romantycznego kreowania natury. Przyroda ożywiona i nieożywiona nie jest wtedy pełnoprawnym Aktorem, którego zaprezentował Bruno Latour w koncepcji aktora-sieci, lecz pełni wtedy funkcję krajobrazu emocjonalnego podmiotu lirycznego czy też jest barwnym tłem dla rustykalnej idei twórczego eskapizmu indywidualnego.

Koncepcję niemożności kartezjańskiego *powrotu do natury* Fiedorczuk rozwija zresztą poprzez postać Elizy w swojej najnowszej powieści pod tytułem *Dom Oriona*.

Niechęć do pisania poezji odległej od życia rozumianego jako synchronia ducha i materii oddaje również krótka fraza: „tylko, że nic się z niczym nie równa” z wiersza *Matematyka*. Choć na pierwszy rzut – ucha – wydaje się to deklaracją poetyckiego relatywizmu, poetka zwraca raczej uwagę na niemożność całkowitego poznania rzeczywistości nawet wtedy, gdy ma się do dyspozycji tak precyzyjne narzędzia jak język matematyki. Światopogląd poetki wydaje się zatem piętnować brak pokory względem świata – czy to symbolizowanej przez poetycki panteon, czy galileuszowską koncepcję przyrody jako księgi zapisanej językiem matematyki.

Fiedorczuk jest zatem poetką, która nie opiera sądu na esencjonalistycznym, transcendentnym, niekonkretnym w swojej istocie konstrukcie świata. To, co staje się przedmiotem jej naukowej refleksji, inspirowane jest tym, o czym pisze w swojej poezji. Można pokusić się o stwierdzenie, iż jest to relacja wzajemno-zwrotna. Precyzyjnie można więc określić perspektywę, z której pisze, ekofeministyczną.

### „Coś mnie dzisiaj kocha”

W tomiku *Tuż-tuż* głos zabiera także kobieta-kochanka. Fiedorczuk subtelnie konstruuje obrazy cielesnej intymności. Pisze: „nocą serce tańczyło w ażurowej klatce/ jak motyl w katedrze czyjejś dłoni” (tamże: 132). Zmysłem, który dominuje w tym dwuwiersie, jest dotyk. Można definiować go jako przejaw haptyczności poszerzonej w literaturze rozumianej za Martą Smolińską jako „zdolność postrzegania i przeżywania przynależną czującej i myślącej podmiotowości, angażującą tyleż zmysły, co emocje i umysł” (Smolińska 2020). Wiersze Fiedorczuk, tak jak pisze Smolińska, bardzo często „«zagadują» i indagują zmysł dotyku” (Smolińska 2020). Badaczka zauważa ścisłą zależność pomiędzy modalnością widzenia i dotykania, co pozwala wywołać wrażenie, iż czytelnik „dotyka” to, co wyrażone zostało fragmentem wiersza. Synestezja, łaskotanie motyli skrzydeł, zestawione z aluzją do architektonicznej, wertykalnej, gotyckiej metafory złożonych dłoni jako semantycznej bazy strzelistości katedry i do rzeźby Augusta Rodina z 1908 r. pod tytułem *Katedra*, ukazują intertekstualność, przestrzenność i sensualność poetyckiego widzenia.

Ażurowa klatka jako metaforyczne przedstawienie anatomicznego szkieletu klatki piersiowej ukazuje wyrafinowanie językowego obrazowania. Motyw tańca, choć znów w pochopnej interpretacji mogący być odczytany jako klisza, wprowadza istotny szczegół, poetycką niespodziankę: Fiedorczuk stwarza semantyczną dwuznaczność: serce tańczące w klatce może bowiem powodować asocjacje z obrazami miłości skomercjalizowanej, zmysłowości kobiecej sprzedawanej jak produkt. Być może jest to jeszcze jedno ironiczne nawiązanie do wzrokocentryzmu współczesnej kultury, któremu poetka stanowczo się sprzeciwia, pisząc też: „i że

tych ciał jest tak dużo/ hurtowa czułość jak hollywoodzki/ remake starej mądrości” (Fiedorczyk 2023a: 141). Fiedorczyk prezentuje tym samym postawę feministyczną i podobnie jak badaczki, takie jak amerykańka Lucy Irigaray, postrzega „zmysł wzroku jako komponent modelu kultury patriarchalnej, która nadużywa wizerunków kobiecej cielesności w kulturze” (Kobylińska, Pięcińska, Skrzeczkowski 2021: 11).

