

Aldona Kopkiewicz

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

„Bliżej krwiobiegu”?

Bunt ciała w poezji polskiej

lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku

(Kristeva, Poświatowska i inni)*

Kiedy w 1963 roku Stanisław Grochowiak utożsamiał turpizm z realizmem, nazwał i dookreślił pewną postawę pisarską, która na długie lata stała się synonimem głosu autentycznego i prawdziwego, a nawet przyczynkiem ożywienia mitu poetyckiego przekleństwa i uwznioślenia postawy jednocześnie buntowniczej i rozpaczliwej, która zyskała miano kaskaderskiej. Z rozmysłem nazywam ten gest Grochowiaka utożsamieniem. Poeta twierdził, że turpizm nie jest estetyką, ale właśnie pewną postawą etyczną, a robił to, by udowodnić, że poetyka wierszy, które dzięki niej powstają, jest realistyczna i przejrzysta. Tymczasem właśnie utożsamiał pragnienie autentyzmu z pewną estetyką, która sama w sobie nie posiada żadnych etycznych prerogatyw. W argumentach Grochowiaka, a zarazem w twórczości Andrzeja Bursy, Stanisława Czyzka czy, później, Rafała Wojaczka³ widzę zatem próbę redukcji pojęcia prawdy do jednostkowych przeżyć, które okazują się przez to nie tyle różnorodne, ile powtarzalne – w założeniu tym przeoczona bowiem zostaje pewna wizja tożsamości autentycznego poety, określony repertuar jego egzystencjalnych przeżyć i poetyckich środków wyrazu. Ten gest to zawłaszczenie prawdy na rzecz prawdy ciała, rzeczywistości – na rzecz mimesis, percepcji zaś – na rzecz bólu. W słynnej ripostie skierowanej do Juliana Przybosa Grochowiak wskazuje dwa momenty, dzięki którym ten rodzaj ekspresji stał się równoznaczny z realizmem:

Z tego wstrząsu wywodzi się Różewicz i jego turpizm, nie polegający bynajmniej na mnożeniu brzydkich rekwizytów, ale na tym, czym turpizm jest istotnie: na upartym szukaniu nowej, realistycznej formuły dla poezji. Realistycznej to znaczy takiej, która da człowiekowi przede wszystkim wie-

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/02660.

¹ Grochowiak odwołuje się wprawdzie bardziej do twórczości Ernesta Brylla i Tadeusza Różewicza, a nawet Mirona Białoszewskiego; z dzisiejszej perspektywy właśnie wspomniani przeze mnie autorzy kojarzą się z tą tendencją, tj. z utożsamieniem intymności, buntu i prawdy, które ostatecznie wytwarzają wzór autentyzmu poetyckiego.

dzę o samym sobie, wiedzę nie upiększoną, niekiedy okrutną, ale tylko w tym układzie ocalającą. A więc człowiek, który zabija – i człowiek jako materiał do zabijania, turpistycznie somatyczny, słaby i bezradny, wzniosły i okrutny.

[...]

Drugi raz sprawa realizmu wyłania się z historycznego wstrząsu, jakim był bezwzględnie Październik 1956. [...] Debiutanci 1956, jeżeli więc zostają turpistami, stają się nimi tak, jak dawniej Różewicz: przez upartą dążność do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami polskiego społeczeństwa².

Grochowiak uniwersalizuje cierpienie, brzydotę i wstrząs, lecz w gruncie rzeczy uprawomocnia i usprawiedliwia trwanie w traumie, która staje się ostatecznie zasłoną popędu śmierci. Jako taka zaś umożliwi gwałtowny, namiętny bunt. Zważywszy na sytuację polityczną, socrealistyczny spektakl władzy, był to bunt niezwykle ważny i potrzebny; sama występuje więc jedynie przeciwko utożsamieniu jego źródeł z poetycką prawdą, a tym bardziej – z prawdą ciała.

Chciałabym zatem pokazać, na czym polega wiązanie popędu życia i popędu śmierci z językiem poetyckim, a także – w jaki sposób doświadczenie zmysłowe wiąże się z kreatywną wyobraźnią. Poezja polska lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wydaje się szczególnie dobrym polem dla tego typu rekonstrukcji; po pierwsze, ze względu na kontekst polityczny, po drugie, ze względu na wyraziste ekspresje „ja” wspomnianych już poetów (jedno oczywiście wynika z drugiego). Ale najbardziej interesująca okaże się w tym zestawieniu Halina Poświatowska – to w jej twórczości widziałabym przeciwwagę dla gniewnych wierszy kolegów po fachu. Poświatowska w bardziej złożony sposób zawiązała relację między pragnieniami miłości i śmierci a językiem poetyckim, dając tym samym przykład innej postawy wobec traumy: inspirującego przekształcenia bólu w namiętną, kreatywną siłę twórczą³. Nie chciałabym

