

Joanna Farysej

Arkadia "z terminem ważności" - wizerunek domu w późnej twórczości Ewy Lipskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 101/1, 55-89

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JOANNA FARYSEJ
(Poznań)

ARKADIA „Z TERMINEM WAŻNOŚCI” – WIZERUNEK DOMU W PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI EWY LIPSKIEJ

Kategoria domu jest przedmiotem dociekań każdej z nauk podejmujących refleksję o miejscu człowieka w świecie, począwszy od architektury i sztuki, poprzez antropologię, filozofię, religioznawstwo, aż po literaturę¹. I choć wszystkie wspomniane dziedziny narzucają odmienną perspektywę badawczą, operując odmienną terminologią, w każdej z nich dom – zarówno jako struktura materialna (fizycznie ograniczona przestrzeń: budynek), jak i duchowa (pojmowana metaforycznie pewna społeczność: rodzina, miasto, kraj) – oznacza przede wszystkim miejsce dające schronienie². Posiadanie go, jak podkreśla Anna Legeżyńska, jest wyrazem odwiecznej i elementarnej potrzeby poczucia bezpieczeństwa, wynikającej zarówno z istnienia materialnego obiektu, jak i z używania określonego systemu wartości³.

Dom zawsze stanowi dla danej osoby miejsce centralne, *imago mundi* czy „dom w świecie”⁴, czynności zaś, które go ustanawiają (budowanie i zamieszkiwanie) stają się podstawowym warunkiem i zarazem przejawem ludzkiej egzystencji. O powinowactwach etymologicznych „budowania” i „mieszkania” w języku polskim i językach pokrewnych pisał m.in. Aleksander Brückner, który wywodził słowo „dom” od pnia „*dem*” – ‘budować’ (grec. „*demō*”) i zauważył, że w języku litewskim zamiast słowa „dom” pojawia się słowo „*namas*” pochodzące prawdopodobnie od grec. „*nomos*”, a to od „*nemō*”, ‘mieszkam’⁵.

¹ Zob. M. Eliade, *Święta przestrzeń: świątynia, pałac, „środek świata”*. W: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Wstęp L. Kołakowski. Łódź 1993, s. 354–372. – A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996. – W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*. Przeł. K. Husarska. Gdańsk–Warszawa 1996. Le Corbusier mówił, że „dom to machina do mieszkania” (cyt. za: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński. Przeł. A. Tarkiewicz. Warszawa 1974).

² M. Heidegger (*Budować, mieszkać, myśleć*. W: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przeł. K. Michalski. Warszawa 1977, s. 330) nazywa je „*Behausungen*”, dodając przy tym, że dom jako schronienie nie musi być mieszkaniem w węższym sensie.

³ Legeżyńska, *op. cit.*, s. 5.

⁴ Terminem „*imago mundi*” posługuje się M. Eliade (zob. np. *Historia idei i wierzeń religijnych*. T. 1. Warszawa 1989, s. 32). Określenie „dom w świecie” powtarzam za M. G. Levine (*Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 8).

⁵ A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1989, hasło *Dom*.

Myśl taką znajdujemy m.in. u Martina Heideggera i Emmanuela Lévinasa, którzy będą patronować moim rozważaniom o funkcjonowaniu motywu domu w twórczości Ewy Lipskiej. Pierwszy z nich przypomina, że pierwotna treść wyrazu „budować” („*bauen*”, „*buan*”, „*bhu*”, „*beo*”) nie tylko oznacza ‘mieszkać’ (‘pozostawać’, ‘przebywać’), ale również odsyła do słowa „*bin*” (‘jestem’). Dlatego też zamieszkiwanie staje się podstawowym rysem bycia:

Sposób, w jaki ty jesteś na Ziemi i w jaki ja jestem („*du bist und ich bin*”), sposób, w jaki my ludzie jesteśmy na Ziemi, to „*bauen*”, zamieszkiwanie. Być na Ziemi jako śmiertelny oznacza: mieszkać. Dawne słowo „*bauen*” (budować), które mówi, że człowiek jest, o ile ma i eszka, oznacza jednak z a r a z e m: otaczać opieką, mianowicie uprawiać rolę [...], hodować winną latorośl⁶.

Także i Lévinas, myśliciel, który wiele zawdzięcza dziełom Heideggera, uznaje zamieszkiwanie za formę istnienia⁷. Nie uważa on jednak, aby istnienie niejako *a priori* było tożsame z zamieszkiwaniem; według niego „zwykłe życie czymś, spontaniczne cieszenie się żywiołami nie jest jeszcze zamieszkiwaniem”⁸. Zamieszkiwanie uobecnia się dopiero jako rodzina i nieodłączne od niej pojęcia swojskości i gościnności, odsyłające z kolei do określenia „kobiecość”, nie pojmowanej przy tym w kategoriach płci:

Rodzina swojskość jest spełnieniem, en-ergeią separacji. W niej oddzielenie konstytuuje się jako domostwo i jako zamieszkiwanie. Od tej pory istnieć znaczy przebywać, mieszkać⁹.

Lévinas twierdzi ponadto, iż źródłowa funkcja domu nie polega na tym, że nadaje on bytowi kierunek przez architekturę budynku, ani na tym, że przyznaje mu miejsce, lecz na tym, że rozrywa pełnię żywiołu, że otwiera w nim utopię, w której „Ja” skupia się, przebywając u siebie; w efekcie dom pojmowany jako azyl okazuje się nie celem ludzkiej aktywności, ale jej warunkiem i początkiem¹⁰.

Poglądy wskazanych myślicieli wyznaczają obszar myślowy, w którego obrębie porusza się wyobraźnia poetycka Lipskiej. Wielokrotnie podkreślano fakt szczególnego miejsca, jakie w jej wyobraźni zajmuje figura domu i terminy z nią związane, tj. budowanie, zamieszkiwanie i bycie; niekiedy wspomniano wręcz o owładnięciu obsesją domu¹¹. W świetle tego spostrzeżenia dom można by trak-

⁶ Heidegger, *op. cit.*, s. 318–319. Z kolei w *Słowniku języka polskiego* pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i W. Niedźwiedzkiego (T. 1. Warszawa 1900) jako trzecie znaczenie wyrazu „dom” pojawia się „mieszkanie u siebie: Siedzieć, zostać w domu”.

⁷ Oczywiście, nie mam tu na myśli ani twierdzeń, ani metod, lecz pewne nastawienie, biorące swój początek w źródłowej dla ontologii Heideggera i etyki Lévinasa inspiracji fenomenologią Husserla.

⁸ Heidegger, *op. cit.*, s. 177.

⁹ E. Lévinas, *Domostwo*. W: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Wstęp B. Skarga. Warszawa 1998, s. 177–178. Kobieta czy kobiecość (tych pojęć autor używa zamiennie) to Inny, którego obecność jest dyskretnie nieobecnością i którą urzeczywistnia dopiero właściwe gościnne przyjęcie, określające obszar intymności, jest Kobieta. Kobieta stanowi warunek skupienia, wewnętrzności Domu i zamieszkiwania. O fenomenie kobiecości zob. *ibidem*, s. 317 n.

¹⁰ *Ibidem*, s. 179.

¹¹ Termin „obsesja” pojawia się m.in. u J. Kwiatkowskiego; powtarzają to rozpoznawanie zarówno R. Matuszewski, jak i Legeżyńska.

tować nie tylko jako pojęcie, motyw czy wyobrażenie, lecz jako „metaforę obsesyjną”¹², stanowiącą element mitu osobistego i specyficznego „języka domu”¹³.

W moim przekonaniu problematyka skupiona wokół figury domu, mimo że podejmowana w wielu wnikliwych studiach, wciąż domaga się uzupełnienia. Nadal są bowiem w „domowej” twórczości Lipskiej połączone rzadko uczęszczane lub też nie zbadane w ogóle. Ową *terram incognitam* ujawniają przede wszystkim najnowsze poetyckie tomiki, powstające między 2001 a 2007 rokiem, tj. odpowiednio: *Sklepy zoologiczne* (2001), *Ja* (2003), *Gdzie Indziej* (2005), *Drzazga* (2006) oraz *Pomarańcza Newtona* (2007), i to one właśnie są głównym przedmiotem mojego zainteresowania¹⁴. Wyłaniający się z nich wizerunek domu różni się od tych znanych z wcześniejszych dokonań, niekiedy nawet powstaje w opozycji do nich.

Opisywany zwykle model domu jako przestrzeni nacechowanej ujemnie (Antydom) nie jest jedyny w omawianej twórczości. Syntetyczne ujęcie figury domu pozwala na wskazanie jeszcze dwóch jego postaci: zainicjowanego w *Wierszach* i pojawiającego się na przestrzeni wszystkich zbiorów „domu własnego”, który nazywam Arkadią „z terminem ważności” (odpowiadałby on w klasyfikacji Legeżyńskiej domowi „prawdziwemu”), oraz przywoływanego we wspomnieniach domu z okresu wczesnego dzieciństwa, określanego przeze mnie mianem „domu-muzeum”. W niniejszym tekście poddam analizie jedynie pierwszy ze wskazanych modeli.

Przyczyny przemian w postrzeganiu motywu domu wpisują się w charakterystyczną dla poezji Lipskiej perseweracyjność czy też wariantowość tematyczną. Cecha ta warunkuje nie zmienność tematyki, lecz przesunięcie akcentów, które w przypadku domu jest znaczące. Co jednak leży u źródeł owego przeformułowania optyki? Najbardziej lakoniczna odpowiedź sprowadzałaby się do jednego słowa: czas. Wszak między wydaniem *Wierszy* a opublikowaniem *Pomarańczy Newtona* upłynęło 41 lat... Wstępująca w dorosłe życie bohaterka liryczna zmieniła się w kobietę stojącą u progu starości, starość zaś, jak podkreślają nie tylko językoznawcy, od wieków kojarzona jest z dojrzałością jako efektem długiego trwania w czasie i analizowania życiowych doświadczeń¹⁵. A zatem w konfrontacji z nadchodzącą starością zmieniają się: perspektywa, z której na dom się spogląda, sposób jego obrazowania, wreszcie znaczenia, jakie domowi się nadaje. Tak więc bunt adolescencyjny (wyrażany tyleż w imieniu własnym, co całego pokolenia) zastąpiony zostaje przez wyraźną w ostatnich tomach postawę akceptacji, reflek-

¹² Ch. Mauron w artykule *Wprowadzenie do psychokrytyki* (Przel. W. Błońska. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Wyd. 2, przejrz. i zmien. T. 2. Kraków 1976) nazywa występowanie w tekstach tego samego autora stałych sieci skojarzeń, słów, figur terminem „metafora obsesyjna”. Przejaw takiej perseweracyjności można dostrzec (jeśli szukać w obrębie tej samej generacji) choćby w twórczości R. Krynickiego (np. metafora kamienia albo popiołu).

¹³ Kwiatkowski wielokrotnie posługiwał się w odniesieniu do motywu domu w poezji Lipskiej terminem „archetyp” w jego szerokim rozumieniu.

¹⁴ W moim artykule wprowadziłam skróty odsyłające do tomików E. Lipskiej: D = *Drzazga*. Kraków 2006; DZ = *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970; G = *Gdzie Indziej*. Kraków 2005; J = *Ja*. Kraków 2003; L = *Ludzie dla początkujących*. Kraków 1997; P = *Piąty zbiór wierszy*. Warszawa 1978; PN = *Pomarańcza Newtona*. Kraków 2007; S = *Sklepy zoologiczne*. Kraków 2001; T = *Trzeci zbiór wierszy*. Warszawa 1972; TD = 1999. Kraków 2001; W = *Wiersze*. Warszawa 1967. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁵ Zob. A. Niewiara, *Starość „starości”, czyli wstęp filologiczny*. W zb.: *Starość*. Red. A. Nawarecki, A. Dziadek. Katowice 1995, s. 10–14.

syjność oraz indywidualizm¹⁶; „złota legenda” domu wypiera legendę czarną, sprawiając, że wizje katastroficzne ustępują miejsca obrazom idyllicznym (choć to „idylla zraniona”, podszyta melancholią), a następnie nostalgicznym. Zmiany te przyczyniają się do przeobrażenia całego projektu egzystencjalnego związanego z omawianym motywem.

Marzenie o domu, poszukiwanym w *Wierszach* i opisywanym w późnej twórczości (zwłaszcza począwszy od *Sklepów zoologicznych* opublikowanych w r. 2001), jest wyrazem elementarnego pragnienia szczęścia i harmonii, które w kulturze przybiera zwykle kształt Arkadii. Zatem wyobrażenie „domu własnego” jako projektu egzystencji szczęśliwej nosi znamiona arkadyjskości. Ideał ten – w zależności od poziomu dojrzałości, potrzeb i etapu twórczości – funkcjonuje u Lipskiej w dwóch podstawowych wariantach: jako „idylla samotności” („*pastoral of solitude*”) oraz „idylla miłości” („*pastoral of love*”) ¹⁷. Pierwsza z nich to przedstawienie samotności niosącej spokój ducha, co istotne, nie oznacza jednak ona całkowitego zerwania więzi ze światem wyrażającego się w figurze mizantropa, ale zdystansowaną obserwację. Z kolei „idylla miłości” nie stanowi formy miłości własnej, lecz zobrazowanie marzenia o miłości niosącej schronienie przed złem. Znajduje ona inkarnację w wizerunku narzeczeństwa i małżeństwa, stając się niejako odzwierciedleniem tytułu najnowszej książki Zygmunta Baumana: *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*.

„Idylla samotności”

Przyjrzyjmy się drodze, jaką przebywa bohater liryczny młodzieńczych wierszy Lipskiej z Antydomu do „domu własnego”. U początków tej wędrówki stoi decyzja o opuszczeniu miejsca stanowiącego zagrożenie. Pozostanie tam byłoby dla „Ja” lirycznego równoznaczne z zaprzepaszczeniem szans na „przyszłość”, pojmowaną jako urzeczywistnienie wolności. Charakterystyczne jest również przekonanie, że nie można zwlekać z podjęciem decyzji, wynikające z koncepcji czasu jako zjawiska składającego się z momentów teraźniejszości zanurzonej w nicości. Każdy moment to szansa na urzeczywistnienie bycia, na doznanie poczucia pełni istnienia:

[...] ja odejdę dalej
tam gdzie miejsce jest moje. Do samotnych lasów.
Prędzej! Prędzej! – powtarzam. Zbyt mało mam czasu.
(*Pejzaż*, W 37)

Wynajęłam sobie przyszłość
i już od jutra muszę się wyprowadzić
(*Przyszłość*, W 22)

¹⁶ Przejście od pokoleniowego „my” do indywidualnego „ja” nie oznacza porzucenia perspektywy uniwersalnej, gdyż punktem wyjścia ogólnych rozważań bywa u Lipskiej zwykle doświadczenie jednostkowe. Poza tym w dojrzałej twórczości poetka nadal posługuje się podmiotem zbiorowym dla podkreślenia wspólnoty doświadczeń egzystencjalnych (zob. np. *Stypendyści czasu*; *Kolarze*; *Życie zastępcze* czy *Niedorzeczność* – by posłużyć się tylko przykładami z tomu *Strefa ograniczonego postoj*).

¹⁷ Określenia zapożyczyłam z dzieła R. Poggiego: *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* (Cambridge, Mass., 1975, s. 166 n. Cyt. za: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 223).

