

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Przestrzeń ciała i natury w debiutanckim tomie Haliny Poświatowskiej (wybrane zagadnienia)

W twórczości autorki *Hymnu bałwochwalczego* związek człowieka z naturą jawi się jako oczywisty; byt ludzki z łatwością wchodzi w egzystencję natury, w jej cykliczność i odnawialność. Na tej drodze człowiek zyskuje nowe właściwości, wyzwala się z typowo ludzkich ograniczeń – dzięki czemu śmierć okazuje się jedynie zmianą formy istnienia. Taka wizja wyrasta z archaicznych wierzeń, w których śmierć i odradzanie się były prawem naturalnym, jak wszystkie prawa przyrody, jak np. następstwo pór roku. Niezwykle silna więź emocjonalna, ujawniająca się w relacjach człowieka ze światem natury, wspomagana jest odczuciem egzystencjalnego zagrożenia; staje się ona składnikiem rytuałów mających obłaskawić śmierć, zniwelować grozę przed nicością. Związek człowieka z naturą daje podstawę do zanegowania bezpowrotnego odejścia ze świata. Na tej drodze Halina Poświatowska pierwszym tomem poezji, wpisującym się w pejzaż debiutów pokolenia 56, wyraźnie zaznaczyła swą odrębność, zamykając się w kręgu spraw intymnych, odwracając się od wydarzeń politycznych przyciągających uwagę innych poetów.

1. Poza kobiecym stereotypem

Już od samego początku jej poezja czytana była przez krytyków jako zapis budzącej się samoświadomości¹. Debiut wpisał poetkę w tradycję nurtu literatury kobiecej, ujawniającej związek między ciałem a tekstem, akcentującej płcio-

¹ M. Szulczyńska, „Nie popełniłam zdrady”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1994, s. 11.

wość podmiotu², będącej studium własnej erotyczności³. Recenzenci zwrócili też od razu uwagę na jej niepodobieństwo, bowiem „[...] już w debiucie porzuciła konwencje tzw. liryki kobiecej – liryki powierzchownych olśnień i wtajemniczeń. Miłość nie była dla niej nigdy krainą sielankowych wzruszeń i pięknych sentymentów. Rozumiała ją jako krąg wtajemniczenia, w którym ustala się pełna miara człowieczej odpowiedzialności; krąg solidarności i samotności, pożegnań i powrotów”⁴. Jej poezja była wynikiem przemian zachodzących w polskiej literaturze lat pięćdziesiątych i odzyskiwania przez kobiety tożsamości zabranej im przez realizm socjalistyczny. Bohaterka jej wierszy jest również w pełni wolna od dawnych konwenansów, nie realizuje się w zawężonym zakresie ról narzuconych płci żeńskiej⁵. Debiutancki tom Poświatowskiej wszedł na wytyczoną już wcześniej drogę kobiecej ekspresji⁶, ale też podjął jej przebudowę, wprowadzając kobietę w świat pisma – tekstu. Dzięki kobiecemu językowi bohaterka tych wierszy miała wiele do powiedzenia o kobiecie⁷, kreowała kobiecą przestrzeń, prezentowała znamieny dla tej płci sposób widzenia spraw, eksponowała swoistość kobiecych doświadczeń życiowych. Nowatorstwo wierszy zauważone zostało od razu; nie wszyscy recenzenci skłonni byli zaakceptować je bez zarzutu, np. Jacek Trznadel określił debiutancki tomik jako obyczajowo zbyt zuchwały⁸.

Od samego początku utwory poetki sytuowały się w kręgu zagadnień wyraźających z zainteresowania magicznymi właściwościami świata natury i ciałem chcącym wyzwolić się ze swoich egzystencjalnych granic. Docieklive studiowanie ciała, oglądanie jego fragmentów, niemal preparatów, śledzenie zachodzących w nim procesów dowodziły koncentracji bohaterki wierszy na sobie. Stanowiły demonstrację postawy narcystycznej, będącej kluczową kategorią

² Por.: G. Borkowska, *Metaforyka drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 76.

³ O specyfice erotyczności tego nurtu pisała G. Borkowska w swojej książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

⁴ M. Sprusiński, *Poezja – owoc miłości*, „Poglądy” 1968, nr 6.

⁵ L. Wiśniewska, *Kobiety w literaturze (i mężczyźni)*, [w:] *Kobiety w literaturze. Materiały z II międzyuczelnianej sesji studentów i naukowców*, z cyklu: *Świat jeden, ale nie jednolity*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 12.

⁶ M. Janion uznała, że otwarcie drogi do zapisywania kobiecej ekspresji w obrębie literatury rozpoczęło się w romantyzmie. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 27.

⁷ Jako warunek powiedzenia przez kobietę czegoś o kobiecie Borkowska uznała konieczność wprowadzenia kobiety w tekst. Por.: G. Borkowska, *Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym*, [w:] *Materiały z II międzyuczelnianej...*, s. 30. Por. również rozważania U. Terentowicz-Fotygi na temat tego, że każda płeć przedstawia siebie, U. Terentowicz-Fotyga, *Antropologia przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006, s. 9–10.

⁸ J. Trznadel, *Dwie poetki*, „Nowa Kultura” 1959, nr 24.

zajmującą psychoanalizę. Bohaterka liryczna nie interesuje się aktualnymi sprawami rozgrywającymi się poza jej ciałem, zamyka się w swoim świecie, oddaje się wnikliwej samoobserwacji. Poświatowska wyeksponowała triumfującą cielesność pozwalającą w nadzwyczajny sposób poszerzyć granice życia; wykreowana przez nią kobieta „tkwi [...] zarówno w świecie przyrody, poprzez własną cielesność odnajdując w sobie związki z materialno-biologiczną istotą natury, jak i w świecie specyficznym ludzkim, w świecie refleksji, form i wartości kulturowych”⁹. Podstawowe punkty zakotwiczenia bohaterki tych wierszy stanowi mit, z którego wyrasta archetypiczna wizja świata i logos racjonalizmu. W ten sposób wiersze Poświatowskiej obrazują typowe dla ludzkiej egzystencji niekonsekwencje widoczne w postrzeganiu śmierci, budzącej jednocześnie lęk przed ostatecznym unicestwieniem i dającej nadzieję na inną formę istnienia.

2. Cieleśne transgresje

Autorki *Hymnu bałwochwalczego* nie interesowało ciało przeciętne, „normalne”, zajmowały ją jego stany niezwykle, tropiła przygody ciała przechodzącego transgresję, interesowało ją też ciało chore i pośmiertna historia ciała, zajmowało ją również ciało nieprzeciętnie piękne.

Cielesność ukazana w utworach poetki ma wiele aspektów, w debiutanckim tomie występuje ciało żywe, martwe, wtopione w wymiar kultury i wchodzące w przestrzeń natury; ciało jest tu poddawane oglądowi z zewnątrz, jest podglądane, studiowane jako lustrzane odbicie, poznawane od środka, wtedy oglądowi poddane zostają ludzkie wnętrza. Cielesność jest silnie powiązana z przestrzenią natury, podobnie silny związek zachodzi między Thanatosem a biosem, Hadesem i Dionizosem¹⁰. Eros i Hades stanowią siły napędowe ludzkiego działania, co uwidacznia lektura tekstów Poświatowskiej. Natura wkracza w wykreowanym przez nią świecie w sferę intymną, tj. w obszar Erosa, ciało wtapia się w przestrzeń natury – tworząc, niczym u Leśmiana, oryginalne byty ludzko-roślinne i ludzko-zwierzęce, np. uczestnikami aktu miłosnego są wiśnia – kobieta i świerk – mężczyzna. Ten osobliwy związek przedstawiony został w wierszu *Wiśnia i świerk*, w miłosnym splocie ciała – materii drzew dokonuje się magiczna integracja z naturą. Miłość i śmierć zmieniają stan bytowania, pod ich wpływem

⁹ B. Dumowska, „Anegdota istnienia”. *Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 140.

¹⁰ O znaku równości między Hadesem i Dionizosem, w kontekście myśli Heraklita, na którego powoływała się Poświatowska, pisał R. Romaniuk, *Eschatologiczne napięcie między podmiotem a światem natury w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku*. *Warsztaty interpretacyjne*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 98–99.

dokonuje się scalenie z uniwersalną macierzą i zachodzi zmiana formy człeko-kształtnej (antropomorficznej) w drzewokształtną (dendromorficzną)¹¹. Znak równości między ciałem kobiety lub ciałem kochanka i drzewem występuje w debiutanckim tomie bardzo często, oto jeden z przykładów pochodzący z początkowej części wiersza *W niskim słońcu*:

Ile nabrzmiałych gorących słów śpi na gałęzi jesien-
nego drzewa. Podobno jarzębina podobno wiatr.
A porę roku która niesie żniwo liści i zostawia
na chmurnych gałęziach czerwone jagody nazywają
jesienią. I mówią o niej kobieta. I mówią że jest
zachłanna i spragniona jak prawdziwa kobieta i że
mści się za niedosyt miłości. [...] ¹²

Drzewo jest symbolem o bogatych sensach, od zarania dziejów przypisywa-
no mu właściwości magiczne i lecznicze¹³. Posiłkowanie się skojarzeniami
związanymi z drzewami stanowi nawiązanie do mitologii naturalnej, tj. do pier-
wotnych mitów związanych z żywiołami i procesami zachodzącymi w naturze;
tzw. mity naturalne są zawsze rodzajem alegorii wielkich procesów natury¹⁴. Na
przeźrzeni wieków drzewa traktowane były w sztuce zwykle jako symbole lub
alegorie naturalnych sił wegetatywnych, objawiających piękno i harmonię bytu,
stawały się składnikami panteistycznie nacechowanych pejzaży, były nośnikami
nadziei na zespolenie duszy indywidualnej z duszą świata¹⁵. Drzewa Poświatow-
skiej zostają uczłowiczone, odkrywają w sobie ludzkie odczuwanie, natomiast
człowiek odnajduje w sobie naturę drzewa – jego siłę, płodność, wzrost. Zaciera
się granica między ludzkim ciałem i materią drzewa, zaciera się też granica ję-
zykowego określania doświadczenia człowieczego i tego, co dotyczy drzewa,
tak więc np. w *Drgającym kłębku tęsknoty* pojawia się umarłe drzewo, w *Nad
Heloizą* mowa jest o umarłej sośnie, w *Sirocco* występuje szepcząca osika; drżący
świerk, uśpione liście wierzby i szepczące trwożnie drzewa pojawiają się w „*pra-
gnę więcej*”; opętany świerk i olszyny moczące w wodzie włosy pojawiają się
w wierszu „*czemu się Poprad wścieka*”; w tekście „*w obfitym lecie*” ciało sma-
gane przez wiatr kołysze się na gałęzi życia; w wierszu „*ile lat mają twoje ręce*”

¹¹ Ten zachodzący w obrębie mitycznej przestrzeni proces scharakteryzował M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 298–299.

