

Monika Wysocka

Nagość kamienia
O wierszach Haliny Poświatowskiej
poświęconych Stanom Zjednoczonym¹

Poeta musi wędrować². Pragnie poznania, zespolenia z bytem w jego całej różnorodności. Być może te „poetyckie motywacje” sprawiły, iż Poświatowska, po przebyciu bardzo trudnej, acz udanej operacji serca, postanowiła pozostać w Stanach Zjednoczonych? Tak przecież komentuje swą decyzję sama poetka:

„A co z moją ciekawością, z moim pragnieniem, żeby wrócić do wielkiego miasta i poznać każdy kamień, każdego człowieka? Miliony kamieni i miliony ludzi. Poznać ich język, mówić do nich i rozumieć to, co oni mówią”³.

Dotarła tam, po jedenastodniowej podróży „Batorym”, 20 sierpnia 1958 roku. Wróciła 20 lipca 1961 roku⁴, jako absolwentka renomowanego Smith College Northampton w stanie Massachusetts. Dwa lata wytężonej pracy, ale też obserwacji i doświadczeń związanych z odmienną kulturą i echa jej wędrówek — wiersze. Nie jest ich zbyt wiele i może dlatego uchodzą one uwagi badaczy twórczości Haliny Poświatowskiej. Pisano co prawda o przenikliwości spojrze-

¹ Poniższy artykuł jest fragmentem rozdziału pracy magisterskiej na temat: „Przestrzeń natury i kultury w poezji Haliny Poświatowskiej” obronionej w roku 1995 w IFP WSP w Częstochowie.

² Por. J.Z. Brudnicki, Słowo wstępne do: Kaskaderzy literatury, pod red. Edwarda Kolbusa, Łódź 1990, s. 7 – 10 lub J. Abramowska, Peregrynacja [w:] Przestrzeń i literatura, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej, t. LI, Wrocław 1978, s. 127.

³ H. Poświatowska, Opowieść dla przyjaciela, Kraków 1967, s. 117.

⁴ Por. M. Szułczyńska, „Nie popełniłam zdrady”. Rzecz o Halinie Poświatowskiej, Bydgoszcz 1993, s. 115 – 127.

nia na Amerykę, ale wyłącznie w odniesieniu do prozatorskiej *Opowieści dla przyjaciela*.⁵ Wydaje się, że wszyscy dotychczasowi interpretatorzy przyjęli za pewnik słowa Juliana Rogozińskiego mówiące, że poetce:

„[...] świat zewnętrzny dostarcza [...] pretekstów i bodźców dość białych w porównaniu z tym, co przynosi wciąż jaźń liryczna. Z obowiązku więc bardziej (żeby w swoich przeżyciach upodobnić się do innych), zahacza poetka o aktualność, czerpiąc materiał do wierszy z gazet, czy ze swoich podróży. Powstają wtedy na ogół liryki słabsze, o ile autorka nie zasymiluje tworzywa.”⁶

Liryka Haliny Poświatowskiej rzeczywiście skupia się na wewnętrznych doznaniach, jest przecież „pewną formą ekshibicjonizmu”⁷. Nie ukazuje jednak tego świata jako całkowicie samoistnego. To opis świadomości, sytuacji, czy też przestrzeni staje się tu swoistym punktem wyjścia dla ukazania własnego lirycznego „ja”.

Granica pomiędzy opisem świata zewnętrznego a subiektywnym, „zasymilowanym” przez poetę doświadczeniem nie jest przecież we współczesnej poezji wyraźnie obecna. Przestrzeń staje się nie tylko punktem wyjścia dla refleksji, ale i jej integralnym składnikiem. We współczesnej poezji mamy do czynienia przede wszystkim z tzw. przestrzenią „mówiącą”.⁸ Tę swoistą dwuwarstwowość utworu poetyckiego, polegającą na stopieniu się w jedną całość obrazu i przeżycia, Jan Trzynadłowski uznaje nawet za główny wyznacznik ewolucji poezji:

„Obraz już nie odwzorowuje świata zewnętrznego w jego kształcie »danym«, lecz w kształcie uformowanym przez pisarza w określonym celu: by tym kształtem najskuteczniej odwzorować emocje piszącego.”⁹