2 S. GROCHOWIAK: *Turpizm – realizm – mistycyzm*. <http://hamlet.edu.pl/grochowiak-turpizm> [dostęp: 23.01.2016].

3 Pisząc o pierwszeństwie ciała w powojennej poezji i ciele jako jedynym pewniku współczesnego człowieka, Jan Pieszczachowicz wskazuje na podobieństwo twórczości Poświatowskiej do twórczości turpistów czy też skrajnych somatystów, ale zwraca również uwagę, że odróżnia ją od nich właśnie wyobraźnia: „Można by rzec, iż następuje **karnealizacja** [...] poszczególnych włókien świadomości i wyobraźni. Kompleksów, znany np. z poezji Różewicza, Wirszpy, Grochowiaka czy Śliwiaka, polega na sprowadzeniu ontologii ciała do statusu **mięsa**. U niektórych poetów łączy się z widzeniem naszego świata i czasu jako wielkiej historycznej rzeźni; dla Poświatowskiej zdaje się [...] specyficzną wersją materializmu i biologizmu, co nie wyczerpuje złożonego sensu owej właściwości wyobraźni”. Ambivalentne

jednak przeciwstawiać tu kobiet: Poświatowskiej i Kristevej, mężczyznom, choć kontrast ten nie jest prawdopodobnie dziełem przypadku – nie zamierzam ukazywać, jakoby kobiety miały większe predyspozycje afektywne, ewentualnie różnice płci wynikają tu, jak sądzę, ze społecznych stereotypów dotyczących ekspresji właściwej kobietom i mężczyznom, która oczywiście wpływa nawet na sferę afektów, nie to jest jednak przedmiotem moich rozważań. I tak na przykład Anna Świrszczyńska sytuowałaby się pomiędzy tymi stronami, podobnie Różewicz, ale ich przypadki, zwłaszcza obciążenie doświadczeniem wojennym, to znaczy pamięć historii, zmieniają tu nieco postać rzeczy i nie pozwalają na skrajny, uniwersalizujący indywidualizm, który był obecny w drugim powojennym pokoleniu. Poświęcam zatem tekst Poświatowskiej.

Zacznę wobec tego od przypomnienia interesujących mnie wątków filozofii Julii Kristevej, zwłaszcza jej poglądów na relację między afektem i poezją – czy też: między rewolucją i twórczością.

W poezji Poświatowskiej zaś interesuje mnie wiązanie między ciałem i metaforą; połączenie nowoczesnego, wolnego wiersza z pragnieniem osobnego, a pewnie i pięknego obrazu poetyckiego, które stało na przekór ówczesnej, realistycznej i wyklętej, *episteme*.

Kristeva wiąże z sobą zdolność do rewolty, poezji i namiętności tak dalece, że okazują się one nierozłączne – to predyspozycja afektywna rodząca się na skrzyżowaniu procesu upodmiotowienia i otwarcia na nieświadome. Ta predyspozycja powstaje zatem dzięki przepracowaniu i przeniesieniu energii popędowej, czyli, używając pojęć filozofki, skierowaniu doświadczeń semiotycznych przeciwko porządkowi symbolicznemu. Dlaczego doświadczeń semiotycznych, a nie po prostu cielesnych czy zmysłowych? W *Revolution in Poetic Language* Kristeva nazywa sferę popędową *chora*⁴, a tym samym wskazuje na obecność śladu, wdruku czy znaku u źródła „ja”, dokładnie tak, jak formułował pojęcie inskrypcji Derrida. Energia ciała jest zatem już od początku uwikłana w proces semiotyczny, a warunkują ją przede wszystkim relacje rodzinne i społeczne. Ruchliwa, dynamiczna *chora* jest przez nie kontrolowana, ale jednocześnie wymyka się prawom, także tym literackim. Jest tym, co mieści się – a właściwie znajduje w ruchu – przed wszelkimi kategoryzacjami.

Semiotyczne pozycjonowanie Kristeva nazywa fazą tetyczną⁵ – to przerwa, wyłom w syntagmie porządku symbolicznego, w której

jest także Poświatowskiej poczucie jedności z naturą; rozczłonkowanie własnego ciała, którego doświadcza autorka, nie wydaje mi się jednak „mięsne” czy „atomistyczne”, jednoczy je bowiem przeżycie afektywne, spaja kształt wiersza. J. PIĘSZCZACHOWICZ: *Walka z niebytem. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*. Bochnia 1992, s. 7.
4 J. KRISTEVA: *Revolution in Poetic Language*. Transl. M. WALLER. New York 1984, s. 25-30.

5 Ibidem, s. 43.

podmiot negocjuje obraz samego siebie i swoją relację do przedmiotów; to zarazem granica umożliwiająca poetycką transgresję. Ta zaś, ujawniając samą podstawę „ja”, czyli to, co cenzurowane i represjonowane, stanowi gest głęboko „ateologiczny”⁶. W tym wymiarze tekst poetycki podmywa zarówno święty, jak i społeczny ład.

W przeciwieństwie do aktu ofiarowania, który potwierdza religijny porządek i umożliwia *jouissance* w ustalonych normach, gest poetycki uzmysławia naturę procesu twórczego, demonstruje ruch ustanawiania ekonomii znaków. *Jouissance* manifestuje się w języku, „rozrywając go, zmieniając słownik, syntaksę, samo słowo i uwalniając uwiecznione pod nim popędy”⁷, daje o sobie znać poprzez muzyczność, rytm ciała i wiersza. A wobec tego akt ofiarowania i gest artystyczny różnią się tym, że pierwszy polega na „językowym zakazie *jouissance*”, drugi na „wprowadzeniu *jouissance* w i poprzez język”⁸.