¹² H. Poświatowska, *Wszystkie wiersze*, Kraków 2000, s. 65. Cytaty utworów pochodzą z niniejszego wydania.

¹³ Por.: P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław 1998, s. 100.

¹⁴ Alegoryczność mitów tego rodzaju scharakteryzował J.R.R. Tolkien, *Źródła*, [w:] tenże, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, tłum. K. Sokołowski, Poznań 1998, s. 28–29.

¹⁵ W. Gutowski, *Bestiariusz młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Mar-tuszewska, Gdańsk 1993, s. 122.

liryczna bohaterka porównuje ręce ukochanego mężczyzny do sękatych drzew. Tego rodzaju przykładów pochodzących z debiutanckiego tomu można podać znacznie więcej. Częste występowanie drzew w *Hymnie bałwochwalczym* służy wprowadzeniu strumienia szczególnej mitologii, ciało ludzkie zespala się z pniem drzewa, konarami, liśćmi i korzeniami. W tym świecie drzewa, podobnie jak człowiek, dokonują samoobserwacji, widzą, czują, przeżywają różne stany emocjonalne. Poświatowska wykreowała w debiutanckim tomie kobietę – drzewo, powołała współczesny, zmodyfikowany mit Dafne¹⁶. Poetka postawiła znak równości między kobietą i naturą, ciało kobiety stało się ciałem drzew i mięsem drzew, gdyż właśnie w kruchości liści dostrzegła przemijalność – mięso¹⁷. Drzewo – alegoria kobiecości postrzegane jest jako symbol trwałego życia – zielonej łodygi, typowej dla drzew szpilkowych demonstracji żywotności. Dzięki zespoleniu ciała z drzewem możliwy staje się niezwykle wygląd młodej kobiety, np. w *Bajce wschodniej* Wahiti ma czerwone oczy i zielone usta, jawi się ona jako esencja barw natury, niewidomemu kochankowi kojarzy się z ogrodem. Beata Morzyńska-Wrzosek odnotowała, że Poświatowska uczyniła drzewo swoim lirycznym współbohaterem: „ona i najpotężniejsze z roślin są tak bliskie, że ich tętna się przenikają, a serca biją jednym rytmem”¹⁸. Dyskurs miłosno-erotyczny, wprowadzony dzięki przestrzeni ciała, wzbogacony został przez uczłowieczenie drzewa, które przejęło ludzkie odczucie płciowości. Bogata symbolika związana z drzewem umożliwia wprowadzenie wielu kontekstów interpretacyjnych, np. związanych z kosmicznym wymiarem egzystencji, bo przecież korzenie drzew zbliżają się do wnętrza ziemi – świata zmarłych; wierchołki wskazują na nieskończoność. Jak zauważył Jan Pieszcachowicz, „[...] można tu odnaleźć jakieś dalekie echa wiary, że życie ludzkie przedłuża się w roślinie, czy drzewie”¹⁹. „Udrzewienie” wierszy jest pieśnią na cześć odradzającego się życia, bowiem drzewo – jak odnotowała Poświatowska – ma możliwość wielokrotnego „popelniania plagiatu”, tak więc motyw przemiany człowieka w drzewo jest projekcją marzenia o trwaniu. Równie często uczłowieczonym elementem natury są trawy, kwiaty, owoce, kłaczka. W kulturowej tradycji drzewo jest czczone jako potężna reprezentacja królestwa roślin, które dzięki odradzającym się co roku liściom staje się znakiem nieśmiertelności. Opisuując ręce, ramiona i włosy drzew, a także sferę ludzkich doznań erotycznych dostępnych drzewom, poetka sięgnęła do szeroko rozpowszechnionych antropomorficznych interpretacji drzew – stoją-

¹⁶ O zmodyfikowaniu tego mitu przez Halinę Poświatowską pisała: A. Siemińska, *Drobina biała. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*, Toruń 2005, s. 22.

¹⁷ I. Misiak, *Erotyczna wyobraźnia Haliny Poświatowskiej*, „Twórczość” 1984, nr 10, s. 92–93.

¹⁸ B. Morzyńska-Wrzosek, „Zawsze byłam tu...” *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2004, s. 114.

¹⁹ J. Pieszcachowicz, *Walka z niebytem*, Bochnia 1992, s. 15.

cych jak człowiek, podobnie do niego rosnących, owocujących i w końcu jednak przemijających²⁰. Drzewa Poświętowskiej nawiązują do wielu tradycji, m.in. do wyobrażeń drzewa kosmicznego; liście i gałęzie takich drzew są często miejscem przebywania dusz zmarłych ludzi i siedzibą mitologicznych zwierząt, przywoływała także symboliczne zaślubiny drzew, których życiodajna energia ma przejść na ludzi²¹. Owocujące drzewo – zgodnie z wyobrażeniami pierwotnymi – jest znakiem kobiecości, natomiast proste pnie można odczytać jako symbol falliczny. Erotyczny rytuał zachodzący między wspomnianymi już drzewami – wiśnią i świerkiem – to demonstracja kobiecości i męskości, a przede wszystkim pokaz pierwotnej siły i żywotności natury:

oparła się na stoku wiśnia
seledynowa wiotka
o barki rosnącego świerka
[...]
osunęła się na trawę
rozkwitła a niedojrzała
otwarła i w głąb ciała
wszedł on mocny giętki
(s. 22)

Ciało – drzewo, egzystujące w wykreowanym przez poetkę świecie, funkcjonuje w sieci bardzo bogatych odniesień kulturowych. Drzewa, będące głównymi bohaterami spektaklu życia, są tu czczone, stają się rodzajem świątyni życia. To również odległe echo obyczajów związanych np. z zakładaniem świętych gajów, z traktowaniem drzewa jako świątyni, co spowodowało, że w końcu kult drzew uznany został za obyczaj bałwochwalczy²². Poetka wyraźnie nawiązywała do symboliki drzewa – życia, poprzez cykliczność odradzania funkcjonującego w splocie: życie – śmierć – ponowne życie. Związek drzewa z ideą wiecznego odradzania się następująco wyjaśnił Kopaliński: „Drzewo [...] gdy zrzuca liście, umiera (częściowo), aby przeżyć jako całość, a gdy je zatrzymuje – wyobraża wiecznego ducha i nieśmiertelność [...] żywotność czerpie z wszystkich czterech «elementów»: korzenie w ziemi i wodzie, korona w promieniach słońca i w powietrzu; drzewa wrastają z czasem coraz głębiej w ziemię i wyrastają coraz wyżej ku niebu”²³.

W poezji tej ciało jest głównym bohaterem rozgrywającego się dramatu życia i śmierci. W nurcie liryki miłosnej – jak już wspomniano – odeszła Poświę-

²⁰ Por. wyjaśnienie hasła „drzewo” w: *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Moliwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 34.

²¹ Tamże, s. 34.

²² Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 72.

²³ Tamże, s. 73.

towska od „powierzchniowych olśnień”, również w kreacji ciała posunęła się znacznie dalej, niż to miało do tej pory miejsce w poezji pisanej przez kobiety, weszła w głąb ciała, w jego zakamarki. Ciało w jej poezji postrzegane jest zarówno jako harmonijna całość, podporządkowana zasadzie ładu, i jako fragment, wręcz kawałek – występujący w roli badanego preparatu. Bohaterka liryczna doznaje traumatycznych przeżyć, antycypując własną śmierć, przechodząc od harmonijnej wizji ciała do studiowania jego skłębionego wnętrza lub kawałków wyciętych z całości. W 1957 roku na łamach „Twórczości” zostały wydrukowane notatki Francisa Ponge’a dotyczące kreacji ciała i tego, co ciało może „powiedzieć”. Nakreślone w nich drogi poznawania i studiowania ciała charakteryzują również badawcze zainteresowania poetki, która – co wydaje się prawdopodobne – mogła się inspirować tym tekstem. Oto fragmenty oddające istotę zainteresowania ciałem:

Opisać ciało to doprawdy niewiele powiedzieć o człowieku. [...] Twarz. Cóż to jest twarz człowieka czy zwierzęcia? Przednia część głowy. Tam zgromadzone są narządy zasadniczych zmysłów wraz z otworem ustnym. Tam publikowane są wzruszenia. Tam uzewnętrznia się większość form wrażenia. [...] Beztroska. Człowiek niemal nic nie wie o swoim ciele, nigdy nie widział własnych wnętrzności, rzadko ogląda swoją krew, sam jej widok go niepokoi. Natura upoważniła go jedynie do oglądania peryferii ciała. Co ja mam pod spodem, zastanawia się, patrząc na skórę. Do pewnych wniosków na ten temat mogą go doprowadzić książki, rysunki, wyobrażenia, pamięć. Siebie może się domyślać jedynie przez analogię, obserwując swoich bliskich. Ale swojego własnego ciała nigdy nie pozna. Nic mu nie będzie bardziej obce. Ciekawość tych spraw karana jest ciężkimi cierpieniami. Trzeba zresztą przyznać, że wcale mu na niej nie zależy. Nic bardziej nie uderza (i nie zdumiewa) niż ta właściwość człowieka: żyje spokojnie w sercu tajemnicy, w idealnej niewiedzy tego, co go dotyka najdotkliwiej i najgłębiej²⁴.

Możliwość psychoanalitycznego wyjaśnienia tej specyficznej dociekliwości i kreacji artystycznej ciała jest oczywista, bowiem artysta – pacjent, czy też pacjent – artysta w dziele swoim obiektywizuje problem, przed którym staje, a w przypadku Poświatowskiej problem ten był szczególnej rangi – była nim przecież nie tylko choroba, ale i własna śmierć. Twórczość poetki wyraźnie odpowiada na pytanie – jaki wpływ na wizję ciała i natury wywiera codzienne obcowanie z myślą o własnej śmierci. Sztuka pomaga nabrać symbolicznego dystansu do problemu, „przepracować” własne urazy i kompleksy²⁵. Zdaniem Luisa-Vincenta Thomasa, człowiek często zastanawia się nad tym, czy może przeżyć własną śmierć, jednak o śmierci inaczej myśli ktoś żyjący pełnią życia, bez poczucia bliskości zagrożenia egzystencji – w przypadku takiej osoby rozmyślanie

²⁴ F. Ponge, *Brzegi Loary. Motyl. Mięczak. Pory roku. Kilka notatek do szkicu ptaka. Ze wstępnych notatek do człowieka*, przekł. Z. Bieńkowski, „Twórczość” 1957, nr 4, s. 149–150.

