

Agnieszka Stapkiewicz

Ciało cielesne i ciało duchowe w poezji Anny Świrszczyńskiej

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 57, 117-169

2002

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.

Agnieszka Stapkiewicz

CIAŁO CIELESNE I CIAŁO DUCHOWE
W POEZJI ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

1. „Ja” i moje ciało

Zagadnienie ciała jest intrygujące ze względu na jego złożoność i niedefiniowalny związek z ludzką egzystencją. Ciało pojmowane biologicznie jako anatomiczny rysunek wygląda obco i trudno utożsamić je z własnym ciałem, znanym dobrze z codziennych doświadczeń. Z drugiej strony sama sfera przeżyć, emocji i myśli także nie wyjaśnia tajemnicy ludzkiego bytu. „Ciało własne nie jest ani jedynie prawdziwym ciałem, ani nie jest całokształtem wrażeń – jest ono żyjącym mną samym.”¹

Doświadczenie cielesności tkwi w nas głębiej, niż jesteśmy władni sobie uświadomić. „Każda sfera egzystencji [...] jest wyposażona w pewien cielesny ciężar, ponieważ każdy objaw istnienia jest podtrzymywany przez ciało. [...] Nawet wyobrażenia i samo myślenie są również cielesne, choćby to miało się

Agnieszka Stapkiewicz (ur. 1975) – doktorantka w Katedrze Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, przygotowuje pracę doktorską o poezji Anny Świrszczyńskiej. Zainteresowania: koczizm w literaturze, poezja, architektura gotycka, fotografia.

¹ F. Chirpaz, *Ciało*. Warszawa 1998, s. 88.

realizować tylko w tworzonych przez nie «modelach». [...] Ciało służy człowiekowi za pierwszy «model» myślenia o świecie. Ów cielesny model [...] pozostaje jeszcze obecny u podstaw języka potocznego” [ib., 91-92], którego metafory (wedle badań Bachelarda) dotyczące żywiołów, przemocy, odpoczynku itd. zawsze są „odwzorowaniem” danej postawy czy regionu ciała.

Wyrażone w poezji Anny Świrszczyńskiej próby odseparowania „ciała” od innych niż cielesne obszarów egzystencji stwarzają antagonistyczną relację pomiędzy „ciałem” a tym, co nim nie jest.² Poetka doznaje istnienia w sposób intensywnie somatyczny, czemu jednak nieodłącznie towarzyszy dotkliwie poczucie doznawania świata inną jeszcze częścią „siebie samej”; próba zmierzenia się z tym rozszczepieniem owocuje swoistą dychotomią czy nawet trójpodziałem, rysującym się w jej wierszach.

Początków tego rozszczepienia szukać należy w wyjątkowym tomie wierszy *Budowałam barykadę*, poświęconym powstaniu warszawskiemu, czasom, gdy „nikt nie wiedział, czy przeżyje następne pięć minut”³. Opublikowała go Świrszczyńska dopiero w 1974 roku. Z oczywistych względów najważniejszą wartością w tym poetyckim zbiorze jest życie, a ciało

² Zagadnienie cielesności w poezji Świrszczyńskiej jest problemem złożonym i niejednoznacznym. Trudności stwarza już próba nazywania przeciwstawnych pierwiastków tkwiących w człowieku, o których mówi ta poezja. Dlatego na użytek artykułu posługiwac się będę terminami *ciało* i *dusza* – wziętymi z cudzysłów, lub bez niego. Rozróżniam w ten sposób dwie pary znaczeniowe: *ciało* i *dusza* oraz „*ciało*” i „*dusza*”. *Ciało* ma znaczenie dosłowne lub jemu najbliższe (ciało ludzkie), *dusza* zaś to tradycyjnie pojęta nieśmiertelna cząstka tkwiąca w człowieku. Przez „*ciało*” natomiast rozumiem szeroko pojętą cielesność, materialny pierwiastek egzystencji; „*dusza*” w tym ujęciu oznaczać będzie duchowość, myśl, świadomość dystansującą się do cielesności.

³ A. Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*. Kraków 1994, s. 7.

jawi się jako nośnik życia. W tomie *Budowałam barykadę* egoistyczne przywiązanie do ciała i chęć ocalenia go, choćby kosztem wielu cudzych, splata się i spiera z aktami heroizmu i zaparcia się swego ciała.