W wyborze, którego dokonuje „Ja”, pobrzmiewają echa poglądów Jeana Paula Sartre’a na temat wolności. Zdaje się, że słowa pojawiające się w programowym wierszu *My* nie były tylko czczą deklaracją: „czytamy Sartre’a i książki telefoniczne” (*My*, W 5).

Lipska mogła poznać wybór jego dramatów w edycji Państwowego Instytutu Wydawniczego z r. 1956, w której skład wchodziły *Muchy*, *Przy drzwiach zamkniętych*, *Ladacznica z zasadami* i *Niekrasow*. W kontekście obrazu domu oraz sytuacji opuszczania go nasuwa się poruszone przez francuskiego pisarza zagadnienie faktyczności (*facticité*), czyli sytuacyjności wyboru¹⁸. Oczywiście, analogie między rozpoznaniem Sartre’a a pojmowaniem przez Lipską wolności jako sytuacji ustawicznego wyboru należy traktować ostrożnie, choć jest prawdopodobne, że poglądy tego filozofa, spopularyzowane w Polsce pod koniec lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, mogły mieć wpływ – nawet w formie mody na Sartre’a – na sposób myślenia poetki.

Według autora *Bytu i nicości* o urzeczywistnieniu wolności decyduje sytuacja, tj. miejsce, w jakim żyje człowiek, jego przeszłość, rzeczy, które go otaczają, bliźni i śmierć. Tylko w świetle wyboru świat ukazuje mi się w sytuacji: powstaje coś, co może mi zagrażać (Antydom), jak i coś, co może być mi pomocne (inne miejsce i czas: „wynajęta przyszłość”). Sartre konkluduje zatem, że – paradoksalnie – „nie ma wolności jak tylko w SYTUACJI i nie ma sytuacji jak tylko przez wolność”¹⁹. Myśliciel wskazuje również na zakorzenienie jako kolejny warunek wolności. Orestes, bohater *Much*, mówi: „Ja chcę być człowiekiem skądś, człowiekiem wśród innych ludzi”²⁰. Owo „bycie człowiekiem skądś” jest jednak warunkowe: pojawić się może dopiero wówczas, gdy człowiek odkryje siebie jako „byt-dla-siebie”, a więc jako kogoś, kto nie jest, odkrywszy zaś ten brak, postawi sobie cel. Obraz Antydomu u Lipskiej pojawia się po to, aby można było powiedzieć: nie jestem „u siebie” i nie wolno mi „być-dla-siebie” w tym właśnie miejscu, z pamięcią tego, co się wydarzyło, pośród milczących ludzi i pozbawionych znaczenia rzeczy. Muszę odejść, uciec, „wynająć sobie” moją „przyszłość”, przenieść się tam, „gdzie miejsce jest moje” – muszę wybrać. To przecież postawienie celu decyduje o wyborze siebie. Wielokrotnie podkreślany w młodzieńczych lirykach aspekt czasoprzestrzenny, aktualne położenie (owo tutaj, teraz, już) umożliwia wychylenie się ku „tam”, ku nowemu położeniu, które jest celem podjętego wyboru. W ten sposób, jak pisze Sartre, „każdy czyni się własną bramą”²¹, a zatem przechodzi przez samego siebie z jednego stanu w drugi. Droga zwykle bywa trudna (jak przypomina choćby Toporow), tak jest i w przypadku szukania siebie. Bohaterka liryczna *Przyszłości* przyznaje w zakończeniu utworu:

Wynajęłam sobie przyszłość
i już od jutra muszę się wyprowadzić
[.]
Muszę sprawić sobie nowy krajobraz

¹⁸ W dalszym ciągu rozważań o sytuacyjności wyboru przedstawiam poglądy Sartre’a za M. Jędrasze wskim (*Na drogach wolności: Kartezjusz, Sartre, Lévinas*. „Przegląd Powszechny” 1984, nr 4, s. 14–15).

¹⁹ J.-P. Sartre, *L’Être et le Néant*. Paryż 1957, s. 569. Cyt. jw.

²⁰ J.-P. Sartre, *Muchy*. W: *Dramaty: Muchy, Przy drzwiach zamkniętych, Ladacznica z zasadami, Niekrasow*. Warszawa 1956, s. 20. Cyt. jw., s. 14.

²¹ Sartre, *L’Être et le Néant*, s. 635. Cyt. jw.

[.]

To kosztowna rzecz.

(Przyszłość, W 22)

Stan „bycia-dla-siebie” wiąże się z odpowiedzialnością za siebie samego i oprócz poczucia wolności rodzi samotność, której metaforą stają się „samotne lasy” wspomniane w *Przyszłości*. Bohaterka uświadamia sobie, że jest opuszczona, tzn. samotna w świecie, bez jakiegokolwiek pomocy czy oparcia, jednocześnie w ten świat zaangażowana i za ten świat odpowiedzialna. Czuje się skazana na wolność (to już nie: mogę wybierać, ale: muszę wybierać – rozpaczliwe poczucie konieczności ciągłego decydowania o sobie jako warunku bycia w ogóle) i w momencie, w którym to sobie uświadamia, wolność staje się dla niej czymś absurdalnym. Bohaterka wierszy Lipskiej nie przeklina, niczym Elektra z dramatu Sartre’a, sytuacji, w której dokonała wyboru, choć, jak zauważyłam wcześniej, powraca do niej pamięcią, próbując utwierdzić się w słuszności decyzji.

Samotność bohaterki, jako konsekwencję wyboru, dałoby się również interpretować jako świadomą decyzję, nie zaś nieodłączny (i narzucony) warunek bycia – u Lévinasa podmiot nie jest skazany na wolność, lecz nią obdarzony. Operując językiem medycznym, można by skonstatować, że w sytuacji podejrzenia o zarażenie niebezpieczną chorobą zwykle zarządza się izolację i kwarantannę. Marek Zaleski przypomina, że „leśne” odosobnienie służyło (i w renesansowych dramatach, i w romansach rycerskich, ale również w poemacie Lucjana Szenwalda *Scena przy strumieniu*) podobnym celom: miało przynieść rozpoznanie swego losu i prawdy o sobie²².

Być może zatem dlatego bohaterka najpierw wybiera żywot w pewnym sensie pustelnicy, traktując go jako etap przejściowy. Osamotnienie takie nie jest, rzecz jasna, pojmowane w sensie dosłownym, utrzymuje się mimo przebywania w pobliżu innych ludzi. Autor *Istnienia i istniejącego* określiłby ów stan jako „separację”, duchowe oddzielenie od innego. Separacja byłaby więc fazą poprzedzającą kontakt z innym, fazą niezbędną, gdyż przygotowującą na spotkanie z nim. Po opuszczeniu Antydomu bohater nie jest w stanie nawiązać prawdziwej relacji (etycznej) z drugim. Dopiero po pewnym czasie „Ja” może zapragnąć tego kontaktu z innym i uwierzyć w (choćby warunkową i względną) potencjalność zbudowania własnego domu.

Tak jest i w przypadku bohaterki tej poezji. Zdobywa ona autonomię dzięki samej sobie, nie zatrzymuje się jednak w nowym miejscu, przekracza granicę „bycia-dla-siebie”, podążając dalej w kierunku „bycia-u-siebie”²³, zbudowania własnej wersji domu. Dom, którego nie ma, a mówiąc dokładniej: pustka przez niego zrodzona, natarczywie domaga się stworzenia przeciwwagi, stworzenia domu prawdziwego, zgodnego z utrwalonym w kulturze jego znaczeniem jako przestrzeni bezpiecznej, zapewniającej poczucie bliskości. Jest to więc dom-projekt; próba

²² M. Zaleski, „Śmierci nie ma!” W: *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*. Kraków 2007, s. 165.

²³ Określenie „swoje »u siebie«” pochodzi od Lévinasa (*op. cit.*, s. 179; zob. też s. 180), Brückner zaś w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* tłumaczy wyraz „zadomowiony” jako ‘łaskawy’; jest to pojęcie bliskie gościnności w rozumieniu Lévinasa. Lévinas (*op. cit.*, s. 147) pisał również, że domostwo umożliwia życie wewnętrzne. W ten sposób „Ja” jest u siebie.

wcielenia w życie marzenia o własnej, osobistej Arkadii, w której można żyć w sensie Lévinasowskim: pracować i czuć się „sobą u siebie”:

Wynajęłam sobie przyszłość
i już od jutra muszę się wyprowadzić.
[.]
Muszę sprawić sobie nowy krajobraz
lustro i półkę na książki
żeby móc pisać i rozpocząć
życie samodzielne
(*Przyszłość*, W 22)

W wizerunku „domu własnego” (zarówno w jego wersji „samotnej”, jak i w odmianie „idylli miłości”) uwidaczniają się przede wszystkim dwa elementy: poddana przewartościowaniu topika arkadyjska oraz pierwiastki melancholiczne, wiążące się z postawą bohaterów poezji Lipskiej, którzy marząc o szczęściu, nie potrafią wziąć go za pewnik z obawy przed jego utratą i bólem.

Pierwszy ze wskazanych elementów realizuje się poprzez odwołania do specyficznej kreacji czasu (często jest to czas przeszły, zgodnie z konwencją należącego do przeszłości wieku złotego) i przestrzeni (odosobnionego miejsca, niekiedy również mającego charakter *loci amoeni*) nacechowanych znaczeniowo jako symbolu ładu naturalnego i – nade wszystko – metafizycznego. Warto dodać, że topos bukoliczny współgra z tematyką wierszy, które można sklasyfikować jako erotyki lub poezję miłosną. Jak podkreślał Ernst Robert Curtius, to właśnie ze świata pasterzy wywodziła się większość motywów erotycznych²⁴.

Z kolei pierwiastki melancholiczne wiążą się z refleksją nad śmiercią i przemijaniem i pojawiają się często w towarzystwie motywów wanitatywnych. Oba służą do ukazywania warunków urzeczywistniania marzenia o wiecznym szczęściu, poddanego naporowi przemijania.

Lipska buduje dom „z geometrii czasu” i już ta metafora ustanawia relacje czasoprzestrzenne, odsyła bowiem do źródłosłowu wyrazu „geometria”, zgodnie z którym łacińskie „*geo*” znaczy ‘ziemia’, „*metria*” zaś tłumaczy się jako ‘miara’. Dom jest bowiem traktowany nie jako konkretny, fizyczny obiekt, lecz potencjalność kryjąca się w przyszłości i umiejscowiona w sferze metaforycznej. Metafory odnoszące się do sytuacji wyprowadzki sprawiają, że na pierwszym planie uaktywnia się, co prawda, wymiar temporalny, jednak jest on nierozzerwalnie związany z przestrzenią, gdyż odsyła do takich pojęć, jak mieszkanie (ewokowane sytuacją wyprowadzenia się), krajobraz (w którym znajduje się mieszkanie) i umieszczone w domowej przestrzeni przedmioty (lustro i półka na książki). Te ostatnie, co należy podkreślić, są przedmiotami „ukochanymi”²⁵, z którymi człowieka łączy więź duchowa. Mówią one o ludzkich pragnieniach, celach, umiejętnościach. Ujawniając skryte potencje człowieka, stają się jego przedmiotowym obrazem²⁶. Dwie symboliczne rzeczy (lustro i półka z książkami) dla bohaterki, która w *Wierszach* wspomina o swoich próbach literackich, pełnią podobną rolę: służą do określania bądź kreowania własnej tożsamości. To one udzielają odpo-

²⁴ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 195.

²⁵ Określenia Levine (*loc. cit.*). Nie są to więc Heideggerowskie narzędzia.

²⁶ Zob. *ibidem*.

wiedzi na pytanie, kim jestem i kim mogę (muszę?) być, „od jutra” wolna, w nowym krajobrazie.

„Nowy krajobraz” to nie tylko określenie przestrzeni odmiennej od dotychczasowej, już nie domowej, lecz prywatnej, ale również projekt życia w pewnym sensie idyllicznego. Krajobraz niesprecyzowanej przyszłości, konkretyzowanej jako pokój, w którym umieszcza się pewne przedmioty, wpisuje się w model prywatnej przestrzeni przez Renata Poggiolo określanej mianem „idylli własnego ja”, a właściwie jednego z jej rodzajów – „idylli własnego pokoju”; Zaleski termin ten odnosi do przestrzeni kreowanej w *Obrotach rzeczy* Mirona Białoszewskiego, traktowanej jako rodzaj azylu gwarantującego spokój potrzebny do kontemplacji i wytchnienia²⁷. Zdaje się, że bohaterka Lipskiej, 11 lat później poszukująca własnego, zacisznego miejsca, stawia sobie podobne cele, nieprzypadkowo przecież wśród przedmiotów wymienia się narzędzia kontemplacji, lustro i półkę na książki, kojarzące się tyleż z atrybutami pisarza, co z zanurzeniem się w świat literatury w ogóle. Idylliczny własny pokój, w którym urzeczywistnia się marzenia artystyczne i zdobywa się samodzielność, staje się początkiem poszukiwań miejsca szczęśliwego.

„Idylla miłości”

Kolejnym etapem w podążaniu do własnej Arkadii jest związek między „Ja” i „Ty”. Wobec domu, który się wali, zostają przecież tylko „ciała nasze / pewne jak heksametr” (*Dom*, W 52). W odosobnieniu i samotności nie można budować domu, można go tworzyć jedynie wspólnie z drugim człowiekiem i jeśli ma być on Domem w pełnym tego słowa znaczeniu, powinien być przestrzenią trwałych więzi.

W takim rozumieniu dom nie stanowi wyłącznie Heideggerowskiej „rzeczy podręcznej”, lecz jako warunek ludzkiej aktywności jest istotnie początkiem aktywności, umożliwia pracę i własność²⁸. Funkcjonuje zatem w znaczeniu rodziny i taki jego sens Lipska wielokrotnie eksponuje. Charakterystyczne okazuje się przy tym pojmowanie rodziny jako przestrzeni metaforycznej, którą człowiek opuszcza w celu zapoczątkowania czegoś nowego, nie tylko przekształcenia poprzez powtórzenie i negację: antydom–dom, antyrodzina–rodzina, czego dowodzi choćby pojmowanie milczenia, nacechowanego negatywnie w wierszach opisujących dom rodzinny (np. „milczeli w tytanowej bieli domownicy”, *Pejzaż*, W 37) oraz budującego więź duchową w wierszach kreujących dom „własny”. Lévinas w tym kontekście posługuje się ideą „stworzoneości”: bycie stworzonym oznacza bycie zdolnym do wyrwania się z całości, do bycia początkiem. Ponadto stworzenie łączy się z podstawową relacją międzyludzką: relacją etyczną, wymaga bowiem odpowiedzialności za drugiego. Podmiot kreujący siebie nie może istnieć w pojedynkę (odseparowany), staje się sobą dopiero w kontakcie z drugim wówczas, gdy jest zdolny do doświadczenia radykalnej odmienności.

Domowa sceneria ze stołem jako najważniejszym elementem powinna być –

²⁷ Zob. R. Poggioli, *Wierzbowa fujarka*. Przeł. F. Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, z. 1. Cyt. za: M. Zaleski, *Idylla kobylecka i idylla własnego pokoju*. W: *Echa idylli*, s. 97.