²⁵ P. Dybiel, *Psychoanaliza i literaturoznawstwo*, [w:] *Psychoanaliza i literatura*, wybór i oprac. P. Dybiel i M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 5.

tego rodzaju nie przynoszą jakiejś szczególnej konsekwencji – natomiast pacjent, osoba chora, jest szczególnie wyczulona na śmierć²⁶. Zainteresowanie ciałem chorym, niedoskonałym, odbiegającym od normy zdrowia jest szczególnym rodzajem spektaklu, w którym dochodzi do odsłonięcia najintymniejszych tajemnic. Przyglądanie się stanom chorobowym nawiązuje do wielowiekowych tradycji oglądania obiektów (ludzi) dotkniętych jakimś defektem, którzy wystawiani byli na widok publiczny. W tym obszarze sytuuje się też publiczne udostępnianie różnych zabiegów operacyjnych, albo też pokazywanie przebiegu sekcji zwłok²⁷. Poświatowska, nawiązując do tradycji oglądania innych, odsłoniła w utworach siebie, wiersze jej stworzyły swoisty spektakl, performans udostępniający dramat chorego człowieka odczuwającego swą cielesność.

Koncepcja Heideggerowskiego bytu ku śmierci jest wyraźnym głosem pewnej części tej poezji przepełnionej smutkiem wynikającym z pewności, że człowiek jest tylko formą białka obdarzoną świadomością. Zagadnienie to – zdaniem Jana Marxa – stanowi oś konstrukcyjną filozofii pisarki²⁸. Nie można pominąć biografii młodej, pięknej, chłonej życie kobiety, egzystującej w kontekście dramatycznie kurczącego się czasu, nie można więc nie zauważyć w jej postawie twórczej założeń typowych dla autentystów, ale też trudno jest pozostać w kręgu tylko takich odczytań pisania Poświatowskiej. Naznaczenie śmiercią dawało poetce nie tylko zestaw gotowych tematów i motywów, ale przede wszystkim dawało jej nieskrępowaną swobodę i niezależność, co przyniosło odważne rozwiązania warsztatowe, pozwalało na otwarcie, uwrażliwienie zmysłów na wszystkie przejawy życia. Poczucie upływu czasu musiało zaowocować intensyfikacją doznań zmysłowych doświadczeń przez podmiot liryczny, zyskujący w ten sposób wielokrotnie potwierdzenie swego istnienia i życia²⁹. Szczególne wyczulenie zmysłów zapisane w tej poezji nawiązuje do odległych koncepcji poznania, przypominając antyczne – greckie przekonanie, że rzeczy poznajemy głównie zmysłowo. Wspomniane już poczucie swobody – w tym przypadku bardziej artystycznej niż politycznej – przeżywane przez generację Współczesności, stanowiło – zdaniem Grażyny Borkowskiej – jeden z istotniej-

²⁶ L.V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 158–160.

²⁷ O tradycjach tego rodzaju przechodzących w obszar masowej kultury i związanych z tym zjawiskiem dylematach etycznych pisze J. van Dick, *Film z operacji jako zapośredniczony spektakl dziwolągów*, przekł. A. Ostrowska, „Ha!art. Interdyscyplinarny magazyn o kulturze” 2009, nr 1–2, s. 62 i nn.

²⁸ J. Marx, *Przeznaczenie to jeszcze nie los*, „Poezja” 1985, nr 2, s. 86.

²⁹ Na nieuchronność intensyfikacji doznań w kontekście szczególnych uwarunkowań biograficznych zwróciła uwagę przed laty J.M. Bartnicka – „*I wąską strugą deszczu wpływam w głęb...*”, „Nowe Książki” 1969, nr 15, s. 1050.

szych składników pisarskiego warsztatu. Borkowska wypowiedziała się na ten temat następująco:

[...] skoro jej życie odbiegało od normy choćby ilością cierpienia, to także poezja była zwolniona z cyzelatorskich zabiegów podejmowanych przez „zwyčajnego” twórcę. Potrzeba odnowienia języka poezji, zbliżenia go do sfery codzienności była wyraźnie zbieżna z ewolucją dwudziestowiecznej literatury, która – szczególnie po wojnie – szukała nowych środków ekspresji, lepiej przystających do doświadczeń „po apokalipsie”. Poświatowska debiutowała w momencie wyjątkowym: wolna wewnętrznie, bez poczucia zobowiązań wobec tradycji, trafiła na chwilę popaździernikowego ożywienia w polskiej kulturze³⁰.

Recepcja twórczości autorki *Hymnu bałwochwalczego* ukierunkowana jest wyraźnie przez legendę wprowadzającą pewien uzasadniony – chociażby życiowymi okolicznościami – schemat czytania jej tekstów, jako przejawu życiopisania, a właściwie swoistego chorobopisania. Pisarze, którym towarzyszy legenda, postrzegani są przez czytelników inaczej niż ci, którzy szczelnie ukrywają się w prywatności; legenda rodzi bliską więź między nadawcą i odbiorcą, nadaje też dorobkowi szczególną rangę³¹. Osobowości silne, wyraziste i barwne „dorabiają się” zwykle legendy, ich życie często bywa traktowane przez świat jak dzieło, czasem staje się nawet dla odbiorców bardziej interesujące niż dorobek artysty. Byt legendowy towarzyszy wielu twórcom tej generacji, można wyróżnić w tym przypadku legendę odnoszącą się do ogólnych i powszechnych zjawisk literackich, towarzyszącą narodzinom literatury przełamującej konwencję realizmu socjalistycznego, i legendę czarną, o charakterze indywidualnym, związaną z losem twórcy przeklętego, legendę usytuowaną w wymiarze egzystencjalnym, w której do głosu dochodzi poczucie tragizmu życia, choroba, przedwczesna śmierć, nihilistyczny bunt. Zmierzenie się z legendą jest dla badacza literatury dużym wyzwaniem³² w krótkiej, bardzo osobistej notatce tak pisał na ten temat Piotr Kuncewicz:

³⁰ G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2002, s. 155–156.

³¹ Mechanizm rodzenia się legendy literackiej i jej wpływ na recepcję życia i dzieła artysty następująco ujęła M. Gołaszewska: „osobowość ponadprzeciętna traktowana bywa jako swoiste dzieło, a w każdym razie: niemalże gotowy materiał na dzieło sztuki, a opisy jego fascynują podobnie jak opisy losów bohaterów powieściowych. Często owi wyjątkowi ludzie bywają stawiani razem ze swoim dziełem, mitem i codziennością, jako wzory społeczne, a także w tej funkcji występują w odczuciu szerokich kręgów społecznych” – M. Gołaszewska, *Życiorysy ludzi sławnych i niesławnych*, [w:] *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 25.

³² Literacka legenda ukierunkowała wiele prac poświęconych Halinie Poświatowskiej, np. M. Szulczyńskiej, „*Nie popełnilam zdrady*”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1993; „*ja minę, ty miniesz*”. *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia. Listy. Wiersze*, zebrała i oprac. M. Pryzwan, Warszawa 1994.

Halina Poświatowska [...] dość zdawkowo oceniana za życia, jest dzisiaj przede wszystkim legendą. [...] chora na serce, wychodzi za mąż za kogoś jeszcze bardziej chorego i bardzo szybko zostaje wdową. Sama żyje wręcz na krawędzi, a bardzo skomplikowana operacja w Nowym Jorku daje jej dziewięć lat życia. Kolejna operacja przeprowadzona w Polsce wybawi ją definitywnie z wszelkich kłopotów. Od tej pory jej sława ogromnie wzrasta. [...] Bardzo trudno jest oddzielić, odsunąć poezję od legendy. Nie potrafili tego zresztą zrobić bardzo dobrzy krytycy i recenzenci krakowscy, którzy dopiero po śmierci Poświatowskiej zadęli w surmy. Czy bez tej legendy wiersze ostałyby się na tej wysokości? Doprawdy, sam nie wiem. Inaczej jednak widzi się tekst w perspektywie grożącej w każdej chwili śmierci. Wtedy właśnie dostrzegamy łączywość istnienia, intensywność przedmiotów, barw, zapachów, [...] Inny też wymiar przybiera ów, jak pisano, ekshibicyonistyczny kult ciała [...] Inaczej też widzi się obsesję przemijania i fascynację przedmiotami o większej trwałości³³.

Jednoznacznie, bez namaszczenia odniósł się do tej legendy Andrzej Krzysztof Waśkiewicz, odnotowując, że śmierć dowartościowała poezję nienależącą do zjawisk pierwszoplanowych³⁴. Uwzględnienie perspektywy ostatecznej zawsze nadaje dziełu swoistego rysu; w przypadku puścizny Haliny Poświatowskiej zwraca uwagę niecodzienny splot vitalizmu z tanatyczną wyobraźnią, prowadzący do zrównania przeżywania śmierci z przeżywaniem kobiecości. Bałwochwalczy kult ciała podpowiada kobiecie konieczność zaprzyjaźnienia się z żywiołem ziemi³⁵, tj. drzewami, trawami; nakłania do wejścia w krwioobieg elementów związanych z żywiołem powietrza (ptaki, owady); odkrywa świat zwierząt (kot, mysz, małpa); nakłania też do powiązania z żywiołem wody (Narcyz). Jak odnotował Eliade – ciało człowieka należy do ziemi, z niej zostało utworzone, dlatego do niej powraca³⁶. Funeralne podróże bohaterki wierszy uświadamiają, że zgodnie z mitycznymi wyobrażeniami śmierć staje się swoistym, ponownym narodzeniem, jest początkiem życia innego bytu; w tym sensie śmierć staje się magicznym aktem inicjacji, wprowadzeniem w nowy modus bytu³⁷, akt umierania jako przechodzenie w inny byt wpisał w swój system filozoficzny przywoływany już Heidegger. W powołanym przez Poświatowską świecie rozgrywają się zdarzenia magiczne, zakładające podobieństwo i wzajemne przenikanie się pierwiastka ludzkiego i natury. Wcielanie się człowieka w rośliny, zwierzęta jest zabiegiem magicznym, powszechnie stosowanym przez pierwotne plemiona. Jak stwierdził Edgar Morin, „totem zwierzęcy (lub roślinny) jest przede wszystkim pewnym kosmomorficznym określeniem człowieka, ten bo-

³³ P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, tom 2, Warszawa 1995, s. 123–124.

³⁴ A.K. Waśkiewicz, *Poświatowska*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 6.

³⁵ Na istotność odkrycia przez bohaterkę wierszy tego, że z ziemią trzeba się zaprzyjaźnić, zwróciły uwagę: I. Smolka, *Pochwała istnienia*, „Twórczość” 1969, nr 2, s. 113, i B. Dumowska, dz. cyt., s. 149.

³⁶ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturowe. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 44.

³⁷ Tamże, s. 46.

wiem wierzy, że jest papugą, jak Bororo, albo jak Kanak ziemniakiem. [...] To także antropomorficzna projekcja cech ludzkich na totemiczne zwierzęta, ze swymi ludzkimi uczuciami, pragnieniami i myślami”³⁸. Tę swoistą wymianę krwioobiegu, wymianę antropokosmomorficzną wielokrotnie spotykamy w utworach poetki. Bohaterka wierszy „ubiera” się w naturę, nakłada na siebie kostium spełniający rolę barw ochronnych.