W swoich „amerykańskich” utworach Poświatowska opisuje elementy przestrzeni, nadając im właśnie dwu- a nawet wielowarstwowy charakter. Kreując, a właściwie opisując scenerię, nadbudowuje poetka pewne sensory, treści, tworząc

⁵ Można tu wymienić wzmianki zamieszczone w artykułach: St. Stabro, „Ja minę ty miniesz on minie” (O poezji Haliny Poświatowskiej), „Poezja”, 1974, nr 2 K. Nowicki, Bardzo różne opowieści, „Życie Literackie”, 1967, nr 28.

⁶ J. Rogoziński, Monologi, „Współczesność”, 1966, nr 21.

⁷ M. Szulczyńska, op. cit., s. 7.

⁸ M. Głowiński, Przestrzenne tematy i wariacje [w:] Przestrzeń i literatura, s. 82 – 86.

⁹ J. Trzynadłowski, Ewolucja liryki, [w:] Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie, Wrocław 1982, s. 262.

różnorodne sfery znaczenia. To poetyckie widzenie świata niezwykle bogate, wieloaspektowe i chyba warte uwagi.

*

„Pod skrzydłem samolotu jasnoszary, prześwietlony zachodem New York. Nie sądziłam, że zobaczę go tak nagle. Chwytam popielaty zarys wyspy zapadającej się w błękit-ocean, błysk słońca na iglicach wież. Zwarta masa budynków ciemnieje, rozszerza się, pomiędzy domami widzę pojedyncze drzewa.”¹⁰

Pierwsze wrażenie, utrwalone prozą w autobiograficznej *Opowieści dla przyjaciela*, i wyraźnie zarysowany element przestrzeni, który stanie się jednym z dominujących motywów w obrębie jej liryki poświęconej Ameryce.

Rozpoczynamy od opisu, bo przecież to on jest podstawą budowanej całości przestrzennej.¹¹ Nie ma znaczenia przy tym, o jakiej formie wypowiedzi mówimy. [...] ¹²

Poetka rysuje przed nami perspektywy ulic New Yorku, [...]. Szarość to kolor, który opanował ulice, budynki, resztki roślinności, a nawet ludzi. W zurbanizowanej i zamerykanizowanej cywilizacji podstawowym budulcem stał się beton:

„Kamienne miasto jest szare, osypujący się z budynków pył grubą warstwą przykrywa trawę i drzewa. Prostopadle wyrastają betonowe ściany drapaczy, granitowe skały przebijają przez wątłą trawę Centralnego Parku. Wyrosłe na kamieniu miasto wypełnia swym oddechem każdy kawałek przestrzeni.”¹³

Opis rzeczywistości, fizycznej przestrzeni w obrębie liryki ulegnie niezwykłym transformacjom, lecz nadal będzie to konkretna przestrzeń. Cywilizacja kamienia. Zwarte masy kamiennych budowli — to New York, jego dominujące oblicze:

„Z góry której grzbiet ugłaskany betonem
patrzę na profil dalekiego miasta”

(s. 171)¹⁴

¹⁰ Idem, *Opowieść dla przyjaciela*, s. 112.

¹¹ Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze [w:] Przestrzeń i literatura*, s. 16.

¹² Ibidem, s. 17.

¹³ H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, s. 132.

¹⁴ Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z wydania: Halina Poświatowska, *Poezje zebrane*, oprac. St. Madyda, wstęp G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 1994.

„po pochyłości śmietników
schodzą dostojnie
perspektywy ulic
zanurzone w czerwień”

(Madrygał, s. 168)

„Harlem jest miastem [...] nad rzeką [...] wyrosłym z kamienia na kamieniu”

(s. 172)

Przytoczone fragmenty to wycinki różnorodnie wkomponowane w całość utworów. Pomimo tego to one wyznaczają pewną oś konstrukcyjną wierszy, są podstawą opisywanej rzeczywistości. Jeden element usytuowania przestrzennego zwraca szczególną uwagę. Wyrażenia, których poetka używa, dotyczą przede wszystkim pionowych perspektyw. Kamień ułożony na kamieniu. Linie perspektyw zbiegają się w nieskończenie oddalonym punkcie. W tę scenierię, ponurą, ciemną, wypełnioną przede wszystkim kamieniem, wpisany zostaje człowiek i resztki zieleni:

„ciemne wysokie ulice
i niebo czerwone bez gwiazd
twarze ludzi pochmurne
zieleń parków zgaszona”

(s. 281)

Żaden jednak utwór literacki, a tym bardziej poezja, nie poprzestaje na wykreowaniu obrazu przestrzeni. Odwołajmy się do uwag Janusza Sławińskiego:

„Jak wypowiedź dyskryptywna generuje przestrzeń świata przedstawionego, tak z kolei ta ostatnia w miarę swego kształtowania się i konkretyzowania wytwarza znaczenia dodatkowe, które nadbudowują się nad przedstawieniami przestrzennymi.”¹⁵

Jeszcze jedno teoretyczne rozróżnienie.¹⁶ Oto przecież przestrzeń fizyczna, oczywiście w umownej perspektywie dzieła literackiego, generuje przestrzeń o całkowicie odmiennym charakterze. Przedmiot staje się symbolem, a fizyczna strefa zjawisk zaczyna opisywać ideę. Swoiste porządkowanie przestrzeni odby-

¹⁵ Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze* [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 21.

¹⁶ M. Porębski, *O wielości przestrzeni* [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 24 – 31.

wa się przecież już na poziomie leksykalnym. Nie bez znaczenia pozostaje użycie takiego lub innego przyimka, takiego lub innego określenia mówiącego o relacjach przestrzennych. Zauważmy, że jakakolwiek próba ogarnięcia wzajemnych relacji: czy to zachodzących pomiędzy przedmiotami, elementami przestrzeni, czy też dotyczących stosunków międzyludzkich, wymaga ustalenia tego, co w ramach nauk ścisłych jest określane jako układ odniesienia. Inaczej mówiąc — istotny jest nie tylko obraz, ale również punkt widzenia, z którego się go opisuje. Betonowa góra w tym kontekście może być punktem obserwacyjnym, obrazowo przedstawionym gmachem, z którego „widzi się lepiej”, jak i jednym z martwych pomników cywilizacji technicznej, bo tym właściwie jest „przestrzeń kamienia”:

„jest dla mnie cmentarzyskiem przyszłości
z gęstwą kamiennych pomników”

(Madrygał, s. 171)

Cmentarz to nie tylko symbol śmierci, to przede wszystkim przestrzeń martwa, wyzbyta życia. Kamień jest martwy, obcy. Człowiek został przytłoczony przez góry betonu. Olbrzymie wieżowce są pozbawione ciepła i życia, stały się pomnikami wzniesionymi ponad ludzką miarę:

„Idziemy chodnikiem pośród wysokich domów. Drapacze są po to,
aby je oglądać z dołu. Kiedy podnoszę głowę wzwyż, budynek wy-
rasta prostopadle i nie ma końca.”¹⁷

Nieprzypadkowo obraz ten przywołuje poetka po raz drugi w wierszu poświęconym dramatycznemu konfliktowi prawdy wewnętrznej, moralnej, jednostki i świata zewnętrznemu, który niszczy tę wartość w sposób bezwzględny:

„kiedy Zeni przyjechała do New Yorku
to miała tylko zieloną sukienkę i wąskie oczy
i tak chodziła Zeni pośród drapaczy chmur
wspinając się na palce jak gdyby chciała dojrzeć
światło dalekie i chłodne gwiazdy które
pozostały w Teksasie”

(Zdarzenie epiczne, s. 196)

Bohaterka wiersza jest obca temu światu. Zielona sukienka, wąskie oczy — te elementy sytuują tę postać w przestrzeni natury. Zeni jest piękna urodą natury, prosta, rzecz by można zwiewna. Ta czystość zostanie zniszczona. Sukces eko-

¹⁷ H. Poświatowska, Notatnik amerykański.