²⁸ Zob. Lévinas, *op. cit.*, s. 179. Autor tłumaczy także, na czym polega posiadanie własnego domu: „Dom jest własny, ponieważ dla właściciela jest zawsze gościnnie” (s. 180).

niejako z definicji – przestrzenią spotkania. Wynika to przede wszystkim z kulturowego nacechowania tego przedmiotu. Otóż stół jest meblem specyficznym, nie zwykłym „przedmiotem z drzewa” umożliwiającym spożywanie posiłków, lecz reprezentantem rodzaju rzeczy przeznaczonych dla zaspokajania potrzeb duchowych, rzeczy, których stworzenie zakłada już występowanie bodźców duchowych i pojawia się faktycznie jako taka potrzeba. W „rzeczowym” kosmosie, a więc, zgodnie z rozpoznaniem Toporowa, w zestawie przedmiotów bliskich duszy i nasyconych sensem, które tworzą rodzinną atmosferę i kompensują kosmiczną bezdomność poprzez ciepło domowego ogniska, stół zajmuje poczesne miejsce, ponieważ pośredniczy w budowaniu więzi człowieka z człowiekiem²⁹. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki temu, że ów przedmiot warunkuje specyficzny rytuał. Wspólne spożywanie posiłków przy stole spełnia najważniejsze funkcje „zachowań zrytualizowanych”, ponieważ wymaga zarówno uzgodnionego zestawu elementów, jak też synchronizacji i powtarzalności działania. Zasiadanie przy stole jako czynność obrzędowa wiąże się z obecnością tych samych osób, słów, gestów wykonywanych zawsze w określonej i stałej kolejności, zgodnie z pewną kulturową tradycją. Jakakolwiek zmiana wprowadzona do „stołowego” rytuału niszczy jego strukturę i odbiera jej sens.

W świetle niniejszych rozważań stół staje się jednym z najważniejszych elementów domowego ładu; można by nawet rzec, że ten ład ustanawia. W utworach takich, jak m.in. *Stół rodzinny*, *Pejzaż*, *Dla czyich kroków* oraz *Coś musiało się stać*³⁰, dzieje się wszakże inaczej: stół zamiast łączyć – dzieli; zamiast budzić przekonanie o ładzie i celowości (nie tylko domowego) życia – uosabia brak sensu. Wiersz *Między nami* zrywa z takim wizerunkiem domu. Stanowi on relację ze spotkania „przy stole” w domu własnym, stworzonym samodzielnie. Już sam tytuł, operujący zaimkiem w pierwszej osobie liczby mnogiej, dowodzi zmiany perspektywy, a w efekcie także i zmiany pojmowania domu. Perspektywa liryczna, co prawda, wciąż opiera się na zasadzie bezpośredniego wskazywania przynależności do niego (dawniej „Ja” liryczne mówiło: „mój dom”, „dom mój”, „w moim domu”, teraz zaś: „my”, „nas”, „nasze”), jednak podmiot indywidualny zostaje zastąpiony przez podmiot zbiorowy.

Między nami stół kwadratowy.
Zasiedliśmy na patrzanie wieczne.
W milczeniu wszystko staje się świąteczne:
nawet uśmiechy z inspektu
podane przez stół kwadratowy
smakują zapachem lata.

Między nami stół kwadratowy
nakryty barwną akrobacją
przeestrzeni
na nasze wspólne. Na świąteczne.
nasze na chwilę. Nasze wieczne.

Podajemy sobie ręce na niepowtórzenie.
(*Między nami*, W 50)

²⁹ W. N. Toporow, *Przeestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 121, 131. Należy jednak pamiętać, że autor ten i Lévinas inaczej pojmują potrzebę.

³⁰ Wszystkie wymienione utwory pochodzą z tomu *Wiersze*.

Zaimek „nasze” (wzmocniony dodatkowo przymiotnikiem „wspólne”) używany przez ten podmiot pełni dwojakie funkcje: potwierdza istnienie pewnej zbiorowości, a zarazem podkreśla swoją do niej przynależność. Konstatacja, że dom jest „nasz”, sprawia, że ożywa on w przestrzeni „między nami”, między „Ja” a „Ty”, stającymi się teraz wspólnotą. Ich spotkanie rządzi się prawami wyznaczanymi przez fakt bycia istotami ucieleśnionymi, obdarzonymi wrażliwymi na bodźce ciałami. Jak pisze autor *Całości i nieskończoności*, wrażliwość poprzedza świadomość. To dzięki wrażliwemu ciału „Ja” spostrzega na sobie spojrzenie drugiego i odpowiada na nie, najpierw uśmiechem, a następnie dotykiem. Tak rodzi się między nimi bliskość (*proximité*), nie żywiąca się niczym prócz pieczyoty. Ostatnie spostrzeżenie mogłoby wyjaśniać specyficzną kreację czasoprzestrzeni: owego ledwie zarysowanego *hic et nunc*, które pragnęłoby być raczej *semper et ubique*, wieczną bliskością...

Świat dwojga kochanków jest pozbawiony materialnego konkretności i wyrazistości, rozpięty w bliżej nieokreślonej „barwnej akrobacji przestrzeni”³¹, tak naprawdę nigdzie się nie zaczyna ani nie kończy. Ukazany w poetyce metaforycznej aluzji, pozwala tylko domyślnie i mało precyzyjnie usytuować bohaterów i przedmioty w jakimś pokoju, w którym odbywa się intymne spotkanie. Jediną ostrą linią w owej przestrzeni jest kwadratowy kontur stołu, który w ten sposób urzeczywistnia się w swoim obiektywnym aspekcie. Jednak nawet i ów przedmiot, mimo iż znajdujący się „między nami”, wyzbywa się swej ostrości, łagodnieje. Dotyczy to zarówno planu obiektywno-materialnego (stół, nakryty niby obrusem ową „akrobacją przestrzeni”, jest wyznaczony spiralami, liniami krzywymi), jak i planu subiektywno-emocjonalnego, w którym przestaje pełnić funkcję posiadania i egoistycznej separacji, nie dzieli dwóch osób, lecz jest dzielony jako „własność, którą dzielimy z innym, którą mu oddajemy i która w rezultacie staje się wspólna”³². Z przeszkody, jaką był w poprzednich wierszach, stół przestacza się w pomost. Poza stołem i zasiadającymi za nim kochankami w przestrzeni domu brak jakichkolwiek dodatkowych elementów (przedmiotów, dźwięków), które zmysłowym detalem mogłyby odwrócić uwagę od tego, co najbardziej istotne: bezsłownej bliskości dwojga ludzi. Ów minimalizm bycia razem, wynikający z samowystarczalności kochanków, na mocy odległej analogii nasuwa skojarzenia z utworem Stanisława Grochowiaka (***(*Dla zakochanych...*))). Ten jego utwór, pochodzący z wcześniejszego o 4 lata od *Wierszy Lipskiej* tomu *Agresty*, również podejmuje temat zbędności dodatkowych dekoracji dla zakochanych, zbędności ujawniającej się w obliczu przemijalności i śmierci.

Autorka *Drzazgi* pisze o pustce materialnej przeciwstawianej bogactwu duchowemu wspólnoty dwojga. Stół, który dzieli ze sobą ta intymna społeczność, jest pusty i nie wydaje się, aby owa pustka była jedynie śladem kłopotów z zaopatrzeniem, sklepowych braków i bezowocnych łowów kolejkowych. Jego ogołoconie ma charakter symboliczny i odnosi się do (wskazanych przez Legeżyńską) wymiarów erotycznego i sakralnego dotyczących utworu. W nieco patetyczny sposób można by skonstatować, iż nagi stół staje się ołtarzem, na którym składa się

³¹ Czyżby to ślad studiów w pracowni prof. A. Marczyńskiego, który w swoich geometrycznych układach form plastycznych najpierw akcentował kolor, a następnie samą fizyczną jakością struktury?

³² L é v i n a s, *op. cit.*, s. 320–321.

ofiara (z) miłości. Sama Lipska jednak daleka jest od patosu, dlatego też kierunek, który w sakralizacji wiedzie z „dołu” ku „górze”, niespodziewanie zmienia. Ze świata niewidzialnego powraca na ziemię (także w sensie dosłownym), ku świeckości i codzienności: „przez stół”, a więc nie tylko wskroś niego, ale i dzięki niemu podaje się rytualny pokarm: świąteczne „uśmiechy z inspektu”. Tu właśnie, na styku obu sfer, dokonuje się to, co dla intymnego bycia „we dwoje” najważniejsze: porozumienie i rozmowa, które pragną wykraczać poza czas – „patrzenie wieczne, nasze wieczne” – i trwać w bliskości. Tu także tworzy się nowy świat, i jest to odczucie, które Lipska dzieli z Herbertem:

masz teraz
 pustą przestrzeń
 piękniejszą od przedmiotu
 piękniejszą od miejsca po nim
 jest to przedświat
 biały raj
 wszystkich możliwości
 możesz tam wejść
 krzyknąć
 pion – poziom

 uderzy w nagi horyzont
 prostopadły piorun

 możemy na tym poprzestać
 i tak już stworzyłeś świat³³

Charakterystyczne jest także swoiste zamknięcie zakochanych. Ilekroć bowiem poetka pisze o otwarciu domu („dom bez drzwi i okien”; przeciąg jako metafora utraty), traktuje je jako czynnik zagrożenia, dom otwarty w tym sensie przestaje być schronieniem. Intymne spotkanie dwojga musi wiązać się z oddzieleniem od świata, inaczej utraciłoby podstawy intymności. Postulat ów odnajduje odzwierciedlenie w (pojmowanym na sposób metaforyczny) warunku względnej izolacji, stanowiącej od wieków jeden z podstawowych składników *carmen bucolicum*. Arkadia może istnieć wszędzie, ale (jak za Richtermem powtarza Alina Witkowska) sposobniejszą dla niej przestrzenią wydaje się przestrzeń niewielka, kameralna, odgradzona od zgiełku i zamętu świata³⁴.

Lévinas również wskazywał na antyspołeczny charakter miłosnej więzi. Podkreślał, że stosunek, jaki łączy kochanków w rozkoszy, jest przeciwieństwem stosunku społecznego. Wyklucza świadków, pozostaje intymnością, samotnością we dwoje, relacją zamkniętą, niepubliczną we właściwym sensie. Związek dwojga, społeczność intymna to także jedyna w swoim rodzaju społeczność bez języka, możliwa dzięki „identyczności” kochanków. Jak zauważa Lévinas, w miłosnym spotkaniu kochankowie odnoszą wrażenie, jakby „czuli tym samym uczuciem”, ich wspólnota nie polega więc na analogii uczuć, lecz na identyczności odczuwania.

Tym, czym rozkosz się rozkoszuje [...], jest wolność nieposkromiona, której wcale nie chce uprzedmiotawiać. Stąd przekonanie podmiotu lirycznego, że „w milczeniu wszystko staje

³³ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*. W: *Studium przedmiotu*. Wrocław 1995, s. 56.

³⁴ A. Witkowska, *Z historii i teorii idylli*. W zb.: *Idylla polska. Antologia*. Wybór A. Witkowska, przy współludz. I. Jarosińskiej. Komentarze I. Jarosińska. Wrocław 1995, s. VIII. BN I 284.

się świąteczne”. Dokonująca się w rozkoszy jedność czującego i odczuwanego spaja, zamyka i odgradza związek miłosny dwojga³⁵.

Wspominałam wcześniej o nieokreśloności przestrzeni utworu. Podobnie skonstruowano czas: w świecie kochanków nie istnieje czas realny, fizyczny, lecz święty czas wiecznego „teraz”: „Podajemy sobie ręce na niepowtórzenie”. Zarazem jest on subiektywny, gdyż uzależniony od przeżyć kochanków. „Wieczne patrzanie”, sytuujące osoby w przestrzeni niepodległej prawom temporalnym, to marzenie kochanków, wynika z chęci uwiecznienia chwili miłosnej bliskości. Czyżby zatem intymność miłości była w stanie zrealizować owo charakterystyczne dla mitu arkadyjskiego pragnienie bezczasu, owego *praesens perpetuum*, które odżyło m.in. w romantycznym ideale „znieuchomiałej wieczności”, dążenia, aby „ustały [...] bić godzin zegary, duch nie miał czasu, a czas nie miał miary”³⁶? To pragnienie paradoksalne, jak bowiem złączyć to, co zanurzone w realnym, historycznym czasie, i to, co pozostaje poza nim, uwolnione od prawa przemijania? Jak jednak, przemijając, nie marzyć o trwaniu? Nie powtarzać w momencie szczęścia za Faustem: „Chwilo trwaj, jesteś piękna”? U Lipskiej, często posługującej się motywem życia-wędrowki, marzenie o trwałości (nie tylko uczucia) natychmiast jest zderzane ze świadomością nietrwałości ludzkiego bycia w świecie. Podobnie bywa w poezji Wisławy Szymborskiej, np. w wierszu *Nic dwa razy* z tomu *Wołanie do Yeti* z 1957 roku.

Czy szczęście na chwilę może być jeszcze szczęściem? Wedle rozróżnienia Władysława Tatarkiewicza szczęście „psychologiczne”, a więc stan intensywnej radości, stan błogości czy upojenia, jest w istocie krótkotrwałe³⁷. A zatem choć chwilowe, szczęście nie musi tracić swego dodatniego waloru, człowiek zaś z zasadą jego przelotności musi się pogodzić, jak dowodzi Szymborska we wspomnianym wierszu.

Lipska nie jest tak jednoznaczna. Pisze: „nasze na chwilę. Nasze wieczne”, natomiast antytetyczność użytych przez nią sformułowań sprawia, że niejako się one znoszą, przenikają, zgodnie z prawem paradoksu wywołując nieustające napięcie, ślad nierozstrzygalnego dla człowieka dylematu. Można je więc odczytywać i jako wyraz świadomości porażki ludzkich dążeń do szczęścia (to, co nasze, a zatem i nasza wieczność, jest na chwilę), ale i jako przeświadczenie o zwycięskiej, bo trwałej, mocy uczucia (nasza chwila jest wiecznością, „patrzaniem wiecznym”). W tym pierwszym sensie patrzanie podobne jest do tego z *Elegii podróźnej* Szymborskiej, wykorzystanej przez autorkę do ukazania fenomenu pamięci, która choć zatrzymuje, to na chwilę tylko, w istocie zaś niczego nie posiada na własność:

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje, dopóki patrzę³⁸.

³⁵ *Ibidem*, s. 319–320.

³⁶ Poglądy na temat znieuchomiałej wieczności oraz cytaty ze Słowackiego podają za: A. Sikora, *Między wiecznością i czasem*. Kraków 2006, s. 39–43. W kwestii wiecznego „teraz” Arkadii zob. D. Śnieżko, *Mit „wieku złotego” w literaturze polskiego renesansu. Wzory, warianty, zastosowania*. Warszawa 1996, s. 129–131.

³⁷ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*. Warszawa 1965, s. 16–24.

³⁸ W. Szymborska, *Elegia podróżna*. W: *Sól*. Warszawa 1962, s. 18.