Innym obrazem miłości w tomiku jest wskazanie na jej relację ze światem. Nawiązując do programowego wiersza *Tlen*, Fiedorczyk stwierdza, iż jest on towarzyskim pierwiastkiem, chętnie wchodzącym w reakcje, dlatego gdy pisze: „Byłam przezroczysta jak wesół oddech/ Musującej nocy na twoim policzku” (Fiedorczyk 2023a: 129), stwarza obraz ludzkiej cielesności, która jest, tak jak tlen, jednym z oczywistych budulców rzeczywistości. I tak jak tlen, chociaż pozornie niewidoczna, często nieuświadomiana – nikt przecież specjalnie nie skupia się na prowadzonym ciągle procesie oddychania: miłość jest niezbędna w przetrwaniu – człowieka i planety. Człowiek to dla Fiedorczyk nośnik pierwiastków chemicznych, a zatem „pierwiastek ludzki” to jeden z wielu, które tworzą wszechświat. Może być to również refleksja o samej miłości, która z punktu widzenia nauk przyrodniczych sprowadzalna jest do chemicznych reakcji zachodzących w mózgu – kulturowo uznawana za metafizyczną siłę. Musująca na policzku noc, akwaticzna metafora, wydaje się nawiązywać do oddychania samej skóry i do faktu, że jako ludzie składamy się z większości z wody, a zatem przynależymy do jej obiegu w przyrodzie. To kolejny zostawiony przez Fiedorczyk ślad świadczący o nieantropocentrycznej postawie, nieantropocentrycznej kobiecości.

### **„Droga się wykryształ, astrostrada z girlandami”**

W wierszu *Deszcz* Fiedorczyk pisze: „Wiosno, twoje soki/ płyną po palcach drzew./ Wiosno, twoje włosy/ na których się kładę/ żeby być stworzeniem!” Sok to kolejna płynna materia, jaka pojawia się w tomiku, tym razem służąca do wyrażenia kobiecej podmiotowości. Antropomorfizowana wiosna jest kobietą, w dodatku posiadającą włosy, na których kładzie się podmiotka liryczna i wykrzykuje, niczym łaskotane dziecko, z desperacją i zachwytem: „Litości/ uwierają mnie/ twoje lodygi!” (tamże: 126).

Fiedorczyk personifikując wiosnę, tworzy obraz niemal erotyczny: pulsującej świeżością soków, płodnej, bujnej, witalnej synergii, harmonii, siły, która jest równie delikatna, co kapryśna („grad białych kwiatów/ dedykujesz komu?”). Szczegół, na jaki zwraca uwagę poetka, czyli palce drzew, sugerują bliskość, intymność poetyckiego obrazu – szorstka, gruba, zdrewniała kora zastąpiona zostaje miękką fakturą skóry. Ukazuje to także delikatność, czułość, z jaką podmiotka doświadcza natury.

W znakomitym zakończeniu pierwszej strofy pisze: „Kto powiedział/ ludzkie? Kto/ cokolwiek mówi?” (tamże). Dzięki zastosowanej przerzutni i anaforze poetka

formuluje dwa pytania retoryczne, które poddane zabiegowi delimitacji wersów brzmią wieloznacznie. Pierwsze z pytań: „Kto powiedział/ ludzkie?” odnosi się do antropocentrycznego przeświadczenia, o proveniencji kartezjańskiej, iż to człowiek jest jedynym gatunkiem, który potrafi mówić, i to odróżnia oraz wyróżnia go spośród innych istot żywych, nie-ludzi. Ludzkie „kto” ma zatem ambicję komukolwiek i czemukolwiek coś i kogoś komunikować. Tymczasem byty nie-ludzkie również porozumiewają się między sobą w określonych właściwym im językach<sup>11</sup> – rozgraniczenie pomiędzy „coś” i „ktoś” wydaje się być heterogeniczne, arbitralne. W wierszu *Lola* Fiedorczyk pisze: „biegnie Lola i mówi: chcę być pieszczona/ tu i tu i tu (po psiemu), a potem patrzy/ z ukosa/ urażona/ że trzeba ze mną tak dosłownie” (tamże: 142). A zatem „powiedzieć ludzkie” to znaczy „powiedzieć swoje”, wypowiadać się przede wszystkim z ludzkiej perspektywy. Uwaga o dosłowności Loli odwraca perspektywę: ukazuje posługiwanie się słowami jako coś człowieka ograniczającego, a nie wyróżniającego. Fiedorczyk ukazuje, iż pozbawiony antropocentrycznej optyki, przeświadczenia o wyjątkowości ludzkiego języka, człowiek zyskuje świadomość bytowania w międzygatunkowej przestrzeni komunikacyjnej, w której ludzka mowa jest tylko jedną z wielu. Należałoby, o czym wspomina Ewa Bińczyk (2018), przygotować kilka wersji słownika – dopiero wtedy umożliwiona zostałaby fortunna komunikacja transgatunkowa.