Gdy samolot pikuje nad dachem, ludzie wstrzymują oddech i słowa, zastygają w swych urągająco żywych ciałach nasłuchując, czy jeszcze tym razem uda się je ocalić. Żywi zazdrozczą umarłym „schronienia pod ziemią” (*Dwie twarze koloru żelaza*, 262)⁴. Przywiązanie do własnego ciała, jakże ludzkie, eliminuje empatię, współczucie i humanitarny stosunek do cudzej śmierci. O ileż łatwiej Natura zwyciężyła Kulturę w czasie, „gdy z nieba lały się sądy ostateczne” [262]. Tchorze, których nie dosięga sprawiedliwość kuli, są napiętnowani przez podmiot wierszy. Najsurowiej ocenieni zostają jednak ci, którzy chcą nie tylko wynieść cało swą skórę z piekła, ale jeszcze coś na tym zyskać. Zostało im odjęte zrozumienie, jak cenne jest ocalenie ciała:

Pocisk rozrywa drzwi
sklepu z futrami.

Człowiek wskakuje do środka,
chwyta naręczce futer,
biegnie dźwigając do bramy.

W bramie drugi pocisk
rozrywa człowieka.

Kradnie futra (257)

Lęk każe ciału udawać, że jest nieżywe: wstrzymać oddech, nawet bicie serca, by w ciemności usłyszeć lepiej bicie serc

⁴ Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty oraz tytuły wierszy pochodzą z wydania A. Świrszczyńska, *Poezja*. Warszawa 1997; w nawiasie za tytułem cytowanego wiersza numer stronicy.

wrogów (*Nocą na warcie*, 263). Instynktowny, paraliżujący, nieopanowany strach zwycięża jednak równie często, jak zostaje zwyciężony. Zwykli ludzie – „wszystko tchórze” – budują barykadę pod ostrzałem. W poetyckim opisie eksponowana jest ich trywialna przeciętność – knajpiarza, kochanki jubilera... (*Budując barykadę*, 253). W heroicznym „transie” działają jednak solidarnie – obok i pomimo zwierzęcego strachu.

Ciało może zostać pokonane nadludzką siłą ducha: łączniczka „oduczyła się jeść i spać. / Jej ciało / to tylko oczy” (*Łączniczka*, 255). Jest to dane takiemu ciału, które „między żebrami / ma energię paliwa rakiety kosmicznej” (*Harcercz*, 256). Ikony świętych harcerzy i łączniczek splatają się w tomie z portretami trumiennymi żalonych kreatur – ślepa zagłada dosięga bowiem każdego ciała. To może najdotkliwsza lekcja cielesności, zanotowana przez świadka – tę, która widziała jak „na miejsce, gdzie żyło milion ludzi, / przyszła pustka po milionie ludzi” (251). Pustka po życiu; fizyczna pustka po ciałach. Dlatego obraz ciała służy również pokazaniu śmierci miasta; oto exodus mieszkańców Warszawy po powstaniu: „Idą / wyciekają jak krew z tętnic miasta” (295).

W szpitalu wypełnionym ludzkim cierpieniem „każde ciało było twierdzą / zamkniętą na usta i oczy, / w której śmierć i życie / toczyły pojedynek na śmierć i życie” (267). Świrszczyńska pielęgniarzka wyznaje:

Nosiłam baseny
z ropą, krwią i kałem.

Kochałam ropę, krew i kał,
były żywe jak życie.
Życia było dokoła
coraz mniej.

Nosiłam baseny (267)

To jedna z najważniejszych konstatacji dla problemu cielesności w późnej poezji Świrszczyńskiej⁵. Poetka „nauczyła” się cenić wydzieliny i wydaliny organizmu, ponieważ poprzez nie przejawia się życie, ich obecność upewnia, że ciało wciąż żyje. Podobnie jest z wszami, które towarzyszą żywym, a opuszczają umarłych. Jakkolwiek „antyestetyczne” byłyby te obrazy, dla Świrszczyńskiej są uświęcone ich prawdziwym znaczeniem: towarzyszą życiu. Umiłowanie ciała jako znaku życia, wyniesione z traumatycznego doświadczenia, przeżytkuje nawet w erotykach: „chyba nie jesteś wart rzeczy tak kosztownej jak strzęp żywego ciała” (227).