nomiczny, poddanie się społeczeństwu, którego głównym celem jest konsumpcja, pociąga za sobą klęskę moralną. Świat wewnętrzny zostaje wyrugowany. Sceneria przejmuje rolę dekoracji, bo historia Zeni jest w tym świecie jedynie „zdarzeniem epicznym”, jednym z wielu tych, które opowiadają o tragedii dziewczyny. Obojętność tej swoistej scenografii nabiera jednak znaczenia symbolicznego. Zeni została psychicznie zniszczona przez tę rzeczywistość. Osądzona będzie też w tym świecie w sposób okrutny. Śmierć bohaterki wiersza [...] nabiera dodatkowo cech symbolicznych:

„aż raz zobaczyli ludzie ciemną plamę na bruku
leżała z włosami w nieładzie na nieruchomej twarzy
na niebie czerwonym zimno płonęły gwiazdy Teksasu”

(Zdarzenie epiczne, s. 196)

Tak naprawdę to już nie człowiek kreuje swój świat, to rzeczywistość kamieni określa istotę ludzką, oddaloną od źródła wszelkiego bytu, natury, pozbawioną indywidualności i celu egzystencji. Przestrzeń sztuczna, wykreowana przez człowieka, zapanowała nad swym twórcą narzucając mu jakość i cel egzystencji. Dążenie do wygodnego i bezproblemowego życia jest głównym motorem wszelkich poczynań. Wkrótce po przyjeździe do Stanów pisała poetka do Tadeusza Śliwiaka:

„Ci ludzie są ładnie urządzeni w życiu — zbudowani w życiu — mają zawód, dzieci, dom, auto, telewizję. Koniec. Wszystko inne lekceważą — która to forma reakcji jest mordercza, bo przekreśla wszelkie dyskusje. I to cięży, i chcąc nie chcąc, czujesz się jako pusto — samotnie—nieprzydatnie—niepotrzebnie. I nawet nie bardzo możesz pogardzać, bo oni są mądrzejsi. Praktycznie mądrzejsi — rozumiesz.¹⁸”

Praktycyzm prowadzi do standaryzacji, i to nie tylko tego, co nas otacza, ale i nas samych. Kobieta w liryce Haliny Poświatowskiej to uosobienie siły życia. Cywilizacja szkła i betonu zmienia kobietę w pracownicę i zapobiegliwą gospodynię domową. Przypomina ona już nie żywą istotę, czującą, wrażliwą, lecz sztucznego manekina. Identyczne sylwetki, zachowania, strój — to wrażenia wzrokowe. Powstała „standardowa kobieta”:

„kobiety na ulicach New Yorku Filadelfii miasta Elizabeth
noszą z tyłu na sukniach szerokie sztywne kokardy

¹⁸ Cyt. za: Listy Haliny Poświatowskiej do Tadeusza Śliwiaka, „Poezja”, 1982, nr 2, s. 15.

chwiejne motyle kokard połyskują w słońcu
towarzysząc rytmowi wysmukłych ptasich kroków”
(s. 171)

Brak już miejsca na spontaniczność, grę zmysłów, radość odczuwania swego istnienia w sferze natury. Wizja tej rzeczywistości i wpisanej w nią jednostki opierała się na bardzo konkretnych obserwacjach. Poświatowska nie czuła się zbyt dobrze w gronie swych amerykańskich koleżanek ze Smith:

„Dziewczeta wynoszą z domu inklinacje do konkurencji, są ambitne i bardzo pracowite, ale ich pracowitość jest mechaniczna i ospała. Bardzo niewiele tu spontanicznej intelektualnej inicjatywy; studia ograniczone są ściśle do wybranych przedmiotów i nikt nie pozwala sobie na takie ekstrawagancje, jak amatorskie zespoły, kluby dyskusyjne itp...”¹⁹

Powstaje model kobiety, kształtującej swój wygląd zewnętrzny, zachowania, a nawet właściwości psychiczne wedle obowiązującej mody. Ten model jest wciąż powielany [...]. To, co nazywamy kobiecością, a co sama poetka uczyniła jednym z głównych tematów swych wierszy, nie ma tu racji bytu. Traci przecież sens jakakolwiek kreacja własnej osobowości. Człowiek staje się jednym z trybów cywilizacji, nie tworzy, lecz korzysta, zadowolając się określonym przez wzorzec standardem. Więc i kobieta musi zadowolić się przypisaną jej rolą, choć być może przez to stanie się częścią maszyny świata skazanego na zapomnienie:

„opustoszały plaster miodu wspomnienie pszczół brzęczących
cienkich w talii ubranych w suknie z aksamitu”
(s. 171)

Wkraczamy na teren przestrzeni symbolicznej. Tu już nie opis, lecz swoiste nakładanie się tego, co fizyczne, pozornie realne, z tym, co jest symbolicznym motywem zaczerpniętym z tradycji kultury, buduje obraz poetycki. Metafora opiera się na wyobrażeniu przestrzennym od dawna egzystującym w obrębie tradycji poetyckiej, choć tu użytym w typowo „poświatowski” sposób. I jest to zjawisko całkowicie naturalne:

„W metaforach przestrzennych odciska się bowiem z wyjątkową siłą całokształt danej kultury.”²⁰

¹⁹ H. Poświatowska, Notatnik amerykański.

²⁰ M. Głowiński, Przestrzenne tematy i wariacje [w:] Przestrzeń i literatura, s. 82.

Jednocześnie ten typ metafory, dzięki swej językowej istocie, daje niepotwarzalną możliwość tworzenia zaskakujących zestawień, manipulacji.²¹ Metafora plastra miodu konotuje niejako bezpośrednio symboliczny wymiar opisywanej rzeczywistości. Mieczysław Porębski zauważa:

„Żeby kreować czy rekreować przestrzeń symboliczną, musimy nałożyć jej czytelny dla nas obraz na przestrzeń fizyczną. Musimy tę przestrzeń tak przekształcić, żeby sugerowała obecność przestrzeni innej, żeby nas w nią przenosiła. Jest to poza wszystkim innym sprawa technologii.”²²

W warstwie stylistycznej za „technologię” posłużyła metafora, z punktu widzenia treści zostały nałożone na siebie różne formy przestrzeni. Przy tym znaczenia, które przekazuje powstała metafora, nie są wcale jednoznaczne. Po pierwsze to przestrzeń zgeometryzowana, a więc i odbierana jako sztuczna. Warstwy, piętra budują perspektywę. Do tego świata wpasowuje się istota ludzka, a ponieważ staje się częścią czegoś nienaturalnego, traci tym samym człowieczeństwo. Po drugie to przestrzeń maksymalnie zabudowana, ścieśniona, zamieszkiwana przez niezliczone roje małych, pracowitych istot pozbawionych indywidualności. Pozostaje jeszcze problem perspektyw czasowych całego utworu. Właśnie perspektyw, bo też wiersz mówi o przyszłości „plastra miodu”. To trzeci aspekt obrazu sugerujący pustkę i martwość przestrzeni kamienia, ale i jej trwałość. Ona pozostanie, choć jej twórca odejdzie. [...]

Powraca uporczywie, stawiane od wieków w różnych kontekstach, pytanie: Czy kultura, która zadowala się tym, co powierzchowne i praktyczne, jest w stanie zrozumieć fenomen śmierci? [...] Technika i kamień odgrodziły człowieka od natury, w obrębie której wszystko podlega cyklowi przemijania i powtórnych narodzin. Nie ma mowy o łagodnym oswajaniu śmierci. Ziemię, cel ludzkiej wędrówki, żywą, dającą się oswoić, zastąpił martwy kamień. Nie pozostaje nic, co mogłoby przywrócić człowieka istnieniu. Rozkład jest całkowity:

„z epoki kamiennej
prosto w pył złowróźbny”

(Pewien aspekt cywilizacji, s. 321)

Przestrzeń fizyczna, dlatego że stworzona w sposób sztuczny, poddaje się temu, kto ją stworzył. Wobec rozpadu materii kamień jest czymś bliskim, ozna-

²¹ Ibidem, s. 86.