Strukturę kolejnego pytania poetka rozbija na dwa wersy, co zmienia jego pierwotny wydźwięk. Zadaje pytanie, lecz jednocześnie z premedytacją czyni je retorycznym. Wers: „cokolwiek mówi?” oznajmia, wnosi o respektowaniu także języków innych niż ludzki<sup>12</sup>, tym samym przyjmuje nie-antropocentryczną perspektywę. Trzy wersy stanowiące całość znaczeniową są sformułowane prowokacyjnie – niczym zaproszenie do burzliwej dyskusji, w której podmiot ugruntuje swoje zdanie. Samo pytanie: „Kto/ cokolwiek mówi?” można odebrać jako zrzeczenie się prawa do ludzkiego „zabierania głosu” w sprawie nie-ludzi i „zabierania głosu” nie-ludziom. A jeśli rozszerzyć tę myśl na nierówności płciowe, które w przestrzeni ekonomicznej, politycznej i społecznej wciąż utrwalone (i częściowo nadal utrwalane) są w społeczeństwie, można byłoby zapytać: „Kto/ cokolwiek mówi?” w zupełnie innym sensie.

### **„a ty miałaś matkę, która nocą wyla”**

„Słowo «natura» pochodzi od łacińskiego *nasci* – rodzić się” (Fiedorczyk 2020: 40) – jednakże Fiedorczyk nie popada w łatwą analogię, którą można odnaleźć w utartym schemacie: matka-Ziemia. Pisze o „ciele/ ogromnym bez płci” (Fiedorczyk 2023a: 137), a zatem odżegnuje się od intuicyjnie powierzchownych

<sup>11</sup> Pisze o takiej formie komunikacji np. Peter Wohleben (2016).

<sup>12</sup> Odnosi się do tej kwestii interesująca koncepcja *post-coiné* sformułowana przez Anitę Jarzynę (2019).

konceptualizacji utrwalonych w kulturze. Do podobnych wniosków w swojej sympoietycznej lekturze poezji Fiedorczyk dochodzi Katarzyna Koza:

Fiedorczyk wierzy – konsekwentnie pokazuje nam świat odchodzący od patriarchalno-konsumpcjonistycznego modelu życia, szukając innych niż dominujące powiązań pomiędzy kobietą a ziemią, kobietą a przyrodą więcej-niż-ludzka, w końcu innych sposobów traktowania świata i aktorów poza-ludzkich (Koza 2023: 230).