W obu przypadkach najważniejszym *medium* kontaktu ze światem albo z drugim człowiekiem staje się patrzenie – nie postrzeganie, ale właśnie „patrzenie”. U żadnej z poetek nie sprowadza się ono do prostego odbierania bodźców, lecz jeśli u Szymborskiej reifikuje to, co widziane, u Lipskiej przeciwnie, nie uprzedmiotawia drugiego, ale jest w istocie cielesnym pośrednikiem między tym, co pochodzi z wnętrza każdego z dwojga ludzi, umożliwia spoglądającym na siebie osobom zaistnienie i zjednanie się. Jest również tym ważniejsze, że zastępuje nie tylko pozostałe zmysły (np. słuch), lecz przede wszystkim mowę.

Zrozumiałe, że w obu utworach patrzenie nie jest tym samym, co przelotne spojrzenie. U Szymborskiej patrzenie bezskutecznie dochodzi swoich praw do posiadania na własność (wyrażającego się w zagarniającym zwrocie „wszystko moje”), a poddane upływowi czasu, objawia swoją ułomność: mechanizm redukcji, zmieniającej rzeczywistość w ułamki przypadkowych i niewiernych wspomnień, „powitanie z pożegnaniem / w jednym spojrzeniu”. Odnosi się wrażenie, że wyłączną przyczyną klęski patrzenia na „nieobjęte krajobrazy” jest niedoskonałość człowieka, nie potrafiącego dotrzeć do istoty rzeczy, podobnie jak w *Kamieniu*. Lipska zdaje się zajmować odmienne stanowisko, winy upatrując w czasie, z którym bezskutecznie *mu si* mierzyć się jednostka ludzka. I w tym momencie dochodzimy do drugiego z możliwych odczytań. Patrzenie bowiem wolno traktować jako najważniejszy element wspólnego bycia. To ono, ustanowiwszy wspólnotę, sprawia, że człowiek pokonuje śmierć i dostępuje udziału w wieczności, choćby na chwilę... Przecież, jak pisze Szymborska:

Nie ma takiego życia,
które by choć przez chwilę
nie było nieśmiertelne.

Śmierć
zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona³⁹.

Czym jednak okazuje się wieczność? Dla Lipskiej z pewnością nie jest ona znieruchomiałością, pustym trwaniem, które, oddzielone od historycznego czasu, zamyka się w samotności i wyzbywa człowieczeństwa, lecz nieskończonym procesem dziejowym, sumą chwil, w której wciąż powtarzają się te same pragnienia, myśli, obsesje. Taka koncepcja wieczności uwidacznia się w utworze poprzedzającym *Między nami*, tj. w *Wolnym przekładzie z Szekspira*:

Miłość przez wieki się nie zmienia.
Kamień jak był tak jest z kamienia.
Rzeka jak była tak jest rzeczna.
I wieczna miłość jest odwieczna.

[.]

Z przekory czasu znów jesteśmy.
Jego wskazówek podopieczni.
Tik tak. Współcześni. Średnio-wieczni.
Tik tak. Weseli. Smutni. Sprzeczni. [W 48]

Być może, dla „podania ręki na niepowtórzenie”⁴⁰ udałoby się zyskać jeszcze

³⁹ W. Szymborska, *O śmierci bez przesady*. W: *Ludzie na moście*. Warszawa 1986, s. 15.

⁴⁰ Ten rzeczownik odczasownikowy przypomina konstrukcje rzeczownikowe z przeczeniem

inną wykładnię, taką mianowicie, że oto na chwilę przed kochankami odsłoniła się głębia bytu, a czas ukazał swe pozorne oblicze i pozwolił się zerwać niby zasłona. Opisane ujęcie czasu odnaleźć można w utworze sąsiadującym z poprzednim: w *Bajce*, w sposób zamierzony nawiązującej do konwencji sielanki. Niczym bohaterowie Franciszka Karpińskiego, nie pod jaworem co prawda, ale pod leszczyną schodzą się zakochani. Zasygnalizowana jedynie przestrzeń natury stanowiącej tło spotkania nie tylko pełni funkcję *loci amoeni*, lecz staje się także przestrzenią ładu metafizycznego, rzutuje bowiem zarówno na pojmowanie czasu, na przeżycia bohaterów, jak i na ich relacje ze światem.

Przyjrzyjmy się najpierw kreacji czasu, nie inaczej niż w omawianym poprzednio utworze wykorzystującej różne odcienie znaczeniowe chwili. Jakie więc perspektywy przed dwojgiem zakochanych ludzi otwiera wspólnie odczuwany moment? Georges Poulet pisze o właściwym dla romantyków „zamknięciu w chwili”, nostalgii za nieosiągalnym życiem odkrywanym w nieuchwytniej dziedzinie trwania i w próbach, by nadać ulotnemu momentowi głębię, całą nieskończoność trwania, do jakiej zdolny czuje się człowiek. Niekiedy –

na mgnienie oka, nachodząca chwila przynosi mu [tj. człowiekowi] pozór tego, czego szuka. [...] roztopiając się w miłości istoty podobnej, a przecież różnej, człowiek może rzutować i odnaleźć odbity na zewnątrz pełny obraz własnej istoty. Posiada siebie w drugim człowieku i w tym krótkim posiadaniu odnajduje nagłą rozkosz, którą nazywa chwilą wieczności⁴¹.

Oto moment rozpoznania czy też epifanii, możliwy dzięki miłości do drugiego. Odsłania się nie tylko czas, ale i przestrzeń, tym bowiem, co nagle objawiło się, jest świat. To intuicja poetycka bardzo bliska poglądom dialogików, głoszących, iż „zmysł udziału” w świecie jest nam dany jedynie w transcendencji czepiącej z kontaktu z drugim:

Zobaczył nam się nagle świat:
ja ciebie widzę a ty mnie.
(*Bajka*, W 51)

W *Bajce* Lipskiej miłosny związek nie tyle „ogarnia czas” (jak powiedział Benjamin Constant⁴²), co wykracza poza każdą z jego sfer:

Jak bardzo wiele mamy lat
pod tą leszczyną. Pod tą leszczyną.
Ciągłością umęczony świat
i czyją winą? Czyją winą?

Tak w siebie zapatrzeni przekraczamy nas.
Daleko za odległość. Daleko za odległość.
Oczom widocznie nadszedł już czas
by dojrzeć świata część zaległą. [W 51]

Człowiekowi wydaje się wówczas, że nagle w momencie przeżywa długi okres

„nie” występujące w poezji Szyborskiej, jak np. „nieprzyjazd” w utworze *Dworzec* z tomu *Sto pociech* (1967).

⁴¹ G. Poulet, *Rozważania o czasie ludzkim*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński. Przedm. J. Błoński. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1977, s. 55.

⁴² B. Constant, *Adolf*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 1927, s. 40. Cyt. za: Poulet, *Metamorfozy czasu*, s. 55, 57.

własnego istnienia, czuje jakby miał „bardzo wiele lat”. Zjawisko owo Poulet określa mianem „pamięci uczuciowej” i wskazuje na jego romantyczny rodowód.

Wszakże trzecia strofa *Bajki* dowodzi, że chodzi nie tyle o ożywienie przeszłości, co o powrót do niej na kształt idyllicznego powrotu do krainy dzieciństwa.

Zobaczył nam się nagle świat:
ja ciebie widzę a ty mnie.
Och jak niewiele mamy lat:
jak krótka bajka w długim śnie.
(*Bajka*, W 51)

Owa chwila ulotnego szczęścia („nagle”) jest momentem idyllicznym, jednak zgodnie z datującym się od czasów romantyzmu przekonaniem, że raj był miejscem upadku, pojawia się jako „azyl na skraju przepaści”⁴³. Także i w tym utworze bohaterowie mają poczucie krótkotrwałego powrotu raju czy Arkadii, jawiącej się jako cofnięcie się do początków, do dzieciństwa, które stanowi azyl. Sielska kraina jest tu przywoływana nie tylko w znaczeniu *loci amoeni*, ale i przestrzeni ładu metafizycznego. Bohaterowie, mówiący: „jak niewiele mamy lat”, znów stają się dziećmi, doświadczającymi pierwotnej naturalności świata. Raj ten jest, rzecz jasna, rajem utraconym („krótką bajką”), a kochankowie pojmują chwilowość szczęścia (i przemienność czasu) w kategoriach kary za bliżej nieokreślony grzech („Ciągłością umęczony świat / i czyją winą? Czyją winą?” – znaczące powtórzenie pytania).

Lipska kończy swe rozważania nad płynnym czasem charakterystyczną puentą, stanowiącą zarazem wyjaśnienie tytułu. Marzenie o przeniesieniu się do ogrodów dzieciństwa mocą miłości pozostaje jedynie... w sferze marzeń albo bajek, tu rozumianych niczym we *Wstępie do bajek* Krasickiego jako gorzka iluzja: to, co można między bajki włożyć.

Chwilowość epifanii przeciwstawiona zostaje długiej trwałości tego, co do końca nie wyjaśnione – życia (zgodnie ze starym toposem życia-snu), a może samego tajemniczego bytu.

Dla bohaterów budujących własny dom, rozmyślania o czasie nabierają wymiaru ostatecznego w efekcie obcowania ze śmiercią, nie uznawaną za abstrakcyjny problem, lecz (podobnie jak w przypadku poezji Haliny Poświatowskiej) jawiącą się jako realne zagrożenie⁴⁴. Co charakterystyczne, choć bezpośrednie niebezpieczeństwo mija, świadomość bliskości śmierci jest stałym elementem twórczości Lipskiej, bohaterowie liryczni zaś wielokrotnie wspominają o życiu w cieniu śmierci, cieniu powiększającym się z upływem każdej chwili.

Tylko on, choć nienamacalny i zaledwie przeczuwany, jest czymś pewnym. Wszystko inne – a więc i domowe szczęście, zbudowane na kruchych, bo materialnych, podstawach – może być podane w wątpliwość. Można by nawet dodać, że miłość i rodzina są domenami wolności tragicznej, tej, która jest natychmiast ograniczana, jeśli nie znoszona całkowicie przez materialność podmiotu.

⁴³ Zaleski, *W mateczniku poezji*, s. 17. Autor przypomina, że świat przedstawiony w idylli sytuowany w czasie przybiera postać złotego wieku lub dzieciństwa, sytuowany zaś w przestrzeni staje się Edenem albo „krajem lat dziecinnych” (s. 256). Z kolei Śnieżko (*op. cit.*, s. 127) pisze, że Arkadia była odczytywana jako przestrzenny ekwiwalent tego wieku.

⁴⁴ Zob. B. Morzyńska-Wrósek, „Zawsze byłam tu...” *Kreacja czasu i przestrzeni w liroyce Haliny Poświatowskiej*. Kraków 2004, s. 15 n.

Świadomość śmiertelności skłania do rozważań nad kondycją własnej egzystencji, wręcz wymusza zajęcie jakiegoś stanowiska wobec niej, jednak próby poszukiwań konkretnych rozwiązań w poezji Lipskiej kończą się fiaskiem. Już w recenzji *Piątego zbioru wierszy* Stanisław Barańczak zauważył, że refleksja nad przemijaniem i śmiercią nie prowadzi do jednoznacznych wniosków i jest pojmowana nie tylko jako wspomniany już fatalistyczny lęk przed śmiercią, ale także pod postacią „lęku przed życiem, przed tym wszystkim, co życie niesie człowiekowi, a więc przed odpowiedzialnością, koniecznością wyboru, niepewnością”⁴⁵. Co istotne dla naszych rozważań, perspektywa, w której analizuje się ów problem, rozszerza się, ponieważ lęk przed śmiercią czy lęk przed życiem nie stanowi alternatywy rozpatrywanej wyłącznie w odniesieniu do egzystencjalnej sytuacji jednostki, ale również wybór stojący przed współczesną cywilizacją: albo życie z brzemieniem cierpienia, albo żywa śmierć, stan tyleż wygodny, co nieprawdziwy.

Wolni „od nałogu wiary”⁴⁶ bohaterowie wierszy Lipskiej, jeżeli już w coś wierzą, to chyba jedynie w zasadę paradoksu, pozwalającą w życiu i śmierci dostrzec dwuznaczność miast jednostajnych bieli i czerni⁴⁷.

Nieuchronność śmierci napawa lękiem, gdyż stawia pod znakiem zapytania celowość poszukiwań prywatnej Arkadii. Powiedzieć jednak, że bohaterowie Lipskiej śmierci się boją, byłoby prawdą niepełną. Owszem, boją się. Owszem, wciąż o niej, nieledwie obsesyjnie, myślą. Lecz mimo to są przekonani, że droga lęku nie jest tą jedyną i właściwą:

[...] Ale za proste byłoby
popaść teraz w rozpacz. Albo umrzeć.
(*Trochę włóczki*, D 9)

Protestują i jest to protest w duchu *Człowieka zbuntowanego* Alberta Camusa. Paradoksalna formuła, którą niegdyś zachwycali się krytycy, głosząca, że „lękać należy się odważnie” (*Sala nr 101*, D 27), wydaje się wyrazem przekonania tyleż o braku alternatywy, co o chęci uchronienia się przed nijakością trwania, czyli żywą śmiercią. To z tej przyczyny bohaterowie liryczni na pytanie o to, czy życie warte jest trudu, aby je przeżyć, odpowiadają twierdząco. „Ubogi w życie choć zasobny w lata” mądry król z wiersza pod takim właśnie tytułem (*Mądry król*, W 45) jest dla nich antybohaterem.

„Idylla melancholijna”

Lipska prezentuje rozmaite wizerunki przestrzeni wspólnego szczęścia, każdy z nich wszakże, w mniejszym bądź większym stopniu, poddany jest presji czasu – „idylla miłości” okazuje się „idyllą tymczasową”. W efekcie dom-azyl, który wydawać by się mógł najbardziej oczywisty w kontekście Arkadii, tutaj traci swoją

⁴⁵ S. Barańczak, „*Nic mnie nie uratowało – żyję*”. W: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 73.

⁴⁶ E. Lipska, *Zwątpienie*. W: *Uwaga: stopień. Wiersze wybrane*. Kraków 2002, s. 105.

⁴⁷ Por. artykuł Barańczaka (*op. cit.*) oraz wypowiedź M. Baranowskiej (*Równocześnie*. W: „*Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć...*” *Szyborska i świat*. Wrocław 1996, s. 6) o podobnej cesze poezji Szyborskiej: „u Szyborskiej nic nie jest czarne lub białe, lecz tylko jest naraz czarne i białe”.

jednoznaczność. Tymczasowość Arkadii (zjawisko, które określiłam mianem Arkadii „z terminem ważności”) wiąże się z tym, że poddaje się ona temu samemu rytmowi przemijania, co zamieszkujący ją ludzie, rytmowi wybijanemu przez śmierć przebywającą w Arkadii⁴⁸. Niekiedy jest to pobyt czasowy – wtedy wciela się ona w postać Kuriera Stamtąd, który „już przybył ale nie będzie się śpieszył” (*Stamtąd*, G 33); innym razem zaś śmierć, zarządca sąsiedniej Apokalipsy, okazuje się stałym lokatorem, ba, jednym z uczestników miłosnego trójkąta (a może nawet kimś więcej):

Cale życie żyliśmy w trójkącie.
Ja. Ty. Disc Jockey z pobliskiej Apokalipsy.
(*Trójkąt*, S 57)

Współistnienie szczęścia i śmierci w – zdawałoby się – przestrzeni doskonałej harmonii zakrawa na paradoks i budzi naturalny sprzeciw, ponieważ w dramatyczny sposób podważa możliwość osiągnięcia szczęścia. Ma się wrażenie, jakby poetka eksponowała te uczucia, wykorzystując w tym celu wizję Arkadii (odmienną od przedstawień złotego wieku) jako sielskiej krainy, w której gości śmierć. Idea Arkadii będącej egzystencjalnym modelem harmonii zagrożonej śmiercią służy Lipskiej, podobnie jak twórcom późnego baroku, do wykreowania alegorii *vanitas*. W wizerunku „domu własnego” poetki da się zauważyć ciągła oscylacja między melancholijnym gestem utraty, sceptycznym wobec możliwości utrwalenia szczęścia, a pragnieniem zadomowienia się, cieszenia się codziennym rodzinnym szczęściem, znajdującą odzwierciedlenie w istnieniu trzech wariantów arkadyjskości, które nazywam „idyllą melancholijną”, „antyidyllą” oraz „idyllą codziennego piękna” („*daily beauty*”).