²² M. Porębski, O wielości przestrzeni [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 28.

cza przecież trwanie i uległość, możliwość zmieniania rzeczywistości. Jest tworem, które można dowolnie kształtować:

„oni kochają kamień
kamień jest jak ciało
ciepły rękom uległy”

(Pewien aspekt cywilizacji, s. 321)

Śmierć wobec tej przestrzeni, trwałej i podatnej, traci jakikolwiek sens. Jest drwiną losu. Człowiek wyrwany ze świata natury nie może zrozumieć procesu przemijania, który stanowi część naturalnego „obiegu życia”. To przestrzeń trwania, a nie życia. Człowiek traci więc nie tylko sens własnej egzystencji, ale i możliwość prawdziwego poznania istoty bytu. Oto jeden z aspektów cywilizacji, a tym samym jeden z obszarów symbolicznych znaczeń opisywanej w wierszu przestrzeni. [...]

Relacje człowieka z kamieniem mogą przebiegać przecież na płaszczyźnie zmysłowej. Tworzywo poddaje się z łatwością obróbce, w końcu opanowuje swego twórcę, ale i towarzyszy mu, stając się tym samym jedną z jego części. Przytoczmy fragment jednego z najciekawszych wierszy tego niewielkiego cyklu, pod tytułem Madrygał:

„kamienie nie mają imion
leżą
stopy nie mają imion
idą”

(Madrygał, s. 170)

Wyraźny paralelizm poszczególnych członów wiersza nie jest tu przypadkowy. Nie oznacza zjednoczenia, pełnego kontaktu. Pojawia się jedynie element swoistego porozumienia, odpowiedniości. Stopy, tak jak kamienie, pozostają anonimowe, ale przecież nie są całkowicie bierne. Pozostają jakby na tej płaszczyźnie. Ich istnienie nie jest związane z określoną funkcją, tak jak kamienie jedynie służą. Stopy nie mogą przekształcać przestrzeni. Jednocześnie to przecież część ludzkiego ciała i dzięki temu krąg znaczeń poszerza się. Los człowieka jest tym samym, co los kamienia. Są przecież częścią tej samej przestrzeni. I kamienie, i ludzie są bezimienni. Zagubieni, bezosobowi, pozbawieni już nawet możliwości intensywnego odczuwania własnego bytu, mieszkańcy wielkich miast współczesnej cywilizacji, przypominają martwe, choć obdarzone ciepłem, przedmioty. [...]:

„światła nie mają imion
złocą

ciała bez imion
ciemne
pełne wiatru dusznego
do kamienia przywarte
ciepłem

(Madrygał, s. 170)

Obraz poetycki, będący treścią tego wiersza, ma również drugie, ukryte znaczenie. Pozorna martwota pozwala przecież zapomnieć o bólu. Jedno z najstarszych podań ludzkości mówi o tragicznej transformacji czującego człowieka w obojętny na wszelkie doznania przedmiot. Niobe skamieniała, żona Lota zamieniła się w słup soli — żadna nie umiera z rozpacz, a jednak obie są martwe. Mit odżywa, nie zacytowany, lecz w sposób zaskakujący, choć mimowolny, po prostu staje się rzeczywistością świata przedstawionego w wierszu, pewną częścią jego przestrzeni. Pragnienie trwania poza świadomością, czasem, skazuje na bierność, ale pozwala przecież na bezbolesne, obiektywne istnienie.²³ Przestrzeń kamienna to więc również symboliczna przestrzeń bólu, cierpienia o wymiarze uniwersalnym, ponadjednostkowym:

„Boże zmiłuj się nade mną
czemu stworzyłeś mnie na niepodobieństwo
twardych kamieni”

(s. 242)

Tak pisała poetka w jednym ze swoich późniejszych utworów. Ten sam liryk przynosi jednak jeszcze jeden kontekst, jeszcze jedno subiektywne spojrzenie. Kamienne miasta nie wyrastają w próżni, gdzieś musi przebiegać niezauważalna granica między skałą, a zachłannością natury, między aktywnym jestem, a bier-

trwam:

...mając nad martwym przedmiotem poeta zawsze odnajdzie dra-
mat życia i nie-życia — pisze Gaston Blachelard.²⁴

Świat natury to żywioł, w którym siłą kreującą wszelkie byty jest miłość. Aktywność, ciągłe dążenie do odradzania życia, wymuszają ekspansję. Zetknięcie tych dwóch rzeczywistości następuje w sposób nieomal realny:

²³ Por. J. Piotrowiak, Poetyckie studium człowieka i świata, „Roczniki Humanistyczne”, 1975, tom XXIII, s. 1, s. 147.