Rozkosz języka rodzi się z agresji, a więc z negatywności. Kristeva dokonuje paru korekt, które pozwalają jej wymknąć się pułapce czystej nicości – nie o nią tu chodzi, ale o doświadczenia wyłamującego się z porządku rzeczywistości ciała, o manifestujące się w kompulsji, odrzuceniu, łaknieniu i we wstręcie negocjacje pozycji „ja” w świecie. Negocjacje to może zbyt łagodne słowo: „ja” walczy tu o siebie całym ciałem. To ciało staje się natomiast nośnikiem negatywności, która „nie została uprzedmiotowiona jako brak czy jako niemożliwe realne”⁹, lecz jest siłą sprawiającą, że proces zniesienia (*Aufhebung*) nigdy się nie kończy, samo bowiem doświadczenie ciała to nieustanny proces.

Język poetycki stanowi zatem zagrożenie dla porządku społecznego, jest wstępem do rewolucji. Proces tekstualny daje się porównać do procesu pracy, oba stanowią upodmiotawiającą próbę zmierzenia się z materią, a skoro materia języka stanowi jeden z elementów relacji społecznych, pisanie poetyckie okazuje się praktyką rewolucyjną, a wytwarzanie znaków – produkcją¹⁰. Natomiast ze względu na jednostkowość procesu poetyckiego właśnie emancypacja przez sztukę pozwala narodzić się nowemu, subwersywnemu „ja”, które ucieleśni Marksowski ideał pracy prawdziwie wyzwolonej. W *Revolution in Poetic Language* Kristeva pozostaje przecież nieuchronnie dzieckiem paryskiego maja, rewolt kulturowych i politycznych lat sześćdziesiątych. To znaczący kontekst, w jego ramach, jak również w ramach metafizyki, strukturalizmu i teorii Lacana, bunt okazuje się wyłomem w jakiejś całości, wyrwą w społeczeń-

6 Ibidem, s. 61.

7 Ibidem, s. 79–80.

8 Ibidem, s. 80.

9 Ibidem, s. 99.

10 Ibidem, s. 105.

stwie spektaklu¹¹, ciałem rzuconym w jeden obraz rzeczywistości i jedno abstrakcyjne prawo – ciałem rewoltującym się przeciwko całości. Mimo to – nie o wyrwę chodzi. Kristeva próbuje zaprząć tę negatywność w pracę pozytywności, jaką jest wytwarzanie sztuki, poza tym później rozwija swoją myśl tak, by nie utożsamiać dyspozycji afektywnej „ja” jedynie z popędem śmierci.

Ustanowienie negatywności jako trwałej podstawy „ja”, egzystencjalny i spekulatywny punkt wyjścia i dojścia, prowadzi do samozniszczenia, wydania własnej podmiotowości grze konfliktów, a ostatecznie – ofiarowania siebie prawu, wielkiemu Innemu. Istnieje zagrożenie, że podmiot uwikłany w taką negatywną dialektykę będzie – na przykład w sprzyjających warunkach kulturowych, jakie zaistniały właśnie w związku z popularyzacją turpistycznego autentyzmu – brał ów stan za doświadczenie szczególnie prawdziwe i autentyczne, choć w gruncie rzeczy nie przekroczy ram spektaklu i władzy jego języka, by odwołać się do wyrażającego ducha tamtych czasów dyskursu Guya Deborda. Transgresja tego podmiotu będzie jedynie ujawniać granice opresji. Ograniczenia gestu krytycznego widać zresztą najlepiej w sztuce samego Deborda – jego filmy stanowiły negatywny komentarz do obrazów telewizyjnych, demistyfikowały je za pomocą cięćcia i montażu. Na etapie krytycznym zatrzymali się także polscy poeci przekleństwa i brzydoty, którzy utożsamili swój gniew i mdości wywołane konkretną, historyczną rzeczywistością z uniwersalną wizją kondycji ludzkiej (powielili tym samym podstawowy grzech powierzchownie rozumianego egzystencjalizmu).

Twórczość Bursy, Czycza, Grochowiaka i Wojaczka jest świetnie znana i nie mam zamiaru dokonywać tu wolty interpretacyjnej – pokazuję za to istniejące odczytania w innym świetle. Przypomnę zatem tylko parę utworów, które doczekały się największej sławy i stały się reprezentatywne dla tego nurtu poezji i legend ich autorów. Zacznę od klasycznej *Płonącej żyrafy*¹² Grochowiaka. W tym wierszu podmiotowa egzystencja została sprowadzona do lęku, śmierci i mięsa – ironiczna afirmacja „tak / to jest coś” potwierdza, że „coś” to „biedna konstrukcja człowieczego lęku”. Ciało człowieka okazuje się z kolei pokawałkowane, rozczłonkowane na „nogę”, „serce”, „brzuch i pogrzbacz”, jest ono jedynie „ciemną mogiłą człowieczego nieba”. Życie natomiast znaczy tyle, co „Kupować mięso ćwiartować mięso” itd. U Grochowiaka taka kondycja ciała i człowieka nie wynika z wojennej traumy i nie stanowi metafory roz-

11 Gdyby Guy Debord nie postulował ostatecznego zniesienia poezji, jego teoria spektaklu i sytuacji byłaby bardzo podobna do rewolucji poetyckiej proponowanej przez Kristevą.