Początki pierwszej z nich, idylli melancholijnej, mogliśmy obserwować w utworach *Między nami* i *Bajka*, których bohaterowie doznawane szczęście nazywali chwilą lub bajką i – w przeciwieństwie do dzieci grających w klasy (*Biuletyn specjalny*, T 10) – nie zadawali pytania „dlaczego?” Dorośli bohaterowie bowiem nie tylko „zdają sobie sprawę z przyszłości”, ale ku przyszłości kierują prawie każdą myśl, w typowym dla melancholii geście antycypacji braku. Pod wpływem nieuchronnego końca, który nadejdzie *k i e d y ś*, już *t e r a z* zaczynają odbierać bycie razem jako nieautentyczne i niepełne⁴⁹. Wiele przykładów takiej postawy odnajdziemy w *Wierszach*, m.in. w pisanych przez młodzieńką autorkę *Szybach* (W 40). W zwrotkach 3 i 5 tego utworu pojawia się szczególnie znamienna epifora: „W miłości jest kres”, w strofie 5 zestawiona z poprzedzającym ją stwierdzeniem: „A w śmiechu jest smutek”. Zestawienie to sprawia, że śmiech i smutek odślaniają się jako awers i rewers egzystencji, nierozzerwalnie ze sobą połączone. Ich tajemniczy związek każe wątpić w jednoznaczność i stałość życiowych doświadczeń, które w zależności od okoliczności mogą objawić inny sens. Śmiech przechodzi w smutek, gdyż ten ostatni żywi się nieobecnością (jeszcze) i dlatego nie-

⁴⁸ O toposie Arkadii, w której przebywa śmierć zob. np. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966. – E. Panoſky, *Et in Arcadia ego. W: Studia z historii sztuki*. Wybór, oprac., posłowie J. Białostocki. Warszawa 1971. Przybylski (*op. cit.*, s. 136 n.) porusza również kwestię przewartościowania mitu arkadyjskiego u T. Różewicza w poemacie *Et in Arcadia ego*.

⁴⁹ Zob. M. Bińczyk, *Flâneur i inni jeszcze*. W: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 11.

możliwą do wyrugowania stratą. Każdy uśmiech, dotyk, słowo, udział w radości okazują się naznaczone kresem. Trwałość związku jest zarazem własnym ubywaniem, dlatego też, parafrazując tytuł książki Marii Janion, można skonstatować, że kochając, tracimy miłość.

Melancholijne przywoływanie obrazów końca wraz z elegijnym rozpamiętywaniem przyszłej straty pełni także funkcję terapeutyczną: łagodzi ból wywołany świadomością śmierci, staje się „ćwiczeniem z utraty”, oswajającym z nieuniknionym. Jest to możliwe dzięki temu, że melancholia zawiesza rozpacz w pół słowa, w stanie, jak zauważa Wojciech Bałus, nierozstrzygalności.

Jak przypomina Philippe Ariès, w średniowieczu wierzono, że śmierć należy rozpamiętywać nie w chwili zgonu czy tuż przed nim, ale przez całe życie, a zwłaszcza wówczas, gdy jej bliskość wydaje się najbardziej intensywna. Coś z owego myślenia przetrwało i w zachowaniu bohaterów lirycznych Lipskiej, dla których śmierć bywa udręką przede wszystkim ze względu na smutek zerwania bliskich więzów; burzy porządek świata, istniejący jedynie – jak pamiętamy z *Bajki* – dzięki obecności drugiego. Bohaterowie obawiają się śmierci, która zjawia się jako *mors repentina* i nagle odbiera wszystkiemu sens. To dlatego taką ulgę odnajdują w ciągłym powtarzaniu obrazów końca i samotności, wyznając przed samymi sobą, że oswajają samotność „chcąc się przyzwyczaić” (*Zasłaniam okna*, W 53). Człowiek renesansu, kalwin Philippe Duplessis-Mornay pouczał:

By szczęśliwym umrzeć,
życia ucz się pilnie.
Aby żyć szczęśliwie,
śmierci ucz się pilnie⁵⁰.

A poetka XX-wieczna powtarza:

Ucz się śmierci. Na pamięć.
[.]
Jesteś wybrańcem bogów.
Ucz się śmierci wcześniej.
[.]
Ucz się śmierci
w miłości.

(*Ucz się śmierci*, P 19)

– tworząc własne „*speculum artis bene moriendi*”, odmienne od wykładni chrześcijańskiej, zgodnie z którą śmierć unicestwiająca ciało, ale nie duszę, nie powinna być powodem lęku, lecz szczęścia. Dla Lipskiej przygotowanie się do nieuniknionego, choć absurdujnego fenomenu jawi się jako konieczność; każda inna taktyka wydaje się naiwnością i przyczyną cierpienia:

– Zaslanialiśmy uszy gdy groził nam zegar
wybijając godziny na alarm na alarm.
(*Dwugłos*, T 23)

Wszelkie zaś próby oporu (choćby biernego, jak owo udawanie, że nie słyszy się bicia wewnętrznego zegara) są skazane na niepowodzenie. Wprzęgnięty, ni-

⁵⁰ Cyt. za: Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*. Przel. E. Bąkowska. Warszawa 1989, s. 296.

czym Dantejscy *acidiosi*, w nieustający pęd pogoni, pęd ucieczki melancholik nie potrafi zostać tu i teraz, a nie mogąc ani dostatecznie spowolnić czasu, ani tym bardziej go zatrzymać, wybiega w przyszłość, w której dostrzega nieuchronną utratę. Marząc o wieczności, nie jest w stanie przerwać ponawiania pytania o to, ile czasu już upłynęło – razem – i ile jeszcze pozostało. To, co wspólnie przeżyte, im trwalsze, tym paradoksalnie silniejsze rodzi w melancholiku przekonanie o nietrwałości. Ideał „wiecznej miłości” zdaje się nieosiągalny, bo nie zależy od samych zainteresowanych. Pytanie podstawowe, które staje się pytaniem retorycznym, brzmi: „Jak długo będziemy zawsze?”

Po raz pierwszy stawia się je w *Zareczynach*. Pokazana w tym utworze sytuacja sprowadza się do złożenia oficjalnej obietnicy (a więc do przysięgi) bycia razem z a w s z e, jednak bohaterom nie jest dane jej dopełnić. Ograniczeni chwilowością swojego bycia, nie mogą tego zrobić, są bowiem świadomi, że skłamaliby. To nie wszystko – narzeczeni dochodzą do wniosku, iż każde przyrzeczenie pragnące odnosić się do wieczności jest oszustwem, nawet jeśli oficjalnie uchodzi za prawdę. Ich kodeks moralny nie dopuszcza ewentualności kłamstwa (dowodem kategoryczności zakazu jest wyrażenie „nie wolno”), a zatem i składania niemożliwych do spełnienia przysiąg:

– nie wolno nam przyrzekać wcale
 – dopiero ziemia nas przyrzeknie
 kiedy ja i ty
 w zaoraną wyruszymy podróż.
 (*Zareczyny*, W 25)

Tym samym bohaterowie tego wiersza odrzucają prawdę w jej wymiarze społecznym czy urzędowym, w którym funkcjonuje ona jedynie na zasadzie pewnego pojęcia, wybierają zaś prawdę osobową i osobistą, a więc tę, która odnosi się bezpośrednio do ich zachowania względem siebie. Wybór prawdy nadaje kształt ich wspólnemu życiu, ponieważ jest podstawowym warunkiem autentyczności i rzetelności⁵¹. Dialogicy dodaliby zapewne, że niezbędność prawdy „osobowej” jest efektem poczucia odpowiedzialności za drugiego.

Zatem – mimo że zakochani są razem, cieszą się swoją obecnością i pragną wybrać wspólne życie, cień przyszłej rozłąki sprawia, że postrzegają swoją aktualną rozkosz przez pryzmat nieuniknionej katastrofy.

Podobną sytuację buduje poetka w utworze *Za tyle lat*. Wyjściowa czynność (patrzenie – tak jak w wierszu *Między nami* – na chwilę, być może wywołane po prostu banalnym przeciągiem albo tymczasową nieobecnością ukochanego) zostaje rozbudowana w imaginacyjny wizerunek domu w nieokreślonej przyszłości:

Za tyle lat na ile będą wyglądać
 o ile dojrzeją do mówienia o nich
 (*Za tyle lat*, W 57)

Dom nosi wyraźne cechy przedmiotu melancholijnego – obiektu utraty. Pa-

⁵¹ Zob. odnoszący się do kilku wątków myśli S. Kierkegarda (*Okruchy filozoficzne. – Chwila*) artykuł T. Sława, *Dziwne piękno. Kilka uwag o prawdzie i kłamstwie*. „Res Publica Nowa” 2002, nr 8, s. 16–17 n. Autor rozróżnia „prawdę jawną” racjonalistów i „prawdę ekspresywną” jednostki.

trzenie na niego przemienia go od razu w pamiątkę, samo zaś przekształca się we wspomnienie⁵²:

za tyle lat powrócę popatrzeć na chwilę
dom mój krokiem skończonym przypomnieć.

Jak pisał Marek Bieńczyk, melancholik zaciekle uprawia wątpienie, niekiedy posuwa je aż do negacji⁵³. Tak jest i w tym przypadku. Bohaterka kwestionuje całość domowego uniwersum, neguje je, czego przejawem okazuje się antycypacja rozpadu, odnajdywanie jego śladów w terażniejszości. Najbardziej wyrazistym znakiem rozbicia domu jest jego otwartość. Zarówno drzwi, jak i okna stanowią miejsca graniczne, przez które najłatwiej dostać się do wnętrza lub dojrzeć skrywane tajemnice. Niezamknięte drzwi i okna wywołują przeciąg, zjawisko wielokrotnie wykorzystywane do zbudowania metafory utraty atmosfery intymności oraz przemijania. W swojej gwałtowności nasuwa ona skojarzenia z „pędzącymi lotnymi czasami” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i barokową nieledwie obsesją upływu czasu. Arystotelesowska koncepcja czasu jako ruchu, tak często przez Lipską wykorzystywana, służy w pierwszych dwóch utworach do oddania niepokoju i niezgody na przemijanie, w trzecim zaś wyraża postawę akceptacji owego procesu:

Drzwi otwarte. Och przeciąg! Nie zamknąłeś mój drogi
i rozmowy nasze uleciały.
Teraz świat je podsłucha. Teraz świat je roznieście.
Będą jeszcze raz umierały.
(*Za tyle lat*, W 57)

I zabarwiony ironiczną goryczą obraz:

Kres nadchodzi znienacka
jak wybuch śmiechu
dzieci wybiegających z zarośli.
To tylko tyle
jakby zerwał się przeciąg
i zatrzasnął drzwi.
(*Wolałabym*, D 20–21)

Dla porównania fragment z późniejszego o blisko 40 lat utworu brzmi:

Nie wiadomo kiedy
zdmuchnął wszystko przeciąg.
Ktoś otworzył okno. Ktoś otworzył drzwi.
(*Ciasto ze śliwkami*, G 15)

Wydaje się, że w wyglądzie domu opisywanego w wierszu *Za tyle lat* nic nie uległo zmianie oprócz tego, że nie ma już zamieszkujących go osób. Jest to jednak pozór. Podczas bliższych oględzin okazuje się, że choć przedmioty trwają na swoich miejscach, straciły już swój sens, stały się znakami bez desygnatów: krzesła są lekko wytarte i przechowują tylko półcienie domowników, a na stole pokrytym wznaniem znajdują się chude, wyschnięte i zdumione (personifikacja świadcząca o rodzinnym szczęściu i gwałtownym jego końcu) kwiaty. Aura

⁵² Zob. M. Załęski, *Świat powtórzony*. W: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 21.

⁵³ *Ibidem*.

niezwykłej bliskości należy zatem do przeszłości, nie ożywiana obecnością kochających się ludzi.

Poetka uwzględniła tutaj również kontekst społeczno-polityczny. Okazuje się bowiem, że brak szczęścia nie wynika jedynie z zachowania bohaterów, lecz z pewnej niedbałości, będącej efektem świadomego niedostosowania do wymogów życia w PRL. Bohaterka stwierdza:

Talon szczęścia. Nie wykupiony.
Zawsze byleś niedbały. [...]
(*Za tyle lat*, W 57)

– pośrednio wskazując na absurdalność założenia, zgodnie z którym jakoby można kupować szczęście, tak jak kupuje się pralkę czy samochód. Takie specyficzne współistnienie wymiaru egzystencjalnego (melancholia, lęk i przeczucie katastrofy) i społeczno-politycznego (sytuacja metaforycznej bezdomności) będzie rozwijane od *Drugiego zbioru wierszy* (zob. np. *Ciąg dalszy*, *Jakiż wielki ten wieczór*).

Przewidywanie końca, właściwe dla postawy melancholijnej, osiąga punkt kulminacyjny w utworach traktujących śmierć, a w efekcie i rozpad domu, jako fakt dokonany. Przykładem takiego utworu są enigmatyczne *Trąbki*, podejmujące jeden z najpopularniejszych tematów literackich: związek miłości i śmierci⁵⁴. Śmierć nie jest tu domeną przyszłości, lecz terażniejszości, co sygnalizuje już na początku forma czasu terażniejszego:

Nie możemy się zobaczyć.
Trąbki kwitną na akacji.
(*Trąbki*, T 52)

Utwór zdaje się stanowić próbę zmierzenia się z koncepcją miłości uchylającej wszystkie prawa i sięgającej aż za grób. Mimo opisywanego wcześniej nieuniknionego końca uczucia i związku dwojga ludzi, miłość w *Trąbkach* nadal jest w pewnym sensie żywa, a sam wiersz to w istocie – by posłużyć się tytułem tomu Józefa Czechowicza – „ballada z tamtej strony”, ponieważ wypowiedź przybiera formę monologu zmarłej kobiety. Monologu będącego jednocześnie częścią dialogu prowadzonego z niewidzialnym interlokutorem, żyjącym kochankiem.