²⁴ Idem, Poetyka marzenia ..., s. 407.

„o stopy Brodwayu
łasi się Hudson
policzkiem
nieruchomych skał dotyka”

(Madrygał, s. 170)

Rzeka to jedna z części świata natury. Przypomnijmy, iż motyw wody pojawia się często w liryce Haliny Poświatowskiej. Wiąza się z nim wielorakie znaczenia symboliczne, wywiedzione z kręgu doznań zmysłowych. I tutaj rzeka staje się synonimem kochanki, która przybywa, aby kochać ten nowy, nieznaną brzeg. Tajemniczy ład kusi, przyciąga, jest obietnicą doznania pełnego, cielesnego. W ten sposób musi go odczuwać każdy żywiół, w tym i człowiek, który tak, jak bohaterka liryczna wierszy Poświatowskiej, jest elementem wiecznego świata natury:

„przeciągał się
uśmiechał
pomrukiem ciepłym
gwiazdy łowił
przystanęła woda
żeby się otrzeć o stopy”

(Madrygał, s. 169)

Miłość jest jednak żywiółem niszczącym. Natura pochłania to, co kocha, podporządkowuje sobie, wpisuje w nieprzerwany cykl narodzin i śmierci. Jest żywiółem dzikim, zwierzęcym, stąd też w liryce Poświatowskiej najczęściej obrazuje ją animizacja:

„gałęzie
czereśniowego drzewa
przyciągała ręką
i jadła
ptaki śpiewające
wśród owoców
wabiła
i z czereśniami
do ust kładła”

(Madrygał, s. 169)

Odzwierciedla się w tym obrazie pewien naturalny proces stopniowego pochłaniania przez rzekę kawałków łądu. Lecz przecież każda metafora zawiera w sobie różnorodne znaczenia symboliczne. Kawałki łądu zostają pochłonięte przez zaborczą wodę, utożsamianą tu wręcz z całą naturą. Metafora oddaje tu pewien naturalny proces, lecz przecież w swej istocie jest też wyrazem ciągłej walki między naturą a światem cywilizacji.

Nie przypadkowo wiersz ten został zatytułowany Madrygał. Niewiele tu co prawda wspólnych cech formalnych, które by łączyły utwór Poświatowskiej z gatunkiem poezji dworskiej, powstałym w VXIV wieku we Włoszech, ubierającym w kunsztowne rymy (6 lub 9 wersów zgrupowanych w tercyny) wyszukany komplement adresowany do ukochanej²⁵. Bogactwo stylistyczne wiersza, rozbudowana metaforyka, elementy kolorystyczne, mogą nasuwać jednak skojarzenia z poetyką baroku. Madrygał nie ma nic wspólnego ze stylizacją, nie czerpie bezpośrednio ze źródła. Jeśli przyjrzeć się natomiast sferze znaczeń, zauważyć można specyficzną grę antynomi, stanowiącej ideową podstawę poetyki dworskiej baroku. Dwa elementy budują przecież przestrzeń: skała, kamień i pierwotny żywioł wody. Granice stworzył człowiek, natura ich nie uznaje, niszczy je. Filozofia przeciwieństw stoi u podstaw również innych utworów z tego cyklu.

Przyroda nie tworzy barier, jest całością. Wszystkie jej elementy tworzą jedność, w którą wrasta człowiek:

„w Ohio wwiatr
głodzi
giętki brzeg wody
przeciągają się fale
mruczą
pijaną ulicą
w maju
kroczą krzaki bzu
i spóźniony kot”

(s. 82)

To przestrzeń ruchu, życia. Wszystkie czasowniki użyte w wierszu opisują właśnie ruch. Rysunek przestrzeni pozostaje miękki, delikatny. Warstwa leksykalna nadaje tej przestrzeni charakter ciepła, swoistej giętkości (giętki, pijana, przeciągają się, kot). Zauważmy, że wszelkie, istniejące przecież realnie, granice są zatarte. Elementy natury przenikają się. Całkowicie odmienny obraz odnajdujemy w pierwszej części utworu:

²⁵ Por. Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 266.