Autorka *Hymnu bałwochwalczego* jest pod pewnymi względami typową reprezentantką pokolenia Współczesności, widoczne są też cechy odróżniające ją od postawy artystycznej politycznych kontestatorów, młodych – wściekłych, zapisujących biografię polskiego społeczeństwa przeżywającego krótkotrwały czas swobód i doświadczającego ich stopniowego ograniczania, następującego tuż po 1956 roku. Brak bezpośredniego głosu komentującego zmiany polityczne to podstawowa cecha odróżniająca poetkę od innych pisarzy pokolenia. Bohaterka wierszy Haliny Poświatowskiej często jest alter ego pisarki, odchodzącej w życie prywatne, sytuującej się nawet poza marginesem aktualiów społeczno-politycznych, Poświatowska sama dla siebie jest całym światem, zamknięcie w prywatności sprzyja skoncentrowaniu się na ciele, studiowanym – niczym przedmioty poddane wnikliwemu oglądowi przez poetów pokolenia Współczesności. Osobliwą postawę pisarki można określić jako autentystyczną i „autystyczną”. Rysem rozpoznawczym poetki jest opis sensualistycznego samopoznania, które ma pewne ograniczenia, chociaż pojawiają się one sporadycznie. Bohaterka wierszy zastanawia się nad tym – czy można w pełni poznać zawartość swojego ciała: serce, żyły, płuca, sposób oddychania, przepływu krwi? Aby dokonać spojrzenia w głąb, należy zmienić perspektywę widzenia, należy spojrzeć na własne ciało za pośrednictwem innej osoby, konieczna staje się obserwacja cudzymi oczami. Tak więc nie ma tu typowego autyzmu, bowiem do studiowania własnego ciała konieczne jest jednak istnienie jakiegoś świata zewnętrznego. Najbliższym otoczeniem jest zwykle przypatrujący się ciału drugi człowiek lub natura „człowieczająca”³⁹, w tej poezji „człowiek [...] nie istnieje w izolacji, zawsze w relacji do czegoś (do rośliny, zwierzęcia, słońca, ziemi). Wzmacnia to dramatyzm wierszy, a także podkreśla tragizm losu ludzkiego”⁴⁰. Kobieta rozpoznaje siebie i świat poprzez zmysły i wyobraźnię, taka droga po-

³⁸ E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 144.

³⁹ Na „człowieczenie” natury zwróciła uwagę A. Siemińska, dz. cyt., s. 178.

⁴⁰ Tamże, s. 120.

znania prowadzi do psychicznego oswojenia terenów niedostępnych⁴¹. Ta sytuacja powoduje specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, na temat której następująco wypowiedział się Jan Piotrowiak: „Być człowiekiem to znaczy istnieć w kontekście świata – «być w świecie», istnieć jako bezwyrazowy przedmiot i jako świadomy podmiot. Znakiem tych istnień jest ciało. W nim następuje totalne zjednoczenie obu kategorii”⁴². W poezji tej pokazana została udana próba przesunięcia granic samopoznania, nie jest ono pełne, jego fragmentaryczność oddaje nieciągły, pokawałkowany obraz ciała, jednak i tak przekroczone zostały typowe w tym zakresie bariery, przed którymi staje człowiek, bowiem poznanie ciała nie ma charakteru poznania powierzchniowego. Jak zauważył Pieszcza-chowicz, poetka zachowała się jak zafascynowany swymi odkryciami anatom, „[...] który zdołał jakimś cudem przeprowadzić sekcję samego siebie”⁴³. Znaczące jest to, że analiza wybranych fragmentów ciała nie kończy się w *Hymnie balwochwalczym* syntezą, ogląd fragmentu nie prowadzi do zobaczenia całości. Wnikliwość obserwacji ciała nie jest miarą doskonałości procesu jego poznania. Rekonesans poznawczy rozpoczyna się od fragmentu i prowadzi do kolejnego fragmentu – kawałka ciała. Widoczne jest także konsekwentne dążenie do tego, aby poznanie objęło wnętrze ciała, tzn. do tego, aby rozpoznać, co tworzy ciało, co jest jego budulcem. Ta specyficzna sytuacja pokazana została w *Chwycie reklamowym*, gdzie kobieta, pragnąc prawdziwego zbliżenia z kochankiem, uświadamia sobie, że powinno ono polegać na połączeniu tego, co jest wewnętrzne, głęboko ukryte przed wzrokiem:

[...]
zewrzyj mocniej zęby
na moim ramieniu
zerwij skórę – przeszkadza
naszym napiętym mięśniom
splęść się w nierozplecione
(s. 15)

Ciało potraktowane zostaje – zgodnie z duchem poetyki turpistycznej – jak mięso⁴⁴. Wyzyskując sądy Edwarda Balcerzana, odnoszącego się do poezji Grochowiaka, można stwierdzić, że ciało u Poświatowskiej – tak samo jak u księcia erotyków – spełnia rolę ekranu świata, którego tkaniną jest sieć nerwów, zmy-

⁴¹ Zdaniem Beaty Morzyńskiej-Wrzosek poznanie świata, w którym uczestniczy bohaterka wierszy, jest oryginalne dzięki połączeniu wrażeń zmysłowych z wyobraźnią, por.: B. Morzyńska-Wrzosek, dz. cyt., s. 218.

⁴² J. Piotrowiak, *Poetyckie studium człowieka i świata. Liryka Haliny Poświatowskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1, s. 147.

⁴³ J. Pieszcza-chowicz, dz. cyt., s. 8.

⁴⁴ Tamże, s. 8.

słów, krwioobieg; fabuła rozgrywa się po obu stronach tego ekranu – tj. na zewnątrz i po drugiej stronie skóry, tj. we wnętrzu ludzkim⁴⁵. Widoczna jest barokowa skłonność do zestawień opozycyjnych znaczeń, co wzbogaca opisy uczuć, poszerza gamę ich odcieni. Najczęstszymi zestawieniami tego typu są: cierpienie i szczęście, miłość i śmierć, przyjemność i ból, spokój i poczucie zagrożenia⁴⁶, czasami wyłania się z nich oksymoroniczne rozwiązanie, np. postawiony zostaje znak równości między miłością (aktem miłosnym) i śmiercią; nieżywe ciało nie jest naznaczone śmiercią lecz promieniuje urodą; miłość jest niezniszczalna jak śmierć. Egzystencjalny charakter poezji Poświatowskiej wynika z koncepcji triumfu ciała – materii i usuwanej na plan dalszy duszy, tj. metafizyczności. W tej poezji – wbrew kulturowemu stereotypowi – ciało zostaje dowartościowane kosztem duszy, koncept ten ma wyraźnie ironiczny charakter⁴⁷. Psyche człowieka formułuje się najpierw w obrazach⁴⁸, to stwierdzenie uświadamia, że powołany przez Poświatowską obraz ciała ma przede wszystkim charakter mentalny, co jest równoznaczne z ukonstytuowaniem w języku poetyckim obrazu psychosfery. Ciało sygnalizuje określone stany świadomości i podświadomości osoby (twórcy i podmiotu lirycznego), wyobraźnia artystyczna nadaje ciału oryginalny kształt, uwalniając teksty od zwyczajnego – powierzchniowego opisu wyglądu. Ciało zostaje wprowadzone w wymiar dionizyjski, mający zaspokoić biologiczny głód życia. Wykreowane przez poetkę kobiece ciało jest zachłanne, zaborcze, dynamiczne, kobiecość jest tu żywiołowa, wyrazista, podkreślająca buntowniczą osobowość, której motorem aktywności staje się niezaspakajalny głód życia. Jak zauważył Stanisław Stabro: „Kobiecość reprezentowana w utworach Poświatowskiej to nie łagodny, dyskretny urok, jakim nasycone są chociażby liryki Jasnorszewskiej-Pawlikowskiej. Kobiecość Poświatowskiej to groźny, pochłaniający żywioł, Bóstwo pełne swej potęgi”⁴⁹.

⁴⁵ E. Balcerzan, *Rozdroża turpizmu*, [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965*, część I, Warszawa 1982, s. 214.

⁴⁶ Niemal podobny zestaw występuje w dorobku poetyckim Anny Świrszczyńskiej, o jej skłonnościach do barokowych rozwiązań pisała m.in. K. Heska-Kwaśniewicz, „Żywioł rozkoszy zorganizowany w misterium”. *O erotykach Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Głosy piszących kobiet*, red. G. Szewczyk, Katowice 1993, s. 81–82.

⁴⁷ Tak samo kreowała ciało A. Świrszczyńska, na antymetafizyczny i ironiczny walor jej poezji zwrócił uwagę A. Skrendo, *Metafizyka duszy i ironia ciała. Anna Świrszczyńska*, [w:] tenże, *Poezja modernizmu*, Kraków 2005, s. 287–294.

⁴⁸ Por.: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przekł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 13.

⁴⁹ S. Stabro, *Wstęp*, [w:] H. Poświatowska, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 11.

3. Reistyczne wizje

Owo studiowanie ciała – rzeczy, swoisty reizm, jest jednym ze zjawisk spajających generację tworzącą nowoczesną literaturę w latach pięćdziesiątych. Wejście w siebie, skupienie uwagi na rzeczy, wypowiedzanie się w formie idiolektu, to rozwiązania stosowane w tym czasie także przez Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Stanisława Czyczę i Andrzeja Burę. Poświatowska wpisała się w pejzaż pokolenia mówiącego własnym językiem, typowym dla pracowni twórcy debiutującego w okolicy 1956 roku, zbudowanym głównie z tradycji pierwszej połowy XX wieku, które połączone zostały z własnymi odkryciami i eksperymentami⁵⁰. Z generacją 56 łączy ją nadto skłonność do życiopisania, ten walor pozwolił m.in. na umieszczenie jej w nurcie czarnej literatury kaskaderskiej⁵¹. Poświatowską nieczęsto wyliczano wśród debiutantów pokolenia 56, z reguły umieszczano ją wśród debiutek należących do tej generacji lub rozpoczynających swą twórczość nieco wcześniej – parę lat przed jej artystycznym zaistnieniem. Tak więc zwykle pojawiała się w gronie następujących poetek: Wisławy Szymborskiej, Małgorzaty Hillar, Urszuli Kozioł, Heleny Raszki⁵², a nie zestawiano jej z reguły z Anną Świrszczyńską⁵³. Wymienianie Poświatowskiej wśród wskazanych poetek sytuuje ją jednocześnie w dwu nurtach – w obrębie literatury kobiecej oraz literatury tworzonej przez kobiety, co nie zawsze oznacza znak równości, który by można było postawić między tymi literaturami. Dziś, z perspektywy półwiecza odgradzającego początek XXI wieku od momentu debiutu pokolenia Współczesności, można przywołać inne odniesienia. Halina Poświatowska – człowiek trudzący się własnym umiarem – pisała swoje życie i śmierć, szukając słów mogących oddać przeżycia osoby egzystującej w stanie swoistej gorączki, szczególnego napięcia emocjonalnego, jej legendarne życiopisanie i konfesyjny ton wypowiedzi nie były zjawiskiem jednostkowym w obrębie pokolenia Współczesności. Swoje obłaskawiania śmierci i zmagania z chorobą, już w wiele lat po śmierci poetki, zapisał Białoszewski,

⁵⁰ O związku poetyki Poświatowskiej z tradycją skamandrycką i z kubistycznym obrazowaniem pisałam w swojej pracy *Miłość to życie (Halina Poświatowska)*, [w:] *Kocham więc jestem. Motyw miłości w utworach poetek polskich i niemieckojęzycznych*, red. G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 1992, s. 7–10.