Słowa bohaterki lirycznej są niezwykle z wielu względów, jednak najbardziej poruszająca wydaje się chyba ich kategoryczność, odnajdywana także na poziomach wersyfikacyjnym czy syntaktycznym. Oto bowiem składające się na nie elementy również ulegają semantyzacji, jakby potwierdzały twardą konieczność śmierci: nie znoszący sprzeciwu ton wyraża się w użyciu stałej liczby sylab (8-zgłoskowiec pisany wierszem stychicznym) oraz intonacji zdaniowej. Wypowiedzi (wyłącznie w trybie oznajmującym) sygnalizują występowanie konturu wznosząco-opadającego, kadencja w zakończeniu, zwykle będąca wskaźnikiem sfinalizowania jakiejś czynności, tutaj jest znakiem końca ostatecznego. Przejaw kategoryczności, podporządkowania niezmiennym prawom stanowi również inicjalne „nie możemy”, powtarzające się jeszcze dwukrotnie. Żadnych śladów gwałtownych emocji, napięcia, rozpacz, niezgody – jak bowiem protestować przeciw

⁵⁴ Zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przel. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968, s. 11.

czemuś, co już się dokonało? Leśmian w tomie *Dziejba leśna* podobne emocje wyraził następująco: „Stało się, bo się stało! Już się nie odstanie!”⁵⁵

Co zatem można? Wskazywać powody, dla których faktów nie da się odwrócić, a miłostnego związku rozpocząć na nowo. Liryczna bohaterka wymienia ich pięć, każdy poprzedzając anaforą „ani”:

Ale nam już nie pomoże
ani matka Gilgamesza
ani w rękach ostry rozeń
by nim przebić przeznaczenie.
Ani wieczorowa suknia
z kwiatu berbersu tkana.
Ani śniegu biała piana.
Ani pomysł który tobie
przyszedł na myśl dzisiaj z rana.
Nie możemy się zobaczyć.
Trąbki kwitną na akacji.
A mnie ciemność kwitnie w grobie.
(*Trąbki*, T 52)

Lakoniczny obraz podziemnego świata, odmalowanego jedynie za pomocą pojawiającej się w puencie sugestywnej metafory „ciemność kwitnie w grobie”, zdaje się nawiązywać do sumeryjskiego eposu opowiadającego o poszukującym nieśmiertelności Gilgameszu. Poetka zaczerpnęła z niego wątek obrazu podziemnego bytowania, który Enkidu przedstawił swemu przyjacielowi: „Oto ten, kto pod ziemię zszedł, światła nie widuje, mieszka w ciemności”. Sam epos przywołany w utworze *explicite* jest istotnym kontekstem, ponieważ przynosi naukę o konieczności pogodzenia się z ludzką śmiertelnością – wszak „pod Słońcem tylko bogowie żyją wiecznie. A dni istot ludzkich są policzone”⁵⁶.

„Kwitnięcie ciemności” jest, być może, śladem charakterystycznych dla wierzeń chrześcijańskich wyobrażeń zaświatów jako zielonej, ukwieconej łąki⁵⁷ czy też starszych jeszcze – kojarzących ogród z (także „zaświatową”) przestrzenią szczęścia. Przepuszczalnie źródłem owego zaskakującego obrazu „kwitnącej ciemności” jest odrzucenie wizji człowieka jako istoty dualistycznej, rozdzielającej się w momencie śmierci na podlegające unicestwieniu ciało i nieśmiertelną duszę. Lipska nie wierzy w istnienie duszy – w grobie spoczywa tylko ciało, a tym samym wiara w kwitnące, zielone łąki, na których wolno stawać zabłąkanej duszy (czy duszyczce), zostaje zanegowana, możliwe jest jedynie kwitnięcie ciemności.

Intertekstualnych odniesień mamy o wiele więcej, w *Trąbkach* bowiem pobrzmiewają dalekie echa sonetu *Do trupa* (w obu wierszach motywem przewodnim jest związek miłości i śmierci, w obu wykorzystuje się również, w celu szukania podobieństw w niepodobieństwie, zasadę zestawiania zmarłego i żyjącego) i utworów traktujących o szczęściu płynącym z miłostnego związku – *Między nami* oraz *Bajki*; zdaje się nawet, że *Trąbki* stanowią ich kontynuację. Tak więc spotkanie kochanków

⁵⁵ B. Leśmian, *Jak niewiele ma znaków to ubogie ciało...* W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Wstęp M. Jakitowicz. Toruń 1993, s. 523.

⁵⁶ *Epos o Gilgameszu*. Przeł. K. Łyczkowska, P. Puchta, M. Kapeliuś. Warszawa 2002.

⁵⁷ Zob. T. Michałowska, *Człowiek wobec śmierci*. W: *Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 515–516.

odbywa się, analogicznie jak w *Bajce*, w przestrzeni natury, choć leszczynę zastąpiła akacja. Nie to drobne przesunięcie jest tu jednak najbardziej istotne. *Trąbki* przede wszystkim ukazują kruchość miłości w obliczu śmierci. Ta ostatnia poprzez rozdzielenie odbiera szczęście i poczucie pełni. Nie tylko w omawianych tu trzech utworach, ale i w wielu innych traktujących o byciu naprzeciw drugiego, konstytutywną cechą bliskości okazuje się spojrzenie, naoczność, związana z posiadaniem ciała. To ciało przecież splata w jedno to, co erotyczne, i to, co metafizyczne⁵⁸.

W *Trąbkach* obserwujemy rozpacz spojrzenia, które przestaje być dwustronne i uniemożliwia kontakt najbardziej bezpośredni, bo zmysłowy; przyczynia się w ten sposób do zerwania jakiejkolwiek łączności między bohaterami i lokuje ich w innym wymiarze przestrzennym: „ty na ziemi” (gdzie „do wyboru dekoracje”), „ja w grobie”. Przyimek „na” konotuje w tym kontekście otwartość (bycie na zewnątrz), przyimek „w” zaś – wewnętrzną część ograniczonego rejonu przestrzeni, a zatem swego rodzaju zamknięcie, uwięzienie. Jak wiadomo, relacje przestrzenne stanowią podstawę ludzkiego systemu pojęciowego i występują w postaci prekonceptualnych schematów wyobraźniowych, w tym przypadku w postaci „schematu pojemnika”, którego główne elementy to: wewnątrz – granica – zewnątrz. Lipska nie stosuje żadnych peryfraz (jak np. Kochanowski piszący w tym kontekście w *Trenie VII* o „skrzynce”), „schemat pojemnika” znajduje u niej swą konkretną realizację w określonym przedmiocie: grobie⁵⁹.

Umieszczenie bohaterów w różnych rodzajach przestrzeni skutkuje ich przynależnością do odmiennych porządków: „Ty”, kojarzone z narodzinami (a więc początkiem) – do życia, „Ja” – do śmierci i końca. Najbardziej charakterystycznym podobieństwem w niepodobieństwie rozdzielonych kochanków jest wspomniane kwitnienie:

Trąbki kwitną na akacji.
A mnie ciemność kwitnie w grobie.

– które staje się zarazem argumentem na rzecz koncepcji jakiejś bliżej nieokreślonej formy istnienia pośmiertnego. Być może, to jedynie złudzenie, ale jeśli ciemność kwitnie – być może wydaje również „ciemne” owoce. Utwór nie przynosi obrazu ostatecznego zerwania więzów między światem zmarłych a światem żywych, lecz ukazuje specyficzne pęknięcie nie do pokonania, wyrażone m.in. w przeswiadczeniu, że „nic nam nie pomoże”, gdyż nie ma powrotu z krainy umarłych. Przekonanie takie znajduje potwierdzenie w późniejszych tekstach, choćby w wierszu *Dzień Żywych*, o którym wspominała Legeżyńska⁶⁰, w sąsiadujących ze sobą utworach podejmujących wątek komunikowania się żywych i zmarłych z *Piątego zbioru wierszy* (od ***〈*Na Twój pogrzeb...*〉 po *Nie ma mnie jeszcze wśród was*) czy też w tomie *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, w którym ów problem został potraktowany najobszerniej.

⁵⁸ Zob. M. Stala, *O tych, których nie ma. Na marginesie Leśmianowskiego cyklu wierszy „Aniołowie”*. W: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 106.

⁵⁹ Zob. K. Kosecki, *Metafory i metonimie czasoprzestrzeni*. W zb.: *Przestrzeń w języku i w kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*. Red. J. Adamowski. Lublin 2005, s. 91–92.

⁶⁰ A. Legeżyńska, *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 157.

W sieci rozmawiających ze sobą utworów młodszym „następcą” jest *Nieobecność*, w której powtarza się podobny schemat dialogu adresowanego do niewidzialnego rozmówcy. Istotnej metamorfozie podległa kreacja przestrzeni, zmarły bowiem jest powierzany (w modlitwie) „ogrodom edeńskim”, nie przebywa jednak w ograniczonej sferze, lecz zdaje się obserwować bohaterkę z góry. Ciemność została zastąpiona przez upersonifikowaną Nieobecność:

Twoja Nieobecność kwitnie.
 Kołuje nade mną
 zwiadowczy samolot bez pilota.
 [.]
 Z lotu ptaka miłosna piosenka.
 (*Nieobecność*, D 49)

Sytuacja zatem zmieniła się: to ukochany należy do świata zmarłych, zwracając się zaś do niego kobieta żyje. Podobny koncept zastosowała Anna Kamieńska w wierszu *Ciało*, z tomu *Herody*⁶¹, jednak utwór ten stanowi dwugłos skarzącego się umarłego oraz tęskniącej za nim kobiety, a następnie przyjmuje formę rozmowy dwojga ludzi rozdzielonych przez śmierć. Inaczej jest w *Trąbkach* i *Nieobecności*, gdzie wypowiada się tylko jedna osoba, przy czym „Ja” liryczne to zawsze kobieta ustosunkowująca się do niemożności bycia z ukochanym mężczyzną. Tym, co łączy *Trąbki* Lipskiej i *Ciało* Kamieńskiej, jest „niezbędność ciała, pokazana w sytuacji braku ciała”⁶², śmierć odbierając ciało, odbiera możliwość dotyku (istotnego dla Kamieńskiej) i spojrzenia (ważnego dla Lipskiej), a zatem tego, co jest potrzebne, „by miłość stała się miłością”. Pełne rozpaczy:

Co robić Boże nie mam ciała
 [.]
 jak kochać pragnąć iść umierać
 [.]
 Po to by miłość stała się miłością
 musi wziąć usta oczy krew i nerwy
 to kłamstwo kochać w braku ciała⁶³

– współbrzmi z wypowiedzią „Ja” lirycznego wiersza Lipskiej: „Nie możemy się zobaczyć”.

Inną strategię poetycką wobec miłości zagrożonej śmiercią stosowała Halina Poświatowska, która antycypację przyszłości zastępowała intensyfikacją teraźniejszości. W twórczości autorki *Dnia dzisiejszego* niepewność miłości i silne poczucie utraty sprawiało, że poświęcała mu więcej uwagi, pragnęła zwielokrotnić subiektywne doznania i nadać im nieprzemijające znaczenie. Miłość dla niej ustanawiała i potwierdzała jednostkowe istnienie⁶⁴. Pisała poetka:

⁶¹ Tematyka funeralna i miłosna, spotkanie (m.in. we śnie) pojawia się przede wszystkim we wcześniejszym tomie A. Kamieńskiej, w *Białym rękopisie* (1970). Zob. M. Czermińska, *Śmierć – sen – dotknięcie. (W związku z wierszem Anny Kamieńskiej „Ciało”)*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” nr 15 (1989).

⁶² *Ibidem*, s. 162.

⁶³ A. Kamieńska, *Ciało*. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1973, s. 312.

⁶⁴ Morzyńska-Wrzošek, *op. cit.*, s. 119–120.

miłość
 tak – ona jedna
 nie podlega upływowi czasu
 trwa –
 jeśli jest – jest wieczna
 a jeśli jej nie ma

[. . . .]
 nie ma nas
 nie ma
 nie ma⁶⁵

Bohaterowie liryczni Lipskiej nie przestają wierzyć w miłość, ale z pewnością nie traktują jej jako pewnika, w przeciwieństwie do śmierci. Poczucie tego, że czas nieustannie przybliża do śmierci, nie wywoływało w nich niepokonanego apetytu na życie i na bycie z drugim. Lipska zdaje się podążać śladem artystów eksponujących ton melancholijny, od późnego baroku kojarzony z wizerunkiem Arkadii⁶⁶, jednak postępuje krok dalej. Na płótnach Giovanniego Francesca Guercina i Nicolasa Poussina śmierć pozostawia swój symbol, czaszkę i (albo) napis „*Et in Arcadia ego*”, znaczący – jak dowiódł Panofsky – tyle co: „Ja, śmierć, jestem nawet w Arkadii”. Ślady te dają się odczytywać w porządku *vanitas*⁶⁷. Podczas gdy jednak dla pasterzy ukazanych przez Guercina czy Poussina śmierć była tylko alegorią, leżącą na grobowcu czaszką głoszącą swoje *memento*, symboliczną „głową śmierci”, jak pisze Przybylski⁶⁸, u Lipskiej zyskawszy (dzięki personifikacji) ludzkie cechy, staje się niepokojąco bliska i bezpośrednia. To już nie czar na taksówkę, lecz posłaniec albo wręcz kochanek, którzy nie odejda, dopóki nie wykonają swego zadania.

„Antydylla”

Poetka posługuje się mitem arkadyjskim, aby go przewartościować. Można było ten zabieg obserwować na przykładzie idylli melancholijnej, pierwszej ze wskazanych postaw wobec śmierci zagrażającej szczęściu. Podobnie jest także w wypadku drugiego modelu idylliczności – autoironicznej wizji arkadyjskiego azylu przeobrażającego się w więzienie, którą nazywam antydyllą. Melancholia na pozór ustępuje tu miejsca zdystansowanej zabawie z konwencją, zabawa ta jednak zdaje się skrywać głębsze znaczenia.

Zgodnie z zasadami obowiązującymi w konwencji bukolicznej Arkadia (w sensie topograficznym) jest miejscem zamkniętym, oddzielnym od świata, tylko takie usytuowanie pozwala bowiem na jej funkcjonowanie jako azylu przed złem świata. Lipska traktuje ten wymóg z dużą swobodą: w jej utworach Arkadia równie często bywa cichym ustroniem, zagubionym adresem na bezludnej wyspie (*Bezludna wyspa*, PN 37), jak też ogrodem otwartym na świat i jego sprawy.

⁶⁵ H. Poświatowska, *** (*jeszcze nie wspominałam o miłości...*). W: *Wszystkie wiersze*. Kraków 2000, s. 542.

⁶⁶ Zob. W. Bałus, *Mundus melancholicus*. Kraków 1996.

⁶⁷ Panofsky, *op. cit.*, s. 324–342. Zob. też Przybylski, *op. cit.* (interpretacja obrazu Guercina). – Ariès, *op. cit.*, s. 325.

⁶⁸ Przybylski, *op. cit.*, s. 137.

Ukazywana przez poetkę idylla, ów ideał spokojnego życia prowadzonego w ustronnym zaciszu, przekształca się niekiedy w sferę (dobrowolnego) odosobnienia: rezerwat (*Ech...*, J 27), schron (*Szeregowcy miłości*, G 19) lub w aptekę (*Apteka*, D 9). Okazuje się, że od miejsca oferującego schronienie tylko krok do miejsca, które odgradza i więzi, staje się fortecą, jak podkreślał to Józef Tischner⁶⁹.