„New York ma brunatne paznokcie
i ostre zęby skał
Manhattan w ogniu stoi”

(s. 282)

Mamy tu do czynienia z przestrzenią statyczną. Czasowniki określają stan, bezruch. Leksyka dobrana jest tak, aby podkreślać ostrość, swoistą drapieżność tej przestrzeni.

Przyroda pozwala zaprzyjaźnić się z tym, co na pierwszy rzut oka, obce, a nawet wrogie. Przyjrzyjmy się jednemu z miast:

„dlaczego w mieście Santiago
uśmiechają się chłopcy
i drzewa
pozdrawiają mnie przyjaźnie gałęzmi

dlaczego w mieście Santiago
ulice pną się do nieba
i słońce
mieszka w oknach otwartych

dlaczego w mieście Santiago
wiatr rozczesuje mi włosy
ciepłą ręką”

(s. 563)

Przestrzeń zostaje zładzona niejako przez przyrodę. Okna nie przypominają ograniczających ram. Drzewa, słońce, otwarte okna, ciepły wiatr. Wszystko jest tu uśmiechem i ciepłem. Ciepło przenika wszystkie składniki tej przestrzeni. Dociera wszędzie:

„[...] potrzeba przenikania, docierania do wnętrza przedmiotów i istot jest rezultatem intuicji ciepła wewnętrznego. Gdzie oko nie przenika, gdzie nie dociera ręka, tam wpełza ciepło.”²⁶

Obraz zaskakująco odmienny na tle ulic New Yorku, opanowanych przez chłód i bezosobowy ból. [...] Pełny kontakt w tej obcej przestrzeni możliwy jest właściwie tylko ze światem natury. W wielu lirykach poetka nawiązuje do zmy-

²⁶G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia*, tłum. H. Chudak [w:] *Idem, Wyobrażenia poetycka*, wybór H. Chudak, Warszawa 1975, s. 45.

słowego, ale i mistycznego związku z przyrodą. Natura jest przecież integralną częścią jej „lirycznej” filozofii.

Kontrast dwóch rzeczywistości, charakterystyczny dla całej liryki poetki, powraca więc znów, choć w nieco zmienionej formie. Można go ująć właśnie w parę antynomii: ruchomy–statyczny, ciepły–zimny, miękki–twardy, giętkość–ostrość, łagodność–drapieżność, żywy–martwy.

Cywilizacja, którą stworzył człowiek, jest uległa i wieczna, bo w jej obszarze gromadzi się cały potencjał kulturowy wszystkich pokoleń, ale to jednocześnie strefa martwego kamienia. To już nie pojedynczy eksponat muzealny, funkcjonujący w obrębie literatury topos, czy mit, stanowiący wartość ponadczasową. Przedmiot zaczyna wypierać naturę, tworzy swoje własne środowisko. Świat kamienia zapanował nad człowiekiem, odseparował go jednocześnie od Wielkiej Całości. Cały sensualizm istoty ludzkiej to po prostu wyraz form biologicznych, którym podlegamy. Wykraczanie poza granicę zjawisk kultury, które można ogarnąć, a tym samym opanować, to tworzenie form sztucznych, nie niosących zrozumiałych istoty wartości. W tym świecie nie ma ocalenia. Ciało pragnie oswoić kamień, ale on pozostaje zimny, obojętny. W obliczu śmierci człowiek staje bezradny. Odcięcie od natury uniemożliwia powtórne zjednoczenie z żywą materią, a to oznacza kres ostateczny, przynajmniej z subiektywnego punktu widzenia. Tu próbuje wdrzeć się natura, aby przywrócić zachwianą równowagę, przywrócić istotę ludzką jej naturalnemu pierwotnemu środowisku.

Monika Wysocka

Nakedness of Stone. On Halina Poświatowska's Poems Dedicated to the United States

Summary

The authoress chose the period in H. Poświatowska's life and literary career when the poetess wrote about the United States of America where she studied in a female college and was treated for the illness of her life — cardiac defect. In her „American” verses Poświatowska describes wide areas, adding certain meanings and contents, creating various spheres of meaning.