Choroba, starość i śmierć należą do najgroźniejszych „przeciwników” ciała, a przecież są dlań najbardziej naturalne. Efemeryczność ciała [...] nie musi być jednak wadą, bowiem rozumiana w perspektywie czasu cyklicznego, choć przeraża, to warunkuje radosną eksplozję odradzającego się życia.⁶

Śmierć nie jest w stanie wymazać śladu istnienia człowieka; jej władza polega na tym, że unicestwia ciało – przejaw ludzkiej żywej obecności w czasie i przestrzeni. Niezwykły wyłom w tym naturalnym porządku: przechowany ślad żywego ciała zmarłego ojca, stał się dla poetki inspiracją do napisania wiersza *Piorę koszulę*. Wedle Miłosza to „jeden z wielkich wierszy pożegnalnych literatury światowej”, który niejednemu poecie wystarczyłby „do zapewnienia nieprzemijającej sławy”⁷.

⁵ Dalej zajmować się będę problemami cielesności w tomach ponad sześćdziesięcioletniej poetki, urodzonej w roku 1909: *Jestem baba* (1972), *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978) oraz *Cierpienie i radość* (1985 – wyd. pośmiertne).

⁶ M. Bakke, *Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 10.

⁷ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków 1996, s. 33.

Ostatni raz piórę koszulę
mojego ojca, który zmarł.
Koszulę czuć potem, pamiętam
ten pot od dziecka,
tyle lat
prałam mu koszule i kalesony,
suszyłam
przy piecyku żelaznym w pracowni,
kładał je
bez prasowania.

Ze wszystkich ciał na świecie,
zwierzęcych, ludzkich,
tylko jedno wydzielalo ten pot.
Wdycham go
po raz ostatni. Piorąc tę koszulę
niszczę go
na zawsze.
Teraz
pozostaną po nim już tylko obrazy,
które czuć farbą.

Piórę koszulę (359)

To hymn ku czci poszczególnego istnienia, które dla innych jest swym ciałem. Dotyka on, lecz nie odsłania tajemnicy ludzkiej egzystencji, która ani nie jest tylko ciałem, ani tylko świadomością. Przywiązanie dziecka do rodzica jest w ogromnym stopniu przywiązaniem do ciała: koloru oczu, kształtu paznokci, do cech poznanych najwcześniej i instynktownie pojmowanych jako przyjazne, istniejące „od zawsze”. Zapach potu jest zaś cechą szczególnie indywidualną – niepowtarzalną jak kod genetyczny. Poetka pojmuje, czym naprawdę jest śmierć, gdy uświadamia sobie, że po raz ostatni czuje zapach ojca. Żegna człowieka, którego kocha i po którym nie zostanie ślad życia. Pozostanie zaledwie sygnatura artysty...

Do wiedzy wyniesionej z wojennej lekcji o ciele poetka powraca wielokrotnie w swych późniejszych tekstach. Charakterystyczne dla Świrszczyńskiej jest wyraźne przeciwstawienie ciała mówiacemu „ja”. Poetka napisała kilka „rozmów” z ciałem, wykorzystując wpisana w dialog opozycję „ja” – „ty”.

Mówię do siebie: ty ścierwo (314)

z tomu *Szczęśliwa jak psi ogon* (1978)

Mówię do swego ciała:

Ty ścierwo – mówię.

Ty ścierwo zabite na głucho

|gwoździami,

ślepe i głuche

jak kłódka.

Powinam cię bić aż do krzyku,
głodzić przez czterdzieści dni,
zawiesić
nad najwyższą przepaścią świata.

Może wtedy otworzyłoby się

|w tobie

okno

na to wszystko, co przeczuwam,

|że jest.

Na to wszystko, co jest zamknięte
przede mną.

Mówię do swego ciała:

Ty ścierwo,

boisz się bólu i głodu,

boisz się przepaści.

Ty głuche, ślepe ścierwo – mówię
i pluję w lustro.

Mówię do swego ciała (382)

z tomu *Cierpienie i radość* (1985)

Moje ciało, jesteś zwierzęciem,

któremu przystoi

koncentracja i dyscyplina.

Wysiłek

sportowca, świętego i jogi.

Mądrze tresowane,
możesz stać się dla mnie
bramą,

przez którą wyjdę z siebie,
i bramą

przez którą wejdę w siebie.