Do opisu tej krainy używa się języka militarnego bądź medyczo-farmaceutycznego; w obu przypadkach metaforyka ta czerpie z podstawowego znaczenia Arkadii jako miejsca chroniącego przed czyhającym na zewnątrz zagrożeniem. Ani broń jednak, ani tym bardziej lekarstwa czy opatrunki nie usuwają przyczyn niebezpieczeństwa, lecz jedynie jego skutki, nie ma zatem mowy o przywracaniu ładu, ale tylko o czasowym „naprawianiu”. Arkadia tego typu nie daje dostatecznego schronienia; jak mówią bohaterowie, „schron niczego nie obiecuje” (*Szeregowcy miłości*, G 19), istnieje niejako w trybie warunkowym – „jeśli Bóg nie przepisze inaczej” (*Apteka*, D 11), stając się ażylem wyłącznie z nazwy.

Przykład takiego wizerunku idylli miłości przynosi utwór *Ech...*, opublikowany w 2003 r. w tomie *Ja*. W tytułowym wykrzyknieniu mieszczą się rozmaite emocje: niedowierzanie, zniecierpliwienie, zadowolenie, smutek. Podmiot liryczny opisuje bycie razem jako dobry projekt, zdaje się mówić: mimo upływu lat („dalej, nasza stara melodia”) nasz dom trwa, uczucie podsycane słowami („nierdzewnymi”) i gestami („grzeszne spojrzenia”) jest niezagrożone:

A my trzymając się za ręce
mówimy do siebie dalej
nierdzewnymi słowami.

Wynajmujemy rezerwat z kuchnią.
Uwierzytelniamy swoje szczęście.

[.]

Twoje grzeszne spojrzenia
na naszą starą melodię.

(*Ech...*, J 27)

Zarówno jednak rodzaj budynku, jak i sceneria, w której się znajduje, przeczą trwałości domu. Rezerwat jest obszarem chronionym dlatego, że wokół czai się niebezpieczeństwo. Jako obszar chroniony cechuje się on również ciągłością trwania; przeczy temu fakt, iż jest on nie zakładany, lecz wynajmowany, a czynność ta przecież wiąże się z tymczasowością. Pojawiają się sygnały zbliżającego się nieuchronnie końca: „zachód słońca z terminem ważności”, oraz chwyt rodem z groteski: „lont, który wlecze się za nami” i sprawia, że „nasze płaszcze zaczynają pachnieć prochem”. Tworzą one wyrazisty kontrast między obrazem niełatwej do zbudowania bliskości a jej znikomością, zagrożoną śmiercią.

Obraz wspólnoty odmalowanej w tym utworze przeciwstawia się wyrażonej w młodzieńczych wierszach obawie przed rozpadem własnego domu, podmiot liryczny przemawia wszak z perspektywy wielu lat spędzonych wspólnie. Dom (jako znak relacji międzyludzkich, rodziny) nie musi niszczyć, może trwać, lecz jego

⁶⁹ J. Tischner (*Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 2001, s. 228 n.) pisał, że człowiek wznosi mury domu. Mury stają się coraz grubsze, coraz potężniejsze, według miary rosnącego w nim lęku. Dom przemienia się w warownię, zamczysko, fortecę.

bytowanie mimo wszystko nie zależy od tworzących go ludzi, lecz od siły, która decyduje za nich: śmierci. Kiedy jednak „kończy się prenumerata czasu”, drogi kochanków rozchodzą się, aby odtąd biec w przeciwnych kierunkach. Nie jest to – mimo łagodnej autoironii – wróżba, lecz umiejętność przewidywania, którą należy uwzględnić w rachubach:

Do widzenia, kochanie
Twoje miasto jest na lewo.
Moje na prawo.
[.]
Twoje miasto nazywa się Omen.
Moje nazywa się Nomen.
(*Mgła*, S 41)

Jeśli jednak traktować Arkadię jako stan umysłu, wyrazem przeświadczenia o niemożności urzeczywistnienia ideału harmonijnego współżycia byłyby utwory mówiące o oddaleniu, nieumiejętności porozumienia się oraz automatyzacji czy rutynowym stosunku do uczucia. Taki wizerunek Arkadii był prezentowany już od *Trzeciego zbioru wierszy*, ale dopiero od *Sklepów zoologicznych* stał się jednym z centralnych zagadnień. Poetka dowodzi, że uczucie, wyłączone źródło ocalenia w niepewnym świecie, z biegiem czasu słabnie, spontaniczność zamieniając w rutynę (*Maszyna do zmywania naczyń*, L 13; *Prywatna własność*, TD 55), a bliskość w pozór (*Lekcja muzyki*, TD 23). Sytuacja ta zaliczona zostaje w poczet przyczyn tragizmu człowieka w świecie:

Ignoranci w muzeum
bezszykownie podziwiamy *Marzenie* Chagalla.
(*Daltoniści*, L 10)

– a jedynym, co zbliża, jest... wieloznaczna otchłań: „Otchłań, która nas łączy [...]” (*Otchłań, która nas łączy...*, L 52⁷⁰).

W tomie *Ja* pojawia się specyficzny obraz miłości, o którą kochankowie przestali walczyć. Do opisu ich stanu użyto przerośniętych „kombatanci miłości”. Długotrwały wysiłek i zagrożenie katastrofą (obrazowaną przez metafory ciemności i usytuowanie przestrzenne nacechowane symbolicznie – bliskość Etny) odbierają weteranom energię do walki, skazują niejako na używanie... baterii:

Nad ranem
wkładamy do ust baterie
i mówimy
mówimy
mówimy
aż do wyczerpania.
(*Kombatanci miłości*, J 53)

W opozycji do tego utworu lokuje się późniejszy o 2 lata wiersz, którego bohaterowie zabiegają o przywrócenie idylli do życia, podejmują swoistą reanimację – *Szeregowcy miłości* (G 19). Zachowanie karnych żołnierzy zderzane ze staraniami o podtrzymanie siły uczucia posłużyło poetce do wykreowania tytułowego

⁷⁰ Z cyklu pt. *Pan Schmetterling i nieuchronność dysonansu*.

konceptu. Wyrażenie „szeregowcy miłości” można sklasyfikować także jako peryfrazę metaforyczną, a więc taką, w której ujawniają się wymyślne konstrukcje służące charakterystyce desygnatu, ale nie związane z nim znaczeniowo. Takie potraktowanie sformułowania ukazuje jego (i pośrednio całej wypowiedzi) interpretacyjno-wartościującą specyfikę, złączoną ściśle z wymienionym rodzajem peryfrazy, która, jak podkreśla Michał Głowiński, w przeciwieństwie do peryfrazy metonimicznej, może nie uwzględniać porządku świata, lecz jedynie przyjęty porządek wypowiedzi⁷¹. Sprawdźmy, czy w istocie wskazany utwór jest nacechowany wartościująco.

Charakterystyczne dla pierwszego pola znaczeniowego czynności, takie jak zagrzewanie do wysiłku („raz dwa trzy”), przykładanie się do ćwiczeń, czyszczenie broni, dbałość o uzbrojenie i strój (naboje, granaty, mundur), przedsięwzięcie odpowiednich środków ostrożności (pobyt w schronie) odmalowują w istocie obraz miłości jako ustawicznej walki, jawiącej się w ciągłych paradoksach („czuły granat” czy „Ostre naboje ust”).

W peryfrazach metaforycznych ocena jest pochodną przede wszystkim sensów użytych w nich słów. Znając stosunek poetki do metaforyki militarnej, można by wskazać ocenę wysiłków tytułowych bohaterów. Jest to wszakże kwestia niejednoznaczna, jakkolwiek bowiem Lipska często posługiwała się tego typu metaforyką, zwykle zabarwiała ją autoironią, komplikującą odczytanie. Przykład może stanowić choćby utwór *Wolałabym z Drugiego zbioru wierszy*, będący zapisem marzenia o życiu pozbawionym przemocy i zła. Tryb warunkowy odsłania jednak dystans poetki wobec tak charakterystycznego dla kontrkultury młodzieżowej hasła „*Make love not war*” oraz poczucie zniewolenia ograniczonością form bycia:

Wolałabym aby z luf karabinów
wylatywały kolibry Starego Świata
albo ptaki rajskie.
Wystarczy jeszcze cierpienia na tyle.
Nadal nie będzie można wyjść z życia
ani nie będzie można go obejść
a trzeba będzie przez nie
przejść.

(*Wolałabym*, D 20)

Z jednej strony zatem „życie w schronie” jawi się jako jedna z koncepcji życia ułatwionego, które próbuje się „obejść”, z drugiej jednak pobrzmiewa w niej to samo marzenie o „zaadaptowaniu” karabinów do czynienia miłości, wyrażające się w występowaniu wspomnianych „czułych granatów, mundurów ciał” czy też „poligonów łóżka”. Odczytanie zmienia nieco przedostatnią zwrotka utworu, przynosząca podsumowanie batalii toczonej przez szeregowców:

Samotni na wszystkich frontach
nie chcą wracać do życia
choć schron niczego nie obiecuje.
(*Szeregowcy miłości*, G 19)

Rozpaczliwa i desperacka walka jawi się jako pozbawiona gwarancji sukcesu;

⁷¹ M. Głowiński, *Peryfrazy współczesne*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 277. *Prace wybrane*. Red. R. Nycz. T. 2.

na domiar złego skazuje na samotność, sprowadza się bowiem do ucieczki od życia, czego dowodzi także zamykająca utwór rozbudowana metafora, w której bohaterowie zostali porównani do myśliwskich psów warujących przy wyjściu i uniemożliwiających wtargnięcie do środka intruzom.

Ostatnim z przykładów antyidylli, wykraczającym poza ramy tej kategorii, jest apteka. Po raz pierwszy motyw ten, jeszcze nie sprecyzowany, pojawia się w *Trzecim zbiorze wierszy*, w *Dwugłosie* – utworze podejmującym problem trudnych relacji małżeńskich. Charakterystyczna dialogiczna struktura tego tekstu umożliwia wymienianie przyczyn porażki miłości, po której „blizna wielka pozostanie”. Wyliczane powody okazują się paradoksalne:

- Zbyt nieostrożni byliśmy dla siebie.
 - Przed powodzią uciekaliśmy w stronę rzeki.
 - Przed suszą uciekaliśmy w stronę słońca.
 - Wiecznie zmęczeni zażywaliśmy apteki.
- (*Dwugłos*, T 22–23)

Sformułowanie „zażywaliśmy apteki” ma charakter metonimii i może być odczytywane jako „zażywaliśmy lekarstwa”, uaktywnia zatem sens słowa „apteka” jako sklepu, w którym kupuje się gotowe leki. Prawdopodobnie oznacza więc uciekanie się do środków zastępczych, gotowych recept, wynikające z niechęci do wysiłku i – wymienionej jako główny powód – wzajemnej niedelikatności. Parallele odczytanie nie wyczerpuje jednak wszystkich sensów czasownika „zażywać”, wszak można nie tylko ‘zażywać co’, ale także ‘zażywać czego’. W tym ostatnim znaczeniu tłumaczy się on jako ‘doznawanie czego przyjemnego, z czego czerpie się radość’. Tak zasadnicze przesunięcie semantyczne w obrębie czasownika nie pozostaje bez wpływu na drugi człon konstrukcji „zażywaliśmy apteki”⁷²: oto apteka jawi się w zupełnie innym kontekście, przywołanym też w późniejszej twórczości. W *Drzazdze* zwana także Kościołem Gotowych Leków powraca jako kolejny po rezerwacie i schronie model azylu, przestrzeni zdrowia i bezpieczeństwa, miłości i wzajemnego szacunku. Również i w tym wierszu posługuje się Lipska rozbudowaną metaforą, wiążąc słownictwo medyczno-farmakologiczne w jedną całość z banalnymi wydarzeniami dnia codziennego. Bohaterowie to małżeństwo z 20-letnim stażem, mężczyznę określa się jako pacjenta żony, lekarzem zaś sprawującym pieczę nad mieszkańcami Apteki-Kościół jest sam Bóg. W ich domu są choroby: napady duszności („czajnika”), zatrucia („toksyczna historia”), nadczynność („zbrodni”) i stany zapalne („brak słów”), oraz służące do ich neutralizowania środki lecznicze: tabletki („świtu”), recepty („z nadmorskich uzdrowisk”) i środki opatrunkowe („dni”). Używana w utworze metafora choroby, niezwykle istotna dla wyobraźni Lipskiej, funkcjonuje w swoim podstawowym znaczeniu jako ‘zagrożenie’, w przeciwieństwie jednak do *Żywej śmierci* przede wszystkim odsyła do sensów egzystencjalnych. Metaforę tę można tłumaczyć jako troski codziennego życia, nie zwalczane, ale leczone wzajemną opieką, staraniem i zwłaszcza – miłością.

Czyżby zatem Apteka była doskonałym wcieleniem idylli miłości? Pojęcie lekarstwa oraz kreacja przestrzeni sugerują nieufność wobec takiego odczytania.

⁷² O relacyjności metaforycznych połączeń dopełniaczowych w poezji Lipskiej pisał K. S k i b s k i (*Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*. Poznań 2008, s. 149–160).

Samo pojęcie lekarstwa odsyła bowiem do jego greckiego źródłosłowu, zgodnie z którym „*pharmakon*” oznacza zarazem lekarstwo, gdyż stwarza i wzmacnia, konsoliduje i zapobiega, utrwała wiedzę i ogranicza zapomnienie, jak i truciznę. Wedle Platona nie ma nieszkodliwego lekarstwa, *pharmakon* nigdy nie może być po prostu dobroczynny⁷³. Lipska obala jednak zarzuty filozofa, jako lekarstwo traktując miłość:

Przedawkowanie tej miłości
Nie wchodziło w grę.
(*Apteka*, D 9)

Apteka to z kolei miejsce szczelnie zamknięte na rzeczywistość, antyseptycznej niedledwie. Czy taki obraz nie naraża jej na zarzut sztuczności? Zarzut ten jest bardzo stary, już Platon twierdził, że dwuznaczność lekarstwa, tj. jego dobroć (*agata*) i przykreść (*aniara*), wynikają z tego, iż, samo sztuczne, hamuje naturalną chorobę. Czy więc poprzedni argument nadal pozostaje w mocy? Zdaje się, że Lipska celowo zawiesza odpowiedź.

Kolejny utwór wykorzystujący motyw apteki to *Alergicy* z tomu *Sklepy zoologiczne*, w którym wspólnota jako apteka pojawia się *implicite*:

Alergiczny szalik na szyi.
Moherowa pętla.
[.]
Siedzimy na tarasie.
Biorę twoje milczenie na hol.
Opatrunek z ust
kładę na usta.
(*Alergicy*, S 37–39)

Tytułowi alergicy reagują na ingerencję obcego elementu, ale środkiem alergogennym nie jest bynajmniej *pharmakon*, jak sugerował Platon, lecz moherowy szalik, ciało obce.