⁵¹ Por.: *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990.

⁵² S. Stabro, „Ja minę ty miniesz on minie”, „Poezja” 1974, nr 2, s. 9–10, oraz G. Pietruszewska-Kobiela, dz. cyt., s. 6–12.

⁵³ Takie zestawienie zaproponował Cz. Miłosz, zauważając, że płeć i umysł niektórych poetek ewokują intrygującą cielesność, por.: Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, Kraków 1996, s. 35. O twórczości A. Świrszczyńskiej i H. Raszki pisałam w artykułach: *Dawczyńie miłości (Anna Świrszczyńska)*; *W przestworzach (Helena Raszka)*, [w:] *Kocham więc...*, s. 26–55, 109–115.

a kto wie, jak dalece osobliwe stany świadomości wpisane w poezję i prozę Czycza były czystą kreacją, może są one zapisem stopniowego odchodzenia pisarza od świata? Perspektywa półwiecza, z której dziś patrzymy na pierwsze kroki pisarzy debiutujących w okolicy 1956 roku, wyraziście odsłania „życie na krawędzi”, które nie pozwoliło się zestarzeć Andrzejowi Bursie i Halinie Poświatowskiej. Pisarzy tych połączyło chore serce, rodząca się jeszcze za ich życia legenda, wzmocniona przedwczesną śmiercią, kaskaderska postawa życiowa, zaskakująca technika pisarska zderzająca liryzm z brutalizmem, osobista znajomość i wzajemna sympatia oraz Kraków – szczególne miejsce, w którym oddycha się poezją. Perspektywa półwiecza uwidocznia także podobieństwo w zakresie zainteresowania się konkretem. Reifikacja pozwalająca na odkrycie walorów codzienności i – w przypadku Poświatowskiej – skoncentrowanie uwagi na ciele, jest widoczna także w początkowym, i nie tylko, okresie twórczości Zbigniewa Herberta, Mirona Białoszewskiego, Andrzeja Bursy, Stanisawa Czycza, Stanisława Grochowiaka i Jerzego Harasymowicza.

4. Narcystyczne zauroczenie

Narcystyczne „zaczadzenie pięknem” własnego ciała, przewijające się przez cały debiutancki tom, przywołuje złożoność mitu związanego z Narcyzem. Jak zauważył Robert Cieślak, opisem ciała rządzi najczęściej logika pożądania⁵⁴, stwierdzenie to nabiera szczególnego znaczenia w kontekście wierszy, w których poeta odwołuje się do tradycji narcystycznego spojrzenia na własne ciało, co widoczne jest bardzo wyraźnie w *Lustrze*:

jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.
patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma
[...]
widziałam się jak gdyby poprzez szkło w twoich
oczach patrzących na mnie czułam twoje ręce na
cieplej napiętej skórze moich ud i posłuszna twoje-
mu rozkazowi stałam naga naprzeciw wielkiego
lustra. [...]
(s. 81)

Kobieta patrzy na siebie oczami mężczyzny, postrzega się poprzez pryzmat erotycznego pożądania, a wyeksponowane tu bodźce wzrokowe są tożsame z bodźcami dotykowymi. Debiutancki tom Poświatowskiej wyzyskuje złożoność

⁵⁴ R. Cieślak, *Pragnienie innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Ciało, pleć, literatura*, red. M. Hornung i inni, Warszawa 2001, s. 430–433.

i wielość wersji mitu związanego z losem Narcyza. Poetka odwołała się do jego młodego wieku, uwzględniła silny samozachwyt, przywołała też przyczyny śmierci młodzieńca, który poznanie własnego oblicza opłacił utratą życia. Odzywa się tu echo mitu mówiącego o tym, że samouwielenie jest silniejsze niż lęk przed śmiercią, bo przecież Narcyz nawet w Styksie szukał odbicia rysów swojej twarzy⁵⁵. Bohaterka wierszy również zachwyca się swoim ciałem w cieńnię śmierci, to odniesienie wprowadza rodzaj swoistej gry z mitem, któremu poetka nie jest w pełni wierna, dokonuje jego swobodnego przetworzenia, powołując do istnienia kobietę, która zatapiając się w sobie, zapomina lub stara się zapomnieć o nadchodzącej śmierci. Poświatowska przywołała też nieśmiertelność Narcyza, który wszedł w przestrzeń natury, stając się kwiatem, w którym mieszka dusza człowieka, nimfą wodną lub wodnym stworzeniem⁵⁶. Także bohaterka wierszy zmienia swój „stan skupienia” i wchodzi w przestrzeń natury. Introwertyczna skłonność do zamykania się w sobie, w obrębie własnego ciała i w kręgu własnych myśli, to jeden krąg skojarzeń przywoływanych przez autorkę *Hymnu bałwochwalczego*. Kolejnym jest symbolika związana ze starożytną Grecją, gdzie Narcyz był zarówno symbolem snu, śmierci, zmartwychwstania i wiosny. Cebule narcyza sadi się jesienią, budzą się i kwitną one w maju i czerwcu; jak odnotował Kopaliński, narcyzy sadzono na grobach, aby przypomnieć, że drętwota śmierci może być tylko odrętwiałością snu⁵⁷. Ze względu na swoje cechy kwiat ten oznacza autoerotyzm, odczuwanie silnych uczuć pozytywnych do własnych cech psychicznych i fizycznych⁵⁸, łączony jest też ze snem – śmiercią i zmartwychwstaniem, „[...] ponieważ przekwitnąwszy, kryje się w ziemi, by następna wiosna pojawić się obficie na łąkach”⁵⁹. Bogdan Twardochleb zauważył, że im intensywniejsze jest w wierszach Poświatowskiej przeżywanie piękna ciała, tym bliższa staje się świadomość śmierci. „Dlatego też bliźniaczość, gdzie indziej metafizyczna, owych siostr: śmierci i miłości, nie jest tu figurą retoryczną, nie jest barokowym konceptem, nie wynika z filozofowania, lecz z fizjologii”⁶⁰. Narcystyczne spojrzenie zachodzi w asyście lustra lub taflí wody umożliwiających studiowanie własnego odbicia; bohaterka wierszy Poświatowskiej

⁵⁵ Por.: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. J. Łanowski, Wrocław 1987, s. 245.

⁵⁶ Liczne wersje tego mitu podaje J. Hall, *Leksykon symboli i sztuk Wschodu i Zachodu*, przekł. J. Zaus i B. Baran, Kraków 1997, s. 235.

⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 250.

⁵⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 733.

⁵⁹ H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 231.

⁶⁰ B. Twardochleb, „*Haustami piję miłość*” – *Posłowie* do: H. Poświatowska, *Jestem*, Szczecin 1991, s. 109.

stała przed „wielkim lustrem” umożliwiającym jej zobaczenie całej swojej nagiej postaci, nagiej również w znaczeniu egzystencjalnym⁶¹.

Inga Iwasiów odnotowała, że „biografia kobiety jest przede wszystkim obrazem ciała, zapisem jego stanów, pragnień, wzlotów i upadków”⁶², uwagę tę można odnieść do całego dorobku Poświatowskiej. Niniejszy szkic zajmuje się tylko niewielkim wycinkiem twórczości, ogranicza się do debiutanckiego tomu, który ukazał się w nakładzie tysiąca egzemplarzy. Jego autorka usytuowała się w obrębie tak zwanych debiutantów właściwych, czyli rocznikowo najmłodszych pisarzy generacji 56. Po latach socrealistycznego schematu literackiego humanistyczna poezja autorki *Hymnu bałwochwalczego*, zwrócona ku autentycznym przeżyciom, podobnie jak i innych twórców tej generacji, była zwiastunem istotnych przemian naszej literatury. Erotyki poetki, po czasie posuchy w obrębie poezji lat pięćdziesiątych, musiały zwrócić na siebie uwagę. Eros i Thanatos są punktami wyznaczającymi przestrzeń, w której usytuowana została bohaterka wierszy, to właśnie oni walczą o władzę nad jej ciałem, skłaniając do zastanowienia się nad jego istotą i właściwościami. W debiutanckim zbiorze poetka powołała „laboratorium ciała”⁶³, w którym przeprowadzała wnikliwe obserwacje i doświadczenia związane z oddziaływaniem na ciało miłości, rozkoszy, smutku, choroby, nadziei, bólu, strachu, śmierci, wtopienia się w naturę i wejścia w przestrzeń kultury. Rozdwojenie strzykwy, o którym w kontekście życia i twórczości Haliny Poświatowskiej pisała Wisława Szymborska, odsłania grę, walkę o ocalenie, w którą zostaje uwikłane ciało chcące uniknąć śmierci. *Hymn bałwochwalczy* pod wieloma względami był debiutem niezwykłym, żyjącym własnym, prywatnym życiem, poza czasem polityczno-historycznym, co – zważywszy na specyficzne okoliczności – samo w sobie było czymś zjawiskowym. Na fenomen tego literackiego wejścia oderwanego od realiów zwróciła uwagę Anna Nasiłowska, odnotowując, że poetka była jedną z wielu pisarek debiutujących niedługo po 1956 roku, ale należała do grona nielicznych funkcjonujących w Polsce i USA, jak gdyby świat nie był wtedy podzielony, a „przecież tu i tam obowiązywały wtedy inne zupełnie filozofie [...] żyła i zachowywała się tak, jakby podziały nie istniały, chciała być wolna i nic jej w tym dążeniu nie było w stanie zatrzymać. Toteż jej wiersze brzmią wciąż tak samo”⁶⁴. Debiut nie

⁶¹ B. Witosz, *Afirmacja ciała w literaturze kobiecej*, [w:] też, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fine de siecle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 145.

⁶² I. Iwasiów, *I Faustyna umrze... O twórczości Krystyny Kofty*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 31.

⁶³ O poezji Haliny Poświatowskiej jako o „laboratorium ciała” pisał B. Twardochleb, *„Haustami piję miłość”...*, s. 107–108.