12 S. GROCHOWIAK: *Płonąca żyrafa*. W: IDEM: *Wybór poezji*. Red. J. ŁUKASIEWICZ. Wrocław 2000, s. 26–27.

padu humanistycznych wartości jak u Różewicza, podmiot Grocho-wiaka ma na myśli samo życie, które „Opada / I gnije / Opada / I boli”. Tego rodzaju doświadczenia bólu i marności rodzą się w wyniku lęku – w tym miejscu przywoływany wiersz zapętla się, zamyka w rozpacz, podczas gdy otworzyć mogłaby go jedynie oryginalna interpretacja obrazu Dalego.

Bursa rozgrywa swój sprzeciw wobec rzeczywistości w znacz-nie bardziej interesujący sposób: przeżywa nie tyle wstręt, ile gniew, który sytuuje w konkretnych, realistycznych sytuacjach tak, że doświadczenie bólu zostaje wymierzone bezpośrednio w jego przyczynę, a tym samym staje się krytyczne. Ta strategia dotyczy całej twórczości Bursy, nie tylko wiersza *Sobota*¹³, w którym poeta chwali święto dnia wolnego spędzanego przy wódce i piwie, choć zdanie: „czułem jak wyzwalam się / od zbędnego nadmiaru energii / w który wyposażyla mnie młodość”, ma też ironiczny wydźwięk. Poeta woli miły regres wypoczynku, odrobinę rozkoszy, w której uwolni się od sił witalnych, bo jedyny sposób, by spożytkować je jakoś inaczej, to pisać reportaże – a więc kłamać w imię socre-alistycznego optymizmu. Bursa wybiera abnegację, próżnowanie to bowiem najgłębszy sprzeciw wobec ówczesnej etyki pracy; ale nawet wobec abnegacji poeta zachowuje dystans, ma świadomość, że to fałszywy wybór. I kiedy krzyczy „mam w dupie małe miasteczka”, protestuje właściwie przeciwko ideologii zmuszają-cej go, by się nad tym miasteczkiem pochylił, nie zaś przeciwko przeciwko samemu małemu miasteczku. Szyderstwa Bursy mają zatem zwykle wyrazisty polityczny kontekst, a agresja twórcy to reakcja na społeczne realia; wykorzystanie ironii podkreśla nato-miast niezgodę na taki stan rzeczy, eksponując jednocześnie czu-łość i wrażliwość samego poety.

Z kolei Czycz przełamuje obraz uniwersalnego bólu i gnostyc-kiej ohydy świata, nawiązując do traumy drugiej wojny świato-wej, potem zaś gra z autentyzmem głosu poprzez eksperymenty tekstualne i obrazy poetyckie. Mimo to podstawowe doświadczenie „ja” nie będzie się właściwie zmieniać¹⁴. W wierszu *Tła*¹⁵ widok cho-

13 A. BURSA: *Sobota*. W: IDEM: *Utwory wierszem i prozą*. Red. S. STANUCH. Kraków 1982, s. 106.

14 Przekonująco ujęła to Anna Kałuża: „Wiktymologiczna retoryka jest tu niez-będna: Czycz posługuje się językiem wskazującym na pragnienie samozniszczenia, autodestrukcyjne pragnienia wpisane są w materię jego wierszy. To język, a także konstrukcja wiersza – traktowane w sposób somatyczny, cielesny – stają się symptomami. [...] Czycz, jak się wydaje, nie porzuca ekspresyjnego modelu pisania: przeformułuje ten model na tyle, że można go nazwać ekspresyjnością rozszerzoną, nakierowaną na rozpoznawanie ciągle tego samego traumatycznego wymiaru świata.” A. KAŁUŻA: *Sposoby na Czycza*. W: S. CZYCH: *Wiersze wybrane*. Red. A. KAŁUŻA. Poznań 2014, s. 136.

15 S. CZYCH: *Wiersze wybrane...*, s. 21–22.

rych w poczekalni przynosi wspomnienie wojny: „Z wojny / z choroby milionów ludzi z konania w mękach / zostałem / zostali chorzy w poczekalni / I między wojną minioną / a grozą nowej i wizją leczącego pokoju [...] rozmawiają”. W tej wyrastającej z reminiscencji wizji Czycz umieszcza chorych pomiędzy przeszłością i przyszłością, śmiercią i życiem; daje im nadzieję na światło i pokój, ale tylko po to, by wzmocnić dramatyczny efekt, jaki przyniesie jego podszyte lękiem przeświadczenie: „ale tam może też czekać wyrok”. Następny krok daje się przewidzieć: poeta utożsamia się z chorymi, a potem z rozstrzelanymi, i powraca w czasie terażniejszym na pole bitwy: „Stoję tam dygocący mały chłopiec bliski obłądu”. Przeżycie wojenne będzie już nieustannie traumatyzować poetę na tyle intensywnie, że stanie się dla niego więzieniem.