Tom niepozobawiony jest jednak doświadczenia kobiecego, jakim są narodziny dziecka i macierzyństwo. Fiedorczyk pisze w przejmującej frazie: „urodziłam sobie tęsknotę i strach” (Fiedorczyk 2023a: 137). Poetka wydaje się polemizować z refleksją zawartą w *Szczelinach istnienia* przez Joannę Brach-Czainę: „akt rodzenia sam w sobie stanowi radykalne uchYLENIE egzystencjalnych wątpliwości. Jest wyznaniem wiary w istnienie potwierdzonym w sposób najbardziej osobisty, jakim jest wyłanianie kogoś z własnego ciała. Nie z gliny, nie z cudzego żebra, lecz z siebie” (Brach-Czaina 1999: 34) – Fiedorczyk jednak odpowiada: „urodziłam sobie” – tęsknota i strach dotyczy zatem lęku o istnienie, nie lęku istnienia – matka, która nocą wyła, niczym „dzika kobieta”, La Loba, posługując się terminem Clarissy Pinkoli Estés (Estés 2001: 16; Małecka 2015–2016: 244). Dzika, czyli niepozostająca w sprzeczności z własną tożsamością, naturą. Kobieta, której instynkty według Estés są tłumione, są kulturowymi ograniczeniami, musi być zatem równie wrażliwa i czuła, co odważna i waleczna. Fraza „urodziłam sobie” wybrzmiewa również dykcją charakterystyczną dla baśni, które matki często zresztą opowiadają własnym pociechom. „Urodziłam sobie” pobrzmiwa łączliwie ze zwrotem „za górami, za lasami”, co ponownie konotuje z eksponowanym przez Estés sposobem odzyskiwania tożsamości kobiecej: „droga do odnalezienia duchowości nie jest łatwa, jednak [...] może tkwić w studiowaniu baśni, mitów, legend i podań” (Małecka 2015–2016: 242). Prowadzi to do konkluzji, iż wiele kobiet mogłoby prowadzić podobną, uniwersalną narrację – być występującą w baśni postacią i jednocześnie gawędziarką snującą opowieść, która jednoczy się w doświadczeniu bycia matką z wieloma pokoleniami kobiet podtrzymujących kontinuum ludzkiego istnienia – w rozumieniu Estés, La Loba, czyli Kobieta-Wilk, jest kojarzona zarówno z początkiem, jak i końcem życia – Matką Śmierci i Matką Życia (Estés 2001: 42; Małecka 2015–2016: 245). Motyw snucia opowieści niczym nici jest metaforą ludzkiego życia, ale i obrazem na tyle uniwersalnym, że jak pisze Fiedorczyk w wierszu *Matematyka*, odnosi się także do tych mitycznych opowieści, które kształtują całe konstelacje pokoleń: „Arachne rozpościera sieć/ między szczytami gór i gruba rosa gwiazd osadza się na wątkach opowieści/ nie o mnie, nie o tobie,/ w szczelnie drzwi uchylonych na to,/ co nas w mroku łączy, rozdziela i łączy,/ zaczyn nowego dnia” (Fiedorczyk 2023a: 145).

Poprzez kontrastowe zestawienia na przykład: „śniło mi się, że byłam złym starcem,/ mówi moja córka w pizamce koloru lobelii” (tamże: 135) Fiedorczyk uchwycił podobieństwo pomiędzy dziecięcością właściwą dzieciom i dziecięcością osób w podeszłym wieku. W cytacie: „radość dziewczynki z drugiej strony czasu”

(tamże: 128) również można odnaleźć refleksję nad przemijaniem – „druga strona czasu” to miejsce niewinnego dzieciństwa, gdzie czas cykliczny liczony był od zabawy do zabawy, od którego dorosłą już kobietę dzieli wielość doświadczeń. Dlatego gdy poetka dzieli się swoimi matczynymi wątpliwościami: „nie wiem, co dziecku powiedzieć/ o krwi, w drodze do przedszkola”, kontrast pomiędzy tym, co już wie o świecie, a pomiędzy tym, co może przekazać swojej córce, wybrzmiewa mądrą czułością – nie chce opowiedzieć córce o tym, co pod powierzchnią skóry i pod powierzchnią bezpiecznego, znajomego dotąd świata, ale już teraz szuka sposobów, by powoli wprowadzać ją w mechanizmy działania rzeczywistości, uwrażliwiać na to, co mniej dziecku znane – ból, cierpienie, krzywdę. Krew bowiem, zresztą natleniona, jest konieczna tak jak tlen, by życie mogło trwać.

Gdyby z wiersza *Córeczka* odczytać wyłącznie wyróżnione kursywą wypowiedzi tytułowej córeczki, czyli: „mamusiu ta piaskownica/ jest bez dna”, „mamusiu/ masz sińce”, „już śpijmy mamusiu”, w dialogicznej, dynamicznej formie dziecięcych metafor oraz obserwacji ukazana jest kwintesencja piękna i trudu bycia matką.