⁶⁴ A. Nasiłowska, *Wstęp*, [w:] H. Poświatowska, *Poezja*, t. 1, Kraków 1997, s. 5–6.

przeszedł niezauważenie, jego jakość rozpoznał chyba najlepiej, pewnie dzięki powinowactwom estetycznym, Stanisław Grochowiak, stwierdzając, że poprzez kreację ciała doszedł w nim do głosu autentyczny fenomen kobiecego erotyzmu⁶⁵, rozpoczynający prawdziwe portretowanie ciała. Brudnicki odnotował, że widoczne jest w nim rozmodlenie się ciała⁶⁶ – dodajmy kobiecego, młodego, zawsze atrakcyjnego, zachowującego swą ponętność nawet po śmierci, która ma w tym świecie władzę nad materią, której jednak ciało potrafi się jakoś wymknąć i nie dać naznaczyć. W debiutanckim tomie zarysowuje się zjawisko, które można nazwać erotyką mortualną. Śmierć jest tu odpowiednikiem stroju, makijażu, tak jak one stają się elementem gry erotycznej, podobnie jak zwykły taniec mogący być kuszeniem, obietnicą, uwodzeniem, taniec śmierci eksponuje swój erotyczny podtekst. W ten sposób realizuje się „filozofia przetrwania”⁶⁷, prowadząca do afirmacji i adoracji ciała, sprawiająca, iż na dorobek Poświatowskiej patrzy się jak na mówienie i czytanie ciałem świata. W wierszach z debiutanckiego tomu spełnia się zapisane w baśniach marzenie o śmierci – śnie, nie naruszającej urody ciała. Nie jest to droga do pełnego unieważnienia śmierci, ale z pewnością jest to droga prowadząca do osłabienia jej władzy nad materią. To właśnie w kontekście takich obrazów uzasadnione wydaje się przywołanie tła biograficznego. Ja poetki wyrażone swoistą językowością i cielesnością jest punktem wyjścia i punktem dojścia dla utworów Poświatowskiej, pisarki odważnie manifestującej podmiotowość. W kolejnych tomach podmiot liryczny wielokrotnie wyobraża sobie własną śmierć; słowa „z prochu powstałeś, w proch się obrócisz” Anna Siemińska uznała, na tej podstawie, za motto wierszy lat 1958–1962⁶⁸. Ciało umiejscowione w przestrzeni śmierci jest antycypacją własnej przyszłości, stąd zapewne pochodzi kobiece marzenie o zachowaniu urody, tak więc kreacja ciała może w tym przypadku wynikać ze swoistej presji kobiecej wyobraźni, która przymusza do zaplanowania tego, co będzie po śmierci, a więc np. – w co należy ubrać nieżywe ciało. Wyobraźnia ta skłania np. do planowania samobójstwa „estetycznego”, nie szpecącego ciała. W *Hymnie bałwochwalczym* pokazane zostało paradoksalne piękno śmierci, która jest nieunikniona, jednak nieżywe ciało pozostaje piękne. Pośmiertne portreto-autoportrety kobiet podkreślają dwa walory: niegasnącą urodę i psychologiczną fabułę, która mogłaby towarzyszyć postaciom uwikłanym w jakieś dramatyczne wydarzenia o charakterze osobistym, prywatnym bądź kulturowym.

⁶⁵ S. Grochowiak, *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5.

⁶⁶ J.Z. Brudnicki, *Słowo wstępne*, [w:] *Kaskaderzy literatury*, red. E. Kolbus, Łódź 1990, s. 9.

⁶⁷ Określenie zaczerpnięte zostało z pracy I. Kiec, *Halina Poświatowska. Czytani dzisiaj*, Poznań 1997, s. 58. Filozofia przetrwania zostały tu określone zabieg polegające na przypisaniu kobiecie powinowactwa z bujnie rozkwitającą naturą.

⁶⁸ A. Siemińska, dz. cyt., s. 151.

5. Pośmiertna kokieteria

W debiutanckim tomie śmierć jest wyraźnie wplątana w erotyczną grę, pojawia się między kochankami, towarzyszy im – niczym „ta trzecia”. Jako jedna z person miłosnego trójkąta bierze udział w pieszczotach, wyczuwalnie dotyka ciała, a przeżywane przez kochanków stany i erotyczne doznania porównane zostają do śmierci. Wiersz „*ona jest z nami*” zapisuje tryumf miłości tożsamej ze śmiercią, przez to zyskującej wieczne trwanie; miłość dzięki zrównaniu ze śmiercią staje się nieśmiertelna, nie można zabić śmierci, nie można więc zabić miłości:

ona jest z nami
[...]
bawi się moimi włosami
w twoje palce wplątana
[...]
ona przeczy naszym ruchom
przygniata nas do ziemi
zapachem
ciepłem
zatrzymuje wiecznie
na chropawej powierzchni ziemi
bezwładnych miłością – śmierć
(s. 51)

Cytat ten wyjaśnia, dlaczego śmierć nie stanowi zagrożenia dla urody ciała. Atrakcyjne jest ciało zmumifikowanej kobiety, przyglądający się jej mężczyzna zwraca uwagę na okrągłe biodra, cienką talię, obnażone ramiona – a więc na te szczegóły, które są uznawane za atrybut kobiecości, zwraca też uwagę na brak zapachu kojarzonego ze śmiercią. Kobieta pokazana w wierszu *Egipt* śpi, i nie chce się obudzić, sen – śmierć są dla niej atrakcyjniejsze niż budzący ją mężczyzna. Sen jest tu eufemizmem pozwalającym na niewypowiedzenie groźnego słowa – śmierć:

[...]
Tracił ją – wolno uniosła ciężkie powieki – pozwól
Mi spać – szepnęła. Papirus zaszeleścił.
(s. 66)

W tym przypadku otworzyły się – jak to określił Jung – małe drzwiczki snu i świat zewnętrzny spojrzał w to uchylenie, wywołując wypowiedź zmarłej kobiety, tak doszło do potwierdzenia, że śmierć to sen⁶⁹. Iluminacja szczególnego

⁶⁹ Mit śmierci – snu jest bardzo popularny od początków cywilizacji, por.: J. Campbell, *Władca snu*, [w:] tenże, *Mityczny obraz*, przekł. A. Przybysławski, T.K. Steczkowski, Warszawa 2004, s. 7–11.

momentu ludzkiej egzystencji dokonana została w odniesieniu mitycznym. Symboliczny język mitu wysnuty jest z archetypowego doświadczenia egzystencjalnego człowieka. W obrazie tym zauważalne jest zastosowanie interferencji pojedynczego tematu i inkrustacji, tak zbudowana została metafora – typowe rozwiązanie w obrębie mitu funkcjonującego w poezji⁷⁰. Poetka wyzyskała dobrze znany mit uśpionej dziewczyny, dokonała jednak jego przetworzenia, nie dochodzi tu bowiem do obudzenia uśpionej kobiety przez jakiegoś pięknego młodzieńca. Podobieństwo z mitycznym pierwowzorem zachowane zostaje tu jednak dlatego, że sen – zgodnie z pierwotnymi wyobrażeniami – potraktowany jest jako brat śmierci. Jak odnotował Jean Paul Roux, liczne ludy uważały, że umrzeć znaczy tylko zasnąć⁷¹. Także samobójczyni zachowuje swą atrakcyjność, już tytuł wiersza wprowadza swoistą grę z odbiorcą, nie mówi o śmierci, o powieszeniu się, lecz o tańcu. Wisząca na sznurze, wśród powieszonych na strychu bielin, Nina tańczy swój taniec śmierci – kokietując patrzących na nią mężczyzn:

[...]
 tańczy Nina na sznurku
 na zwykłym
 nie żyje Nina i czemu
 taką piękną ma szyję
 takie nogi jak słowa refrenu
 je t'aime

(s. 12)

Piękna w swym dramatycznym umieraniu jest także bohaterka wiersza *Nad spaloną Żydówką*, podmiot liryczny wspomina białe ciało, złote włosy i młodość dziewczyny, która została zamieniona w popiół. Dwa ideały piękna – apoliński i dionizyjski zostały zespolone, ład i harmonię zderzyła Poświatowska – jak by to określił Umberto Eco – „z nocną stroną łagodnego attyckiego nieba, które pełne jest inicjacyjnych misterii i mrocznych rytuałów sakralnych”⁷²; w ten sposób klasyczna harmonia zestawiona została z ekspresją piękna.

6. Amor facit

W epifanicznym przeżywaniu ciała najważniejszą rolę odgrywa w utworach poetki wzrok, następnie dotyk, sporadycznie węch. Ciało wykreowane w debiutanckim tomie podporządkowane zostało estetyce wizji epifanijnej, będącej od-

⁷⁰ Wymienione tu sposoby funkcjonowania mitu w literaturze podane zostają na podstawie klasyfikacji S. Stabryły, *Wstęp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991, s. 11–12.

⁷¹ J.P. Roux, *Krew – mity, symbole, rzeczywistość*, przekł. M. Perek, Kraków 1994, s. 34.

⁷² U. Eco, *Historia piękna*, przekł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 58.

powiednikiem stanów związanych z „przeżywaniem rzeczy”, utrwalonym w tekstach poetów pokolenia Współczesności. Epifania autorki *Hymnu bałwochwalczego* jest podszyta ekstazą materialistyczną, objawienie obejmuje tu ciało – rzadko w całości, najczęściej jego wybrane fragmenty. Szczególne stany pojawiają się w momentach ekstatycznego oglądu własnego lub cudzego ciała, albo w chwilach wejścia do jego wnętrza. Pod wpływem szczególnych emocji, związanych zwykle z osławianiem śmierci, dochodzi do intensyfikacji doznań uwypuklających jakiś szczegół lub detal przeżywany przez pomiot liryczny z nieznaną mu wcześniej intensywnością. Epifanijne stany podkreślają niezwykłość ciała i jego piękno. Oryginalne spotkanie – objawienie ciała nieżyjącego, podczas którego wydobyty zostaje detal, zapisane zostało w wierszu *Spotkany*, w którym widoczne jest urzeczowienie nieżyjącego człowieka:

jestem zapięty
cierpką agrafką
nie mam ust
w sztywnym prześcieradle
przedmiot z krzyczącą nogą
pięć palców
pod windą
rzucony na łup
(s. 25)

Fundament epifanii stanowią najbardziej niepokojące aspekty życia, głównie takie jak choroba i śmierć, one to intensyfikują przeżywanie i doświadczanie, to dzięki nim bohaterka *Lustra* odkrywa „zaczadzenie” pięknem własnego ciała. Epifanie związane z ciałem powodują, że kobiety ukazane w wierszach Poświatowskiej stają się kapłankami ciała, które uwrażliwiły się na każdy przejaw życia i śmierci. *Amor facit*, ich nasycanie się bolesnym losem i przeznaczeniem, powodują rozpaczliwe odkrywanie najmniejszych przejawów życia, pod wpływem tych stanów rodzi się chęć zmysłowych doznań potwierdzających trwanie. Często jednak doznania zmysłowe przypominają to, przed czym liryczna bohaterka próbowała uciec i doprowadzają ją do unicestwienia, które przedstawione zostało np. w *Wierszu o miłości*:

ich dwoje
poprzez zastawki serca
widoczni na wylot
z profilu
oprawieni w ból jak w złoto
patrzają powieszeni
na astralnym gwoździu
[...]