W przeciwieństwie do opisanych poetów Wojacek urodził się tuż po wojnie, i może właśnie dlatego jego somatyczne doświadczenie „ja” jest z jednej strony najbardziej intymne, z drugiej zaś – mimo odwołań do polskich fantazmatów patriotycznych – najbardziej uniwersalne, aż po wymiar metafizyczny, po który zacznie z czasem sięgać poeta. Powołam się na najbardziej znany wiersz *Sezon*¹⁶, zapowiedź trwałej dyspozycji poety – cielesnego doświadczenia traumy – które jako źródło podmiotowości tej poezji pozostało niezmiennie aż do końca. Wojacek zaczyna zatem konstatacją: „Jest ja / ale mnie nie ma”, która osiągnie ekstremum w bezosobowych stwierdzeniach: „Nie ma spać / Nie ma oddychać / Życie nie ma”. Na szczęście zaraz po tym ekstremum pojawi się jeszcze horyzont poezji, obiecujący życie i zbawienie – i twórczość tego poety będzie właśnie opowieścią o wzlotach i upadkach pomiędzy błyskającą na niebie gwiazdą miłości a najczarniejszą ziemią. Teraz jest to istotne, że „ja” przeżywające własną śmierć stoi na placu, na widoku, i stoi w dziecinnej nagości: „jest bardzo mokro / ja kocha mokro / na placu, bez parasola”. Wojacek zapowiada, że będzie grał na najgłębiej ukrytej, najczulszej strunie dzieciństwa: całkiem odsłoniętego i bezbronnego wobec rzeczywistości, której doświadczenie będzie odbywać się w największym napięciu. Dziecko wywoływane przez Wojaczka jest jednak od początku złężnione: chce właściwie tylko zniknąć. Nie mamy więc do czynienia z dzieciństwem niewinności i spontaniczności, afirmatywnej ciekawości, lecz z dzieckiem zarażonym już śmiertelnymi popędami dorosłego. Znowu dominującym efektem okazuje się ból, uniwersalna trauma.

Problem w prezentowanych przykładach nie polega oczywiście na tym, że w ogóle przeżywa się ból, że manifestuje się w poezji popęd śmierci, agresję czy traumę. Przeżycia te zaczynają być destruktywne, dopiero gdy „ja” przywiązuje się do nich, odnajduje

16 R. WOJACZEK: *Sezon*. W: IDEM: *Wiersze zebrane 1964–1971*. Wrocław 2011, s. 9.

w nich jedyne realne i na nie kieruje swoją miłość. Krótko mówiąc: buduje na traumatycznych przeżyciach swoją tożsamość, zakładając, że właśnie te stany są gwarancją prawdy – i to prawdy uniwersalnej. To zawierzenie ciała, i to w jego najbardziej somatycznym wymiarze, staje się fundamentem realizmu, a ekspresja obolałego, umęczonego „ja” ma być protestem przeciwko rzeczywistości zafałszowanej, przeciwko politycznej i społecznej dominacji spektaklu. Samo trwanie „ja” w tej pozycji okazuje się zatem szczególnie niebezpieczne, gdy traktuje się ból jako źródło autentyzmu.

Problem z taką źródłową negatywnością dostrzegła także Kristeva, skoro w znacznie późniejszych tekstach, w których wraca do relacji między poezją i rewoltą, przeformułowała swoje refleksje i dodaje do nich istotny element. Tym razem nie chodzi jedynie o ekspresję buntu, ale i o odrodzenie – o przepracowanie własnej struktury psychicznej. To dlatego w *Intimate Revolt* Kristeva zamiast abiektu eksponuje beczas nieświadomości, który, choć wciąż stanowi residuum popędu śmierci, ma być tylko etapem na drodze do wybaczenia i ponownych narodzin jednostki. Te zaś będą możliwe nie tyle dzięki ekspresji emocji, ile dzięki ich rozumieniu, to zaś wymaga czasu – przede wszystkim czasu pisma, jego odmiennej przestrzeni; ponadto czasu linearnego, lecz rwanego rytmem i materią poetyckiego słowa.

Co należałoby zatem wybaczyć?¹⁷ Filozofka przypomina, że w nowoczesności pojawiły się dwie filozofie wskazujące na niezawinioną winę podmiotu, tj. winę wynikającą z samej podmiotowości – ze świadomości, z używania języka. Tę filozofię Heideggerowską, wpisującą winę w sam fakt istnienia, skazującą człowieka na wieczne, bezzasadne zadłużenie i sprawiającą, że życie staje się spłatą i karą, Kristeva odrzuca (swoją drogą warto zwrócić uwagę, że właśnie taka koncepcja winy i lęku, przemycona przez powojenny egzystencjalizm, sprzyjała pielęgnowaniu bólu, który widzieliśmy u przedstawionych poetów). Druga koncepcja jest autorstwa Freuda, a bezzasadność winy jednostki polega w niej na tym, że „ja” nie jest w stanie zapobiec oddziaływaniu rodzicielskiego superego, które kształtuje „ja” w dzieciństwie. Wraz z rodzicielskim prawem podmiot zyskuje też samą zdolność używania języka – tak jak wcześniej język ten kontroluje i kształtuje nasze pragnienia, afekty i popędy, lecz może być także przestrzenią transgresji nakazu. Lekarstwem na chorobę bycia jest nadanie swojemu życiu – zwłaszcza afektom, popędom i odczuciom – sensu; to zaś okazuje się możliwe w procesie przepracowania, przede wszystkim w trakcie terapii, czyli w trakcie pisania¹⁸. Ta sensotwórcza podróż do źródeł naszej świadomości

17 Por. rozdz. J. KRISTEVA: *Can Forgiveness Heal?* In: EADEM: *Intimate Revolt. The Power and Limits of Psychoanalysis*. Vol. 2. Transl. J. HERMAN. New York 2003.