Ariès pisał o „śmierci zmedykalizowanej”, Lipska zaś pisze o „życiu zmedykalizowanym”, a zarazem naturalnym. Paradoks ten staje się jasny, kiedy pojmie się medyczny sztafaż jako środek uobecnienia ciągłego zagrożenia śmiercią i prób opiekania się jej, podejmowanych wciąż na nowo, z każdą kolejną „dawką dnia”. Próby te zresztą, jak podkreśla Lipska, nie będą trwały wiecznie, bohaterowie bowiem –

podziwiać będą jeszcze żółte watki liści
przed upływem terminu ważności.
(*Apteka*, D 11)

„Idylla codziennego piękna”

W rzeczywistości toposowi bukolicznemu (a raczej harmonii, którą obiecuje on ustanowić) bliższe są utwory nie stawiające wyraźnie granicy między złym światem a dobrym domem, wyrażające się w ideale „codziennego piękna” („*daily beauty*”). Termin „codzienne piękno” pojawia się w *Otelli* Williama Szekspira

⁷³ Zob. J. Derrida, *Farmakon*. W: *Pismo filozofii*. Wybór, przedmowa, przekład B. Banasiak. Wyd. 2. Kraków 1993, s. 40–43 n.

i oznacza niedosiężny i znieawidzony przez Jagona ideał zwykłego, dobrego życia, w którym bezpiecznie można się zadomowić. Jego rysem charakterystycznym jest pochwała codziennej rzeczywistości, ceremoniałów wspólnotowego życia, urastających do rangi metafizycznego ładu. W płaszczyźnie estetycznej wyraża się on w nostalgii, a ta, jak pisał Zaleski, sprowadza się często do czulej, nieledwie miłosnej kontemplacji⁷⁴.

Utwory posługujące się motywem „idylli codziennego piękna” występują w poezji Lipskiej począwszy od *Sklepów zoologicznych*, najwięcej z nich pojawia się w tomie *Gdzie Indziej* (*Ciasto ze śliwkami*, *Stamtąd*, *Naleśniki z serem*, *Zawdzięczam życiu*, *Gdzieś Tam*), jednak w każdym zbiorze po 2001 r. możemy odnaleźć co najmniej jeden wiersz odnoszący się do takiej wizji arkadyjskości.

Co ciekawe, większość z przywoływanych w tej funkcji miejsc jest przestrzenią otwartą. Mogą to być bliżej nieokreślone „peryferie miłości” (*Gdzieś Tam*, G 45), ogród sąsiadujący z innymi ogrodami (*Naleśniki z serem*, G 39) albo ogrodowy taras (*Alergicy*, S 38). Taka kreacja przestrzeni czerpie z antycznej tradycji *loci amoeni*, rozkosznego zakątka, którego zadaniem jest dostarczanie przyjemności. Jako topos opisu krajobrazu wiecznej wiosny *locus amoenus* wykorzystywał takie elementy, jak drzewo, łąka, źródło lub strumień, śpiew ptaków, a w najbardziej wyszukanej wersji także i wietrzyk. Początkowo stanowił pięknie położony naturalny zakątek, z biegiem lat przekształcił się w miejsce sztuczne – ogród, zgodnie z zasadą głoszoną m.in. przez Klaudiana: „Skoro raj jest ogrodem, przeto ogród można nazywać odwrotnie rajem”⁷⁵. Kwitnące ogrody (iryisy, róże, klon, dąb), tarasy z widokiem na zachód słońca, wreszcie huśtawki, na których zasiadają bohaterowie Lipskiej, wpisują się w sielski krajobraz. W tym polu semantycznym mieści się również i nieodłączna od pasterskiej idylli miłość, w tomie *Ja* metaforycznie określona jako „gałązka lekko poruszana przez wiatr” (*Numer Jeden*, J 5), którą bohaterowie pielęgnują z oddaniem.

Do tak pojmowanej Arkadii docierają odgłosy przyrody (cykanie świerszczy), najbliższego otoczenia, np. pracujących w ogrodzie sąsiadów (fryzjer przycina liście klonu, sąsiad sekatorem podcina róże, to w pewnym sensie czynności symboliczne, kojarzące się z upływem czasu, który w ikonografii bywał wyobrażany jako Starzec z kosą) czy też inne dźwięki codzienności:

Nad nami mruczała awionetka.
(*Naleśniki z serem*, G 39)

Albo:

W oddali śpiewał bohaterski tenor
Franco Corelli
chóralne partie
naszych szczęśliwych biorytmów.
(*Gdzieś Tam*, G 45)

Także i nastrój jest charakterystyczny dla idylli. Wyraźnie podkreśla się poczucie harmonii ze światem, wynikające z odczuwania otoczenia jako przestrzeni przyjaznej, dowodzi tego np. animizacja, której poddawana jest awionetka (mru-

⁷⁴ Koncepcję „codziennego piękna” zaczerpnęłam z książki Zaleskiego *Echa idylli* (s. 62).

⁷⁵ Klaudian, *Poetae*, V, 275, 411. Cyt. za: Curtius, *op. cit.*, s. 206. Informacje na temat *loci amoeni* podaje również za tym źródłem (s. 199–204).

cząca niczym oswojone zwierzę), ale również słuchanie muzyki. Ta ostatnia czynność ma niebagatelne znaczenie, albowiem, jak przypomina Wojciech Bałus, od antyku wierzono, iż muzyka leczy z melancholii, gdyż rozbija zły nastrój, rozwesela i przywraca stan równowagi wewnętrznej⁷⁶. Bohaterowie prowadzą sielskie i zgodne życie: wysyłają SMS-y, czytają młodych poetów; te czynności szczęśliwych małżonków w pewien sposób wpisują się w kojarzony z *loci amoeni* ideał *otium* – głoszony przez Wergiliusza „wypoczynek”, czy wręcz bezczynność, gdyż za takie zachowanie uznawano w Rzymie działalność umysłową, bezinteresowne poświęcanie się literaturze, nauce, filozofii⁷⁷.

Małżonkowie cieszą się małymi rzeczami, wśród których na szczególną uwagę zasługują wspólnie przygotowywane i spożywane posiłki, potwierdzające wieloletnie uczucie. Tak więc – w utworze *Jesień* prozaiczna czynność, jaką jest gotowanie makaronu, działa niczym Proustowska magdalenka, wskrzeszając początki miłości:

Zakochani od rudego poranka
gotujemy makaron.

I znowu
wrze
ta sama chwila
jak wtedy
kiedy
przyłapywaliśmy zimną jesień
na gorącym uczynku.

(*Jesień*, J 37)

Z kolei jedzenie naleśników z serem, „z wytrawnym sopranem wina” staje się nie walką, lecz zabawą z losem (i czasem), z którymi bohaterowie próbują się „przekomarzać”. Zdaje się, jakby to nie los kpił z ludzi, ale oni z niego, na chwilę zawieszając jego prawa, obojętni wobec tego, że czas chce ich wywabić niczym zbędną plamę i że już nad głowami wznosi się nie żywy błękit, lecz „sprana plama nieba”. Jakby Arkadia miała się osunąć nie w Apokalipsę, ale w nicość po prostu. Dać się zlikwidować jak plama. Dawniej poetka rozbudowała obraz zagrożenia, teraz tylko uśmiecha się ze spokojem i stara się wykorzystać dany czas:

Tak ma być? Przeznaczenie?
Śmiejemy się do pustki
odkładając na potem
wszystkie ostatnie chwile.

(*Stamtąd*, G 34)

Podobną reakcję można zauważyć w utworze *Alergicy*. Starzejący się bohaterowie siedzą w milczeniu na tarasie obserwując zachód słońca i słuchając cykad. Ich tempo życia (ukazane przez metonimie i metafory: „Starzeją się nasze buty”, „Coraz wolniejszy marsz”, S 37), ale przede wszystkim czułość („Opatrunek z ust / kładę na usta”, S 39) stanowi wyraźny kontrast wobec zachowania innych, dla których właściwe są „Wyrzutnie miłosnych czasowników” (S 37).

⁷⁶ W. Bałus, *Muzyka, melancholia, nuda*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Czaplinski, P. Śliwiński. Poznań 1999, s. 271–272.

⁷⁷ Wergiliusz, *Bukoliki i georgiki. Wybór*. Przeł., oprac. Z. Abramowiczówna. Wrocław 1953, s. VIII. BN II 83.

Nawet i tutaj śmierć wciąż jest i choć nie ostrzega o swojej bliskości, bohaterowie niczym wytrawni myśliwi tropią ją po śladach: „Dopalają się pola naftowe / zachodu słońca” (*Popołudnie*, G 27–28). Mimo że jest tuż obok, śmierć nie przeraża już tak jak dawniej. Postawę lęku wypiera akceptacja:

Ty patrzysz na mnie
jak gdybyś wiedział więcej.
(*Popołudnie*, G 28)

Dowodem jest także sytuacja, wokół której konstruuje się wspomniany utwór: kołysanie się na huśtawce. Ten przedmiot, charakterystyczny dla rokokowego malarstwa sławiącego zmysłowe przyjemności, malowany m.in. przez Fragonarda, pełni niekiedy rolę metafory: wahadłowy ruch huśtawki wydobywa aspekt ulotności szczęścia, który poetka podkreśla *explicitie* (życie–śmierć), wzmacniając go jeszcze dodatkowo poprzez użycie powtórzenia:

Siedzimy na huśtawce.
Za zakrętem znika trąbka.

Popycha nas wiatr.

W górę życie.
W dół śmierć.

W górę życie.
W dół śmierć.

W górę życie.
(*Popołudnie*, G 27)

W momencie, w którym bohaterowie rozmawiają, huśtawka znajduje się w górze, życie triumfuje na chwilę. Jak zauważa omawiający rolę tego rekwizytu w *Twor-kach* Marek Zaleski: „przemijające i niepowtarzalne jest wszystkim, co się liczy. Okazja jest epifanią”⁷⁸. Miłość, owa gałązka na arkadyjskim wietrze, „chyli się w naszą stronę” (*Numer Jeden*, J 5) – na moment właśnie, ale ten moment wystarcza, aby zanegować wszystkie niebezpieczeństwa (wszech)świata, których długa lista pojawia się w tym wierszu Lipskiej. Poetka grupuje niebezpieczeństwa, ukazuje je kolejno, niby czujny operator kamery wciąż zmieniający perspektywę spojrzenia: od tych czających się w kosmicznych przestworzach (planeta, księżyc, słońce – stopniowe oddalenie), po znajdujące się tuż obok, prawie dotykalne (gwałtowne zbliżenie: miasta, ulice), i te pozostające w sferze abstrakcji (los, Dekalog, nadzieja). Spogląda na nie okiem skrupulatnego rachmistrza i mimo iż rachunek nie pozostawia złudzeń – miłosna efemeryda w rubryce „ma” nie równoważy długiej kolumny liczb w rubryce „winien” – stwierdza kolokwialnie „no i co z tego”. To ostatnie sformułowanie spina cały utwór przewrotną klamrą.

Między nieznośną lekkością miłości a nieusuwalną *gravitas* życia przesuwają się oni – wędrujący przez życie bohaterowie. Podróżują „na piechotę”, dlatego co chwilę „brak” im „tchu, muszą przystawać” (*Gdzieś Tam*, G 45–46). W obrazie tym zaznacza się charakterystyczny i dla ludowych, i dla eksperckich koncepcji czasu (np. dla linearnego paradygmatu czasu Izaaka Newtona) schemat ścieżki („*the path schema*”). Jest on wielokrotnie eksploatowany przez Lipską, a w najnowszym to-

⁷⁸ Zaleski, *Echa idylli*, s. 292.

mie (*Pomarańcza Newtona*) poetka czyni z niego wręcz główną zasadę kompozycyjną. Przez tom bowiem przewija się refren, złożony z trzech zdań:

Oni już byli.
My właśnie jesteśmy.
Wy dopiero będziecie.

Dla schematu tego właściwe jest przestrzenne rozumienie czasu uchwyconego za pomocą metonimii pojęciowej. Choć autorka *Drzazgi* często stosuje ten potoczny schemat wyobrazeniowy (zob. np. *Godziny poza godzinami*), w wierszu *Gdzieś Tam* odwraca go, ukazując dystans przestrzenny (kilometry) przez upływ czasu (kilkanaście lat):

Żadnych taksówek.
Szliśmy na piechotę.
Ile kilometrów?
Kilkanaście lat. [G 45]

W tym przypadku czas i przestrzeń występują jako dwie równoległe części modelu ruchu, czyli przemieszczania się z miejsca na miejsce⁷⁹. Charakterystyczne, że punktem dojścia wędrówki bohaterów jest tytułowe „Gdzieś Tam”, bliżej nieokreślone miejsce, ulokowane nie w głośnym centrum, ale w ustronnej okolicy, na peryferiach miłości. W tej metonimii uwidacznia się traktowanie przestrzeni jako czegoś, co nie istnieje samo przez się, lecz konstryuuje się poprzez ludzkie bycie. Zdawałoby się, że dotarcie do owego „Gdzieś Tam” jest tożsame z dotarciem do Arkadii i jako ukoronowanie kilkunastoletniej wędrówki wpisuje się w ideał *otium*, a więc zasłużonego odpoczynku po trudach życia⁸⁰. Zdawałoby się, jednak przeczy temu (wyrażony w nazwie i czynnościach) stosunek bohaterów do otoczenia. „Gdzieś Tam” nie jest przecież miejscem, które się zamieszkuje, równoznacznie pojmowanym jako przestrzeń zadomowienia, lecz bliżej nieskonkretyzowanym wycinkiem trudnego do zlokalizowania obszaru. Poza tym bohaterowie nie wiążą się z owym miejscem na stałe, ale są w nim, a więc pozostają na chwilę. Mimo to, co uderzające, tytułowe miejsce zajmuje określoną przestrzeń w – jak powiedziałaaby Hanna Buczyńska-Garewicz – „duchowej topografii świata bohaterów”⁸¹, oferuje im arkadyjską, spokojną ufność. W innym wierszu bohaterka liryczna owo wzajemne zaufanie porówna do blasku:

Nasz adres świeci w ciemności.
Brylant na palcu wyspy.
(*Bezludna wyspa*, PN 39)

Paradoks? Być może. Z pewnością jednak postawa bohaterów i ich wzajemne relacje budzą zdumienie innych:

Mijaliśmy dociekliwych gapiów.
Tym się udało. Ale jak?
[.]

⁷⁹ O tym pojmowaniu czasu przez kognitywistów, zwłaszcza przez Lakoffa i Johnsona, pisał Kosecki (*op. cit.*, s. 93, 96).

⁸⁰ Zob. Witkowska, *op. cit.*, s. XXXIV.

⁸¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*. Kraków 2006, s. 11.

Obrzuca nas spojrzeniem
ciekawskie Pojutrze.
(*Gdzieś Tam*, G 45–46)

Akceptacja sprawia, że nadchodzące dni nie jawią się jako katastrofa, lecz jako „przyszłość z podbitą na wieczność gwarancją” (PN 11).

Abstract

JOANNA FARYSEJ
(Poznań)

ARCADIA “WITH EXPIRY DATE:” THE IMAGE OF HOUSE IN EWA LIPSKA’S LATE POETRY

The subject of the article is the image of house in Ewa Lipska’s late poetry seen as a project of happy existence. The image in question possesses the trait of the arcadian and, as regards maturity level, necessities, and the stage of creativity, it appears in the author of *Splinter* in two basic variants: as a “pastoral of solitude,” and as a “pastoral of love.” The former is a representation of solitude bringing peace of mind, and denotes incomplete breaking of bonds with the world characteristic of the figure of misanthrope but rather observation from a distance. By contrast, the “pastoral of love” depicts a dream of love that shelters from evil. The latter is characterized by a constant oscillation between a melancholy gesture of loss being skeptical to the possibilities of preserving happiness and the desire of feeling completely at home, and delight with everyday family happiness. It is also reflected in the three varieties of the arcadian which I refer to as “pastoral of melancholy,” “anti-pastoral,” and “pastoral of daily beauty.”