tymczasem
wysoko pod dachem
okno
z doniczką pelargonii
obrodziło czerwono
miłość – posypała się płatkami
w dół
(s. 48)

7. Stroje

Rekwizytem erotycznej gry jest także ubiór zakrywający lub odkrywający ciało. W wierszach Poświatowskiej ciało jest najczęściej nieubrane, jego barwa lub otaczająca poświata podkreślają nagość, sygnalizują intymność, sytuację podglądania, ekshibicjonistyczne odsłonięcie, pierwotność seksualnych doznań, zwierzęcość cech, a także akt narodzin⁷³ i śmierci. Nagość jest zwykle symbolem piękna, miłości, pełnego człowieczeństwa, stanu naturalnego, instynktu, ma wiele odniesień erotycznych, związana jest z kuszeniem, urodzajem, żądzą, płodnością, jest także kostiumem, maską, przebraniem⁷⁴. Nagość sytuuje człowieka między biegunami narodzin i śmierci, nagie ciało sugeruje również pierwotność, dzikość, czystość i nietknięcie. „[...] Bycie nagim [...] oznacza nagość stanów początkowych: nadzy byli mieszkańcy raj, takim jest też człowiek przychodzący na świat. Opuszczając go, przekraczając granice Tamtego Świata, ponownie jest nagi. [...] W wielu rytuałach i obrzędach nagość jest osobliwym kostiumem, który służyć ma porzuceniu zwykłej rzeczywistości i prowadzić do wkroczenia innej rzeczywistości, do świata śmiertelników (np. w rytuałach inicjacyjnych, magii płodności, wróżbach czy też zabiegach antropeicznych). Nagość jest więc «kostiumem» analogicznym do strojów, które pomagają szamanowi przedzierzgnąć się w opiekuńczego ducha zwierząt. Są to próby znajdowania się po stronie dzikości, Natury, nieodróżnicowanego świata *sacrum*»⁷⁵. Często teksty nie zawierają informacji na temat ubierania lub nieubierania, ale sytuacja w jakiej znajduje się bohaterka wierszy, sygnalizuje, że jest ona naga (świecąca, biała, złota – żyzna jak zboże), lub ubrana w strój „pożyczony” od natury (zwierzęce futro, powłokę owada, ptasie pióra, korę drzew). Odkrywanie i zakrywanie

⁷³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 240.

⁷⁴ Nagość stanowi sygnał powrotu człowieka do początku swojej drogi, tj. do chwili narodzin. Por.: H. Biedermann, dz. cyt., s. 230.

⁷⁵ P. Kowalski, dz. cyt., s. 336, 339.

ciała to swoista gra erotyczna, mowa ciała splata się z mową stroju⁷⁶. Ubranie jest zawsze rodzajem maski, kostiumu, który wiele mówi o kobiecie i o jej otoczeniu. Jak zauważyła Krystyna Kłosińska, w literaturze XIX wieku widoczna była skłonność do opisywania ubrań, co stanowiło odpowiednik najbliższego otoczenia kobiety – żyjącej wtedy w świecie magazynów mód, gorseciarek, szwaczek, modystek⁷⁷. Lektura wierszy Poświatowskiej uświadamia, że ubranie nie jest istotnym elementem, kobieta może bowiem ubrać się we wszystko to, co oferuje jej natura, typowo damskie fatalaszki nie są jej potrzebne, uświadamia to stopień psychicznego wyzwolenia się kobiety wtopionej w otaczającą ją przestrzeń. Garderoba kobieca jest niewyszukana, skromna, można stwierdzić, iż jest przedstawiona fragmentarycznie, jakby od niechcenia. Ubranie jest jedynie fragmentem zewnętrżności ludzkiej, niewielkim elementem charakteryzowanym za pomocą skromnych epitetów, np.: wysokie obcasy, wzdęta sukienka, sukienka lila, cienka spódniczka. Znacznie bogatszy jest zestaw „kostiumów zwierzęcych”, które podobnie jak „stroje roślinne” są – jak już wspomniano na początku szkicu – rodzajem barw ochronnych skrywających człowieka z jego słabościami i lękami, nadających mu nowe właściwości i siły wyrastające z dzikiego świata natury. Poetka wielokrotnie sięgała po symbolikę zwierzęcą, zresztą nie była w tym postępowaniu odosobniona, bowiem – jak zauważył Erazm Kuźma – ten rodzaj symboliki wyzyskiwany przez literaturę i sztukę XX wieku jest mitycznym przypomnieniem naszej powszedniości, jak formy bytu, z której powstaje człowiek⁷⁸. Znamienne jest, że bohaterka wierszy ubiera się zwykle w „strój” zwierząt dzikich lub zachowujących niezależność i nie dających się w pełni udomowić, są to zwierzęta łączące łagodność z drapieżnością – np. kot, mysz, łasica; beztroskę z lękiem – np. płochliwe ptaki beztrosko świergoczące; oraz owady kojarzone ze słodyczą miodu lub nektaru i goryczą jadu, np. osa, pszczoła. Każde z wymienionych odniesień otwiera szeroką perspektywę interpretacji kreacji ciała. Kosmata pszczoła kojarzy się kobiecie z futrem, bohaterka *Przypominam* mówi: „ustami dotknę futra pszczoły”, w opisach tego owada podkreślony zostaje jego złoty kolor, kaśliwość, przywołany jest też towarzyszący lotowi brzęk. Pszczoła jest dla bohaterki wierszy istotnym odniesieniem, przynosi twórczą inspirację, uczy słów natury, zaświadczaających, że kobieta weszła w przestrzeń zwierząt i roślin. W wierszu „*te słowa istniały zawsze*” kobieta wyznaje:

⁷⁶ Por.: E. Paczoska, *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii literatury*, red. G. Borkowska i L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 233–237.

⁷⁷ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 249.

⁷⁸ E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt...*, s. 140.

[...]
chcesz
żebym dźwięczała
brzękiem uli otwartych na słońce

głupcze
ja nie mam tych słów
pożyczam
od wiatru od pszczoł i od słońca
(s. 82)

Pszczoła jest owadem o szczególnych właściwościach, co sprawia, iż utożsamiana bywa z Demeter i Persefona. W przywoływanym micie istotne jest specyficzne funkcjonowanie kobiecego bóstwa cyklicznej wegetacji. Persefona była opiekunką płodności zwierząt i roślin, towarzyszył jej kult związany z wiarą w odradzanie się życia po śmierci⁷⁹, natomiast Demeter była powiązana ze światem umarłych. Najgłębszą i najistotniejszą warstwę wyzyskanego tu mitu wyjaśnić można za pośrednictwem misteriiw eluzyjskich⁸⁰. Persefona, spędzająca jedną trzecią roku pod ziemią, jest symbolem ziarna (sygnalizowanego barwą złotą – jak wspomniane już nagie ciało). Ziarno znajdujące się w ściętym kłosie jest jednocześnie częścią martwej rośliny i obietnicą nowego, odradzającego się życia, każde życie człowieka jest także równocześnie zapowiedzią jego końca. Także pszczoła jest symbolem śmierci i zmartwychwstania⁸¹, według dawnych wierzeń pszczoły miały umierać zimą i odradzać się na wiosnę. Tak więc martwe ciało – promieniujące barwą złotą – pozostaje piękne, gdyż jest nie tylko we władaniu śmierci, ale jest także zapowiedzią dalszego trwania w naturze. Śmierć otwiera człowiekowi drogę w świat natury, będącej obietnicą nieskończoności, cykliczności, powtarzalności, która nie jest dana wymiarowi ludzkiemu, przywdzianie „kostiumu” pszczoły otwiera więc przed człowiekiem nowe możliwości egzystencjalne. Natomiast właściwości osy przywoływane są najczęściej w erotykach, są w nich znakiem słodyczy, przyjemności i bólu. Pszczoła dzięki chtonicznej naturze sytuje się między światem śmiertelników a światem bóstw; jak pisał Piotr Kowalski, w dawnych wierzeniach owad ten uznawany był za istotę mediacyjną, tj. pośredniczącą w kontaktach między krainą bogów a światem śmiertelników, ponadto „złoty kolor owada i miodu wiąże go z zaświatem [...] zwłaszcza ze słońcem i bóstwami solarnymi. W pszczołach widziano symbol odradzającego się życia, być może dlatego, że po zimowym uśpieniu opuszcza on ule”⁸².

⁷⁹ Por.: D. Dutsch, *Demeter i Persefona*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, s. 41.

⁸⁰ Takie odczytanie splotu Demeter – Persefona proponuje D. Dutsch, dz. cyt., s. 45.

⁸¹ Por.: *Leksykon symboli*, s. 131.

⁸² P. Kowalski, dz. cyt., s. 485.

Wykreowana przez Poświatowską liryczna bohaterka często zmienia stroje, przywdziewa kostiumy pożyczone od natury, maskujące jej ludzkie cechy. Pomijając kamuflażowe cele tych zabiegów, można stwierdzić, że zachowuje się jak typowa kobieta szukająca dla siebie najodpowiedniejszego ubrania, pod tym względem świat natury jest dla niej rodzajem gotowalni⁸³.

8. Kocie ścieżki

Wyobraźnia symboliczna często jest obronną reakcją na „[...] wyobrażanie przez inteligencję tego, że śmierć jest nieunikniona”⁸⁴, wyobraźnia spełnia rolę biologiczną, realizując przede wszystkim funkcję eufemizacyjną. Zastosowane przez poetkę rozwiązania przywracały wiarę w „równowagę witalną”, zachwianą przez uświadomienie sobie nieuchronności śmierci. Odniesienia symboliczne przywracają także „[...] równowagę psychospołeczną, następnie, jeśli przez koherencję hermeneutyk badać problem symboliki w ogóle, to można dostrzec, że symbolika, poprzez swoją negację rasistowskich upodobań rodzaju ludzkiego do czystej zwierzęcości, choćby i rozumnej, ustala równowagę antropologiczną, tworzącą humanizm lub ekumenizm ludzkiej duszy. Wreszcie, przeciwstawiając śmierci życie, a zamętowi psychospołecznemu zdrowy rozsądek równowagi; stwierdziwszy wielką powszedniość mitów i poematów oraz ustanowiwszy człowieka jako homo symbolicus, symbol buduje przeciw pozytywnej entropii wszechświata, dziedzinę najwyższych wartości i równowagę przemijający wszechświat nieprzemijającym bytem”⁸⁵. Sednem symbolicznego przekazu jest informacja o marzeniu, dzięki temu możliwy staje się „intymny związek” odbiorcy z wyobraźnią twórczą artysty⁸⁶. Zdaniem Pierra Brunela mit bardzo często sprzymierza się z symbolem, tworząc z nim „mroczną i głęboką jedność”⁸⁷. Połączenie mitologii natury z symbolizmem przyniosło w poezji Poświatowskiej znamienne kreacje kobiecego ciała; gdyby pokusić się o odnalezienie wśród dzieł malarskich obrazu mogącego stanowić uzupełniającą ilustrację do tych rozważań, to należałoby wskazać obraz Fernanda Knopffa z 1896 roku zatytułowany *Pieszczoty*. Belgijski symbolista ukazał dwuznaczny czar kobiety, której

⁸³ O zainteresowaniach Poświatowskiej strojami, o chęci modnego ubierania się pisze K. Karasiewicz w książce *Halina Poświatowska w zwierciadle swojej kobiecości*, Warszawa 2008, s. 132–136.