18 O terapii, słowach i pisaniu wyczerpująco pisał Michał Paweł Markowski. Zob. M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristewej*.

i nieświadomości ma nas oczyścić z mitycznej winy. W wybaczeniu zaś kluczową rolę odgrywa miłość.

W procesie pisania natomiast najcenniejsza wydaje się możliwość wyjścia z intymnej jaskini doznań¹⁹ – jak przekształca Platonowski mit Kristeva – i oddzielenie od sadomasochistycznego rdzenia nieświadomości. Samo pisanie otwiera nowy czas, wprowadza w odmienną przestrzeń, w której słowa nabierają cech zmysłowych obiektów. Słowa zaczynają przypominać rzeczy, mają naturę fetyszów, a dzieło naszej opowieści jest już tym, co pozwala się kochać. Własne „ja” może być zaś dotknięte słowem z czułością. Ponowne narodziny to w końcu wolność odzyskana dzięki interpretacji. Podmiot zaczyna rozumieć, na czym polega internalizacja transcendencji, zarówno w postaci ojca, jak i Boga. Wyzwolenie polega więc na afirmacji radykalnego ateizmu²⁰ i zjednoczeniu własnego „ja”.

Poświatowska umiała natomiast sprawić, że w jej poezji wybrzmiał dramatyzm popędu życia. To pragnienie życia, przezwyciężanie lęku pobudzało ją uparcie pomimo choroby, a może właśnie dzięki niej. Jako jedyna z tej konstelacji poetów zmagająca się z bezpośrednim zagrożeniem życia, z jak najbardziej realną możliwością własnej śmierci. Chorowała na serce z powodu anginy, której się nabawiła, kryjąc się w piwnicy podczas wojny. Poetka nie wraca jednak do tamtego okresu, nie skarży się, że spędziła młodość w łóżku. W *Opowieściach dla przyjaciela* wspomina jedynie, że już podczas wojny dowiedziała się, co to śmierć. Ale doświadczenia te przyniosły marzenia o ucieczce z łóżka i o powrocie do życia. Rzucała się w nie z pasją, nieustannie świadczyła swoją „wiedzę radosną”.

Nie zamykała przy tym Poświatowska oczu na grozę własnych doświadczeń. Właśnie w tej grozie potrafiła uchwycić piękno przemijającego świata – w jego najbardziej zmysłowym wymiarze. Jak pisała do przyjaciela o jednej ze swych najczarniejszych nocy, tuż przed operacją:

Są takie noce, przyjacielu, kiedy świat się kończy. Świat odchodzi i zostawia nas z rozszerzonymi żrenicami i bezradnie opuszczonymi rękoma. Najpierw to jest świadomość konieczności nieodwołalnie matematycznej, świadomość, że jutro nie będzie już świata. A jaki jest w tej chwili tylekroć i na nowo przeczuwanej, w tej chwili rosnącej w nas, dojrzewającej, w samym końcu tej chwili? Wtedy, gdy świat jednocześnie jest i nie jest, gdy jeszcze oddechem,

W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. R. RYZYŃSKI. Kraków 2007.

19 Por. rozdz. J. KRISTEVA: *The Intimate: from Sense to the Sensible*. In: EADEM: *Intimate revolt...*

20 Por. J. KRISTEVA: *Psychoanalysis and Freedom* W: EADEM: *Intimate Revolt...*

ruchem staramy się zatrzymać to, co bezpowrotnie w nas mija? A noc, przyjacielu, jaka ciemna jest wtedy noc! I jak nagle na jej nieprzeniknionym tle zaczyna się dziać życie! To jest słońce bardzo ostre, prostopadłe padające na ziemię, poranki w słońcu i łagodne letnie wieczory. Przycho-
dzą kałuże pozostałe po ciepłym deszczu, stopy zanurzone w wodzie do kostek, kostki stóp. I przybliżają się do oczu fragmenty ziemi, która się przesuwa, kołysze, odkrywa swą sypką konstrukcję, pozwala się kruszyć na części. Przycho-
dzą południa, kiedy słońce staje nieruchomo w najwyższym punkcie nieba, kiedy cienie są krótkie i ostro obrysowane, a każdy pył zawieszony w przestrzeni osobno ważny, prze-
świetlony światłem skradzionym słońcu.

To wszystko kryje w sobie noc, a potem jest świt i przy-
gotowania są skończone. Czy wiesz, o czym mówię? Mówię o tamtej chwili, kiedy leżałam na szpitalnym łóżku tak czysta, tak antyseptyczna, że już nie byłam sobą, moje wyjałowione ciało nie było mną²¹.