Julia Fiedorczuk w *Tuż-tuż* tworzy wielowymiarowy obraz kobiety – poetki, naukowczynie, ekofeministki, kochanki i matki, która realizuje swoją własną, konstelacyjnie rozumianą tożsamość. Każda z tych ról jest odrębną całością znaczeniową, lecz to samoświadomość ja lirycznego zapewnia tym odrębnym funkcjonującym elementom integrację wewnętrzną. Fiedorczuk ukazuje, iż w ekopoetyckości rozumianej także jako styl życia kobiecość poszukuje nowych sposobów autoekspresji, nowej dykcji, by mówić o sobie, własnej seksualności, cielesności, emocjonalności, macierzyństwie, przemijaniu. Neguje przynależność do patriarchalnego postrzegania relacji społecznych, pozostaje uważnym obserwatorem antropocentricznej rzeczywistości, opowiada się za postantropocentrycznym widzeniem człowieka i środowiska. Tym samym na ironiczne pytania retoryczne: „Ale co to kobieta?/ Rym do poeta?” (tamże: 143) Fiedorczuk odpowiada swoją poezją niosącą tyleż samo odpowiedzi co pytań.

## Bibliografia

- Bakke M., 2015, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań.  
Beltrán G., Fiedorczuk J., 2020, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa.  
Bińczyk E., 2018, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa.  
Brach-Czaina J., 1999, *Szczeliny istnienia*, Kraków.  
Braidotti R., 2006, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Cambridge.  
Braidotti R., 2022, *Posthuman feminism*, Cambridge.  
Braidotti R., 2023, *Valedictory lecture: We are rooted but we flow*, „Future Humanities”, nr 1(1).  
Estés C.P., 2001, *Bięgnąca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, Poznań.  
Fiedorczuk J., 2015, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk.  
Fiedorczuk J., 2020, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa.  
Fiedorczuk J., 2023a, *Astrostrada z girlandami*, Wrocław.  
Fiedorczuk J., 2023b, *Dom Oriona*, Kraków.

- Figiel A., 2017, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie”, nr 23, s. 125–137.
- Grądział-Wójcik J., 2017, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków.
- Grądział-Wójcik J., 2018, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 2.
- Jarzyna A., 2019, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź.
- Juchniewicz A., 2022, *Praktykowanie oporu. O „rewolucyjnej” poezji Julii Fiedorczuk*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 1.
- Kobylińska W., Pięcińska A., Skrzeczkowski M., 2021, *Przelamać wzrokocentryzm*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 3.
- Koza K., 2023, *Symptiotyczna lektura poezji Julii Fiedorczuk*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr 11.
- Łebkowska A., 2011, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Małecka M., 2015–2016, *Dzikość – Żywiolowość – Przemiana: antropologiczne wątki kobiecości na podstawie „Biegnącej z wilkami” Clarissy Pinkoli Estés*, „Czasopismo Pedagogiczne/The Journal of Pedagogy”, nr 1–2.
- Margulis L., 2000, *Symbiotyczna planeta*, Warszawa.
- Momro J., 2015, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Płaszczyniec A., 2016, *O rzeczywistości ciała ludzkiego*, „Hybris”, nr 35.
- Radomska M., 2010, *Braidotti*, „Nowa Krytyka”, nr 24–25.
- Rudaś-Grodzka M., 2020, *Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Smolińska M., 2020, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków.
- Szaj P., 2021, *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*, „Forum Poetyki”, nr 4.
- Węgrzyniak A., 2016, *„Oddycham, więc jestem”. Poezja Julii Fiedorczuk*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 9.
- Wohleben P., 2016, *Sekretne życie drzew*, Kraków.

## Female identity in *Tuż-tuż* by Julia Fiedorczuk

### Abstract

This article is devoted to an analysis of the identity of a woman in the poetic book *Tuż-tuż* by Julia Fiedorczuk, published in 2012. This volume of poetry is also the first in Fiedorczuk's oeuvre in which the poet touches upon the subject of motherhood – this feminine experience can be put within the framework of the notion of chthonicity belonging to the theory of sympoietic reading (Koza 2023). The theme of female identity is considered in relation to the volume *Tuż-tuż*, as well as the recognitions in the field of literary theory made by Fiedorczuk herself. Above all, through her poetry, but also through Julia Fiedorczuk's theoretical and literary reflections, the ways in which various roles can be understood: woman-poet, woman-researcher, woman-ecofeminist, woman-mother in times of anthropocentricity of poetry and culture are shown.

**Key words:** ecopoetics, ecofeminism, women's poetry, Fiedorczuk, motherhood