⁸⁴ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przekł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 125–127.

⁸⁵ Tamże, s. 125.

⁸⁶ Por.: J. Cassou, *Duch symbolizmu*, [w:] *Encyklopedia symbolizmu*, przekł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 7.

⁸⁷ P. Brunel, *Literatura*, [w:] *Encyklopedia symbolizmu*, s. 185.

tułów jest ciałem tygrysa, natomiast twarz przypomina rysy sfinksa. Wyraża ona zadowolenie, rozmarzenie i tajemniczy spokój; cechy te skontrastowane są z dzikością sygnalizowaną przez resztę ciała. Głowa niezwyklej kobiety „ubranej” w skórę dzikiego zwierzęcia jest przytulona do głowy młodzieńca o nieco zniewieściałej twarzy. Obraz przedstawia istotę imaginacyjną zrodzoną z instynktu biologicznego trwania połączonego z erotyzmem, lęku zespolonego ze spokojem. Perspektywa duchowego złączenia dwu istot – kobiety i dzikiego zwierzęcia, oraz dwu stanów emocjonalnych – lęku i spokoju, a także dwu form – tj. istnienia i nieistnienia człowieka, przyniosła w wierszach autorki *Hymnu bałwochwalczego* obraz kobiety o duszy kociej. Bohaterka wierszy jest zafascynowana ciałem kota, przygląda mu się bardzo wnikliwie, dostrzega w jego naturze wiele sprzeczności, np. ciepło, giętkość, łagodność i drapieżność, stałe uczestnictwo w polowaniu i uśmiercanie ptaków. Pomimo pozytywnych znaczeń związanych z ptakami, które zwykle znajdują się po jasnej stronie życia, należy stwierdzić, że w niektórych przypadkach są one również zwiastunami śmierci. W wierszach Poświatowskiej stają się niekiedy odpowiednikiem zagrożenia egzystencjalnego. Spuścizną po starożytnej symbolice przyjętej przez kulturę chrześcijańską jest np. obraz ptaka odczytywany jako wizerunek człowieka lub jego duszy opuszczającej ciało w chwili śmierci⁸⁸. Tym samym ptak upolowany przez kota staje się dobitnym potwierdzeniem unicestwienia człowieka. Natomiast kot łączy się ze zjawiskiem mięsności, a więc bujnością doznań, bodźcami erotycznymi, ciepłem, drapieżnością i dzikością. To tajemnicze zwierzę jest splotem niezwykłych cech, zna ono bowiem zarówno obszar życia, jak i obszar podporządkowany śmierci. W różnych mitach kotu są przypisywane cechy czyniące z niego reprezentanta świata podziemnego i ziemskiego smakowania życiowej rozkoszy, a kot – sfinks uznawany jest za nieśmiertelnego strażnika grobowców. Bycie kotem oznacza wolność, niezależność i swoistą nieśmiertelność. Kot przypomina pieszczoty, doskonałość ciała, łagodność i drapieżność:

szukam cię w miękkim futrze kota

(s. 37)

[...]

szmer szmer szmer

łapą kota potrąca

mysi grzbiet

krewn krewn krewn

chleptana chciwie miękkim języczkiem

(s. 34)

⁸⁸ Takie odczytanie sugeruje m.in. L. Impelluso, *Leksykon – historia, sztuka, ikonografia. Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, tłum. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 288.

dla ciebie obserwuję pilnie czterolistne zwierzę kota
naprężonego rozkoszą własnej giętkości, każda łapa
ma 5 paznokci każdy paznokieć jest księżycem
spadłym z nieba zagłębionym aż do bólu w moim
cienkim łaszącym się ciele.

(s. 80)

Fascynacja osobowością kota, jego wyglądem, ujawnia kolejny wariant kobiecego marzenia o wiecznym trwaniu, pieszczotach, poznawaniu sekretów życia i śmierci, o zapoznaniu się z tym, co zostało podporządkowane słońcu i księżycowi, kot bowiem wygrzewa się w słońcu, jednak jego aktywność związana jest z księżycem. Zwierzęciu temu towarzyszy złożony krąg odniesień, podsumowując je, Kopaliński wymienił następujące: jest symbolem Słońca i Księżyca, grzechu, czarów, ciemności, śmierci, nadużywania dóbr doczesnych, drapieżności, okrucieństwa, swobody, egoizmu, niezależności, swobody, melancholii, wdzięku, pieszczot, chuci, płodności, długowieczności, zmysłowości⁸⁹. W obrębie psychoanalizy jest postrzegany jako zwierzę o typowo żeńskich cechach⁹⁰; „według obiektywnych opinii [...] nigdy naprawdę nie daje się oswoić i na zawsze pozostaje dziki i wolny. Krew, którą przelewa, noc, kiedy czuje się najlepiej, bezszelestność [...], z jaką się porusza – zdolność przenikania mroku [...], dzikość, której nigdy się nie wyzbywa, składają się na grupę cech czyniących z niego reprezentanta świata podziemnego, powiązanego ze sferą śmierci. Tajemniczość, niezależność i niezwykła sprawność nadają mu znamiona obcości, nieprzystawania do dziennego świata śmiertelników [...] i wpisują go w porządek zaświatów. [...] O kontakcie kotów z sacrum opowiada wiele mitów z całego świata – drapieżnikom przypisywano więc wszystkie dwuznaczne walory, jakie wynikałyby z bliskiego związku ze światem rozciągającym się poza ludzką ekumeną”⁹¹.

O przyczynach bliskiego związku kobiety ze światem natury wiersze te mówią bardzo często, np. w tekście *Niech żyją zmysły* bohaterka wyznaje wprost, że ciało kobiety jest puste, wypełnia je dopiero zwierzę „pożyczone” ze świata natury:

będę kobietą
kotka ma tyle wdzięku
przeginając grzbiet płowy
kobietą
wilczyca – wołając przeciągle
ociera się o pień drzewa

(s. 32)

⁸⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 164.

⁹⁰ *Leksykon symboli*, s. 158.

⁹¹ P. Kowalski, dz. cyt., s. 241.

Ten zabieg jest bardzo znamieny; Beata Morzyńska-Wrzosek zwróciła uwagę na to, że poetka umieszczała zwierzęta i rośliny we wnętrzu ludzkiego ciała⁹², w ten sposób dochodzi do asymilacji człowieka z naturą – z jej temperamentem, psychiką. Elementy świata natury umieszczone w ludzkim wnętrzu stawały się zmysłowymi ekwiwalentami fizycznej tęsknoty, pragnienia miłości, siły i lęku.

9. Tryumf ciała

W poezji Poświatowskiej byty roślinne i zwierzęce nie znajdują się poza granicą oddzielającą je od ludzkiego ciała. W tym świecie materia natury jest budulcem materii ludzkiej, wypełnia jej przestrzeń, wchodzi w obieg jej krwi. Dzięki temu zabiegowi ciało zostaje włączone w koło życia. Wprowadzenie natury w przestrzeń ciała uchyla rąbka egzystencjalnej tajemnicy, uświadamia niejednoznaczność i zmienność tożsamości. Dzięki zainteresowaniu ciałem poetka stworzyła oryginalną wizję „życia po śmierci” i wyraziła wiarę w „istnienie po życiu doczesnym”⁹³. Przywołane przez nią mity przynoszą sakralizację ciała i dowartościowują kruchość ludzkiej egzystencji. W wykreowanym przez autorkę *Hymnu bałwochwalczego* świecie posiadanie ciała (a nie duszy) daje człowiekowi szansę wejścia w wymiar natury i dalsze trwanie w jej obszarze.

Sposób kreacji ciała uświadamia, że twórczość Poświatowskiej miała charakter prekursorski, otwierała ona nowy, powojenny rozdział kultury, będącej wytworem „epoki ciała” i czasu egzystencji tzw. „pokolenia somatycznego”⁹⁴, które modeluje ciało w sposób zgodny z swoimi marzeniami i wyobrażeniami⁹⁵. Lektura wierszy uzmysławia, że ich autorka sytuuje się w XX-wiecznym dyskursie somatycznym, ujawniającym różne możliwości pisania o ciele i różne sposoby „zapisywania ciała”⁹⁶. Dorobek poetki przynależy do obszaru kultury pokazującej ciało w każdym stanie i każdej postaci – odsłaniającej je nawet wtedy, gdy jest chore, nieżywe, gdy występuje jako mięso lub anatomiczny preparat⁹⁷.

⁹² B. Morzyńska-Wrzosek, dz. cyt., s. 59.

⁹³ Terminy zaczerpnięte z: A. Wiśniak, „Od urodzenia w pożegnalnych ciałach...”. *Śmierć w poezji Lipskiej, Poświatowskiej i Szymborskiej*, Katowice 2006, s. 151.

⁹⁴ Oparto się na uwagach poczynionych przez J. Bator, *Posłowie. Ciało amorficzne. Kilka uwag filozoficznych*, [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki: – myśl – praktyka – prezentacja*, red. A. Wiczorkiewicz i J. Bator, Warszawa 2007, s. 86.

⁹⁵ O zjawiskach tego rodzaju wspomina m.in. Z. Libera, *Dziedzictwo Frankenstein*, „Res Publica Nowa” 2000, s. 6 i nn.

⁹⁶ Sposoby pisania o ciele nie w pełni są tożsame ze sposobami „zapisywania ciała”. Pisanie o ciele zwraca uwagę na sposób opowiadania o ciele, natomiast „zapisywanie” jest nanoszeniem znaków na ciało, nakładaniem masek, przebrań, makijażu itp.

⁹⁷ W pracy *Corpus* przeprowadzony został podział kultury na tę, która ukrywa ciała, np. w szpitalach, na cmentarzach, i na tę, która odsłania ciało, chociaż nie musi ono być piękne i doskonałe, por.: J.L. Nancy, *Corpus*, przekł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 12.

Summary

The Space of the Body and Nature in the First Volume of Verse of Halina Poświatowska

The paper analyzes the means of creation of the body in early texts by Poświatowska. Her interest in corporeality was untypical, free from the stereotypes existing in the twentieth-century women's literature.

The poet interest in a bad, dead, tortured body, which hid itself under the costume borrowed from the world of nature (plants, animals, insects). Poświatowska did not limit herself to making the typical description of the appearance of a body; she took interest primarily in what was hidden in its interior, under the skin. That is why part of her poems has the form of poetic notations of anatomic reflections.

Her poems were pioneering in character, they heralded phenomena characteristic of the epoch of the flesh and the somatic generation.