Poświatowska poświęciła chorobie mało miejsca w swojej poe-
zji, ciało jest w niej za to obecne jako źródło miłosnej rozkoszy albo jako łącznik ze światem przyrody. Śmierć z kolei pojawia się jako nieodłączna towarzysząca miłości w doświadczeniu ekstazy – miłość jest ryzykowną, romantyczną²² namiętnością, która musi jednak spełnić się tu na ziemi: może być tylko skończona i przy-
godna. Także pragnienie to tyle, co moc uczucia, nie zaś poszukiwanie metafizycznej pełni. Poza uczuciem do jednostki Poświatowska jest obdarzona uniwersalną predyspozycją do miłości – ale nie tylko miłości. Poetki „miłość jest mocna jak śmierć”, jak powiedziałaaby Agata Bielik-Robson²³. Dla Poświatowskiej miłość nie była natu-
ralnym stanem, „kobięcym” instynktem. O miłość poetka musiała z sobą walczyć, o namiętność zмагаć się z samą śmiercią. Wkro-
czyła zatem do literatury jako inna nie tylko innością kobiety, ale innością całkowitą. I jeśli punktem wyjścia było dla Poświatowskiej samo jej ciało, jego zdolność do zmysłowego odczuwania świata, to właśnie odrębność tegoż ciała poetka wyrażała, porównując je do egzotycznej natury, jak w następującym fragmencie wiersza:

21 H. POŚWIATOWSKA: *Opowieść dla przyjaciela*. Kraków 1990, s. 23–24.

22 O romantycznej miłości u Poświatowskiej por.: J. PIESZCZACHOWICZ: *Walka z niebytem...*, s. 46–53; B. PRZYMUSZAŁA: *Cieleśność kobiety – przełamywanie tabu obyczajowego*. W: EADEM: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków 2006, s. 50–60.

23 Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Miłość mocna jak śmierć. Przyczynek do innej filozofii skończoności*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6.

i ciało moje
smagane przez wiatr
dojrzałe
kołyszące się na gałęzi życia
jak zielona papuga
chwiejne
podaję
miękkim rękóm obłoków²⁴

Albo jak w wierszu *W zmrzeniu powiek*, w którym egzotyczne doświadczenie ciała współgra z osobnością myśli:

brzuch jest wyspą brunatną
stromą
tańczą palmy
szeleszczą
[...]
tonę w egzotyce
moich osobnych
słońcem prześwielonych myśli²⁵

Obrazy przyrody nie są wywoływane jednak po to, by przynosiły ukojenie – mają przedstawić właśnie wszystkie ambiwalencje pragnień „ja”. W pierwszym wierszu Poświatowska wyraża przede wszystkim swój głód, który jest w stanie zaspokoić, wabiąc do siebie słońce. Nawet w chwili spełnienia pozostaje chwiejna: kołysze się tyleż z rozkoszy, co z niepewności, ponieważ „w ciągłym obrocie / chichocze podemną ziemia”. Podobnie w drugim wierszu, opowiadającym właściwie o nieustannym ruchu, drzeniu przypominającym leżenie na morzu, na falach, jak wyspa, na której tańczą szemrzące drzewa. Zarówno „ja”, jak i natura pozostają w nieustannym ruchu i nigdy nie dochodzi tu do całkowitego utożsamienia – raczej do zbliżania i oddalania się przez porównania, które nie są jedynie metaforami, ale sensualnymi obrazami pośredniczącymi między doznaniem i wyobraźnią. Poświatowska afirmuje ponadto ów ruch, czerpie z niego zarówno siłę witalną, jak i jednostkowy niepokój, nie pozwala jednak temu ruchowi nigdy zatrzymać się w lękowym, śmiertelnym niepokoju – gdy go odczuwamy, cierpliwie otwiera się na świat dzięki pośrednictwu poetyckich obrazów, a dokładniej dzięki podwójnej, zmysłowej roli, jaką odgrywają.

Te bliskie cielesnemu doświadczeniu i utrwalone w tradycji poetyckiej obrazy doskonale spełniają rolę słów-rzeczy, tak jak

24 H. POŚWIATOWSKA: *** (*w obfitym lecie*). W: EADEM: *Dzieła. Poezja*. T. 1. Red. A. NASIŁOWSKA. Kraków 1997, s. 70.

25 *Ibidem*, s. 81.

opisywała je Kristeva. Pozwalają nie tyle na bezpośrednią ekspresję uczuć, ile na ich przeniesienie w obiektywną przestrzeń. I właśnie dzięki poezji owa przestrzeń może być materialna i rzeczywista, a jednocześnie pozbawiona mimetycznych zobowiązań. Właśnie w obcości słów Poświatowska odnajduje spokój i wydaje się, że taki stan możliwy jest tylko wówczas, gdy ma się ostrą świadomość własnej obcości, jak w wierszu *** (*te słowa istniały zawsze*):

te słowa istniały zawsze
w otwartym uśmiechu słonecznika
w ciemnym skrzydle wrony
i jeszcze
we framudze drzwi
[...]
a ty chcesz
żebym je miała na własność
[...]
głupcze
ja nie mam tych słów
pożyczam
od wiatru od pszczoł i od słońca²⁶

Takie doświadczenie języka jest wyzwalające także dlatego, że poetka uchyla się dzięki niemu również woli panowania nad językiem, nie przydaje mu już żadnych metafizycznych walorów. Język, tak jak jej miłość i przyroda, jest ziemski. Służy rozwijaniu potencjału ciała, uczeniu się własnej zmysłowości, wzbogacaniu myśli. Nie da się go zawłaszczyć, ale można w nim przebywać. To rozpoznanie umożliwia najpełniejszą wolność w świecie, negocjacje między autonomią i poczuciem więzi. Przywołałam fragmenty dwóch wierszy: *** (*nie chwyciłam mojej miłości*) i *Refleksje*:

nie chwyciłam mojej miłości
jak ptaka w ręce
nie trzepotała rozgłośnie
w moich palcach
[...]
podsuwałam ziarnka piesszczoty
tyle żeby ćwierkała
tyle żeby skakała
lecz nie tyle

²⁶ Ibidem, s. 64.

by w radosnym odruchu
frunęła w słońce²⁷

mówię – świat
i zakreślam granice
moim stopom i włosom
wymierny
coraz bardziej jak ziemia

pomiędzy słowem i miłością jesteś
w przestrzeni²⁸

Wolność zatem rodzi się nie tyle z samej miłości, ile z możliwości obserwacji, jak rozmaite doznania, śmiertelne i miłosne, dramatyczne namiętności, znajdują przestrzeń przeniesienia w słowach i materii świata. To właśnie sama chwila pomiędzy „ja” i rzeczywistością przynosi poczucie wyzwolenia – wyzwolenia w pustce, w której pojawia się poetyckie słowo. Ta pustka nie jest wstrętną czy metafizyczną negatywnością. Jest za to chwilą twórczą. Cieleśną i ziemską jak miłość do kochanka („zaśpiewamy piosenkę / o ludzkiej prostej miłości”, pisała Poświatowska w wierszu *Wieczny finał*²⁹). Dzięki doświadczeniom i obrazom przyrody poetka poszerza i uwalnia samą siebie, ale nie po to, by wtopić się w wieczność, ale po to, by poddać się powtarzalności cykli życia i umierania. Albo inaczej: zgadza się na tę powtarzalność, lecz jest to trudna zgoda, a tym, co fascynuje Poświatowską najbardziej, i tak będzie skończoność i materialność ciała, jednostkowość i zmysłowość istnienia, a nie metafizyczne odczucie jedności wszelkich bytów.

Poezja Poświatowskiej poświadcza zatem, że to właśnie uporczywa afektywna praca daje dostęp do wyobraźni poetyckiej. Nie trzeba przy tym wcale wierzyć w metafizykę poetyckiego języka. Wszystko może narodzić się z ciała, o ile przetworzymy je we wrażliwą przestrzeń gotowości i otwartości, bo nawet gdy poetka skarży się w incipicie: „nie mam dawnej czułości dla mojego ciała”, u końca wiersza potrafi powiedzieć – „ale czuję je ostrzej niż przedtem”³⁰. Takie wiązanie ciała i języka, w ich konkretności i skończoności, wcale nie skazuje poetki na niezrozumiałość lub, co gorsza, błahość. Prawda nie ma związku ani z intymnym doznaniem ciała, ani z metafizyką. Jest wyzwoleniem poprzez umiejętne wiązanie tych sfer, w sferze obrazu poetyckiego i refleksji – to wyobraźnia poetycka umożliwia zaistnienie pełnowymiarowej, złożonej prawdy o „ja”.

27 Ibidem, s. 107.

28 Ibidem, s. 182–183.

29 Ibidem, s. 82.

30 Ibidem, s. 301.

Aldona Kopkiewicz

“Closer to Bloodstream”?

Bodies Riot in the Poetry of the 1950s and 60s (Kristeva, Poświatowska and Others)

Summary: The article presents a constellation of poets who in the 1950s and 1960s of the 20th c. expressed their protest by means of extreme personalization of their poetic voice: an exposure of their – primarily corporeal – intimacy. Their poetry is compared with the theory of Julia Kristeva whose concept of “revolution in poetic language” appeared at the similar time and – similarly – was intended for support of the potentially subversive work of language. As it turns out, strategies for negation encompassed in the poetry of S. Grochowiak, R. Wojaczek, A. Bursa or S. Czycz solidify death drive and trauma and, as a result, negation is not transformed. Such transformation, however, does happen in the poetry of Halina Poświatowska whose creative subjectivity is open to various affects and sensual experiences, which shows itself in her poetic language: metaphorical and vivid. It is such a poetic language, which expresses its aesthetic autonomy in a positive way, that finally opens up the aesthetic emancipatory potential.

Key words: aesthetic autonomy, body, emancipatory potential, poetic language, revolution

Aldona Kopkiewicz

« Plus près de circulation sanguine »?

La révolte des corps dans la poésie polonaise des années 50 et 60 du XX siècle (Kristeva, Poświatowska et autres)

Résumé : L'article présente une constellation des poètes qui dans les années 1950 et 1960 expriment sa révolte par une personnalisation extrême de leur voix poétique, par une exposition de leur intimité surtout corporelle. Ils ont été présentés dans le contexte de la théorie de langage poétique de Julia Kristeva qui créait la conception de « la révolution du discours poétique » en même temps et avec le même but – l'appui intellectuel du potentiel perturbateur de la poésie. Cependant il s'avère que les stratégies de négociations proposées par S. Grochowiak, R. Wojaczek, A. Bursa ou bien S. Czycz ne consolident que la pulsion de mort et l'influence du trauma – la négation n'est pas étudiée au niveau plus élevé. Cette étude est retrouvée dans la poésie de Halina Poświatowska dont la subjectivité d'écrivain est ouverte aux différentes affections et expériences sensuelles. Cette ouverture se réalise dans le discours poétique métaphorique et figuré. Seul ce discours réalisant positivement son autonomie esthétique peut avoir son potentiel émancipateur.

Mots clés : autonomie esthétique, corps, potentiel émancipateur, langage poétique, révolution