Sondą do środka ziemi

i statkiem kosmicznym na Jowisza.

Moje ciało, jesteś zwierzęciem,

któremu przystoi

ambicja.

Stoją przed nami

wspaniałe możliwości.

Pierwszy tekst wyraża, począwszy od tytułu, pogardę i wrogość wobec „ciała”, szczelnie zamkniętego przed świadomością – w nim zamkniętą. Przywołuje na myśl augustiańskie przekonanie o transcendentnej wyższości duszy nad ciałem i manichejskie przyporządkowanie ciała Ciemności. Jednak jest to zbieżność pozorna: wszak agresja wobec ciała wywołana jest bezsilnością po nieudanych próbach zapanowania nad nim. Wyznanie Świrszczyńskiej jest na pierwszy rzut oka szokujące, ale wyraża znaną literaturze niezgodę na przymus koegzystencji cielesno-duchowej, posuniętą tu do wrogości. Wrogość to zresztą także tylko pozorna; choć podmiot wiersza „grozi” swemu ciału – przecież w końcu pluje w lustro, więc zaledwie w wizerunek swego ciała. Jest to akt niegroźny, choć spektakularny i ekspresyjny. Ostre słowa mają sprowokować ciało do dialogu, ale cała przemowa może równie dobrze być odczytana jako zakamufLOWANA tkliwość wobec ciała, na co wskazuje słowo: „powinnam”, a także stwierdzenie: „boisz się bólu i głodu”. Podkreśla to znacząca rozbieżność między tytułem wiersza a jego pierwszym wersem.

Raz więc poetka mówi po prostu „do siebie”, a chwilę potem – „do swego ciała”. To ślad stale obecnego, lecz nieprecyzyjnie nazywanego poczucia konfliktu pomiędzy „duchem”, „ciałem” i mówiącym „ja”. Mówiące „ja” doskonale zna swe „tępe” ciało i jego ograniczenia. Wystawianie ciała na próby miałyby sprawić, że otworzy się ono na jakies przeżywane wartości transcendentalne. Zajadłość wobec ciała spowodowana jest uświadomieniem sobie, jak wiele od niego zależy, od jak wielu doznań ono oddziela, jakie światy zamyka...

W wierszu *Mówię do swego ciała* nie ma już miotającej się w bezsilności jaźni, która niczym rozjuszony tygrys tłucze sobą o prety klatki-ciała – jakby poetka doszła do przekonania,

że bunt i wściekłość do niczego nie doprowadzą. Tu już mówienie do ciała jest perswazją, kazaniem wygłoszonym protekcyjnym tonem. Powraca obraz „wyjścia” poprzez ciało w jakiś „zaświat”; okno z wcześniejszego tekstu zastępuje nobilitująca „brama” – to także środek perswazyjny wobec ciała. Podobny wydźwięk ma zakończenie: poetka obiecuje swemu ciału niezemskie doznania, na których ciału najwyraźniej nie zależy. Innymi słowy, prośbą i groźbą świadomość usiłuje nakłonić ciało do wyrzeczenia się... cielesności. Pojawia się obraz dwóch obcych sobie „kosmosów”: kosmosu wnętrza („sonda do środka ziemi”) i kosmosu świata zewnętrznego („statek kosmiczny na Jowisza”).⁸ W poezji Świrszczyńskiej służy on podkreśleniu rozmiarów przepaści między materialnym a niematerialnym pierwiastkiem w człowieku. „Wnętrze ziemi” jest tyleż bogate, co trudno dostępne; podobnie jak Jowisz – największa planeta Układu Słonecznego. Kontekst wysiłku, jaki wykonują sportowiec, święty i joga oddaje ogrom trudu „godzenia” tych skrajnie odległych, nieprzystających sfer.

W obu cytowanych tekstach „rozmowa” jest zaledwie monologiem – „ciało” wszak milczy. To „dusza” złości się i klnie, kusi i perswaduje. Bodaj jedynym prawdziwym dialogiem „duszy” i „ciała” jest wiersz *Dusza i ciało na plaży*:

Dusza na plaży
studiuje podręcznik filozofii.
Dusza pyta ciała:
– Kto nas związał razem?

⁸ Obraz „mikrokosmosu wnętrza” przeciwstawiony „mroźnemu kosmosowi galaktyk” powraca w kilku jeszcze tekstach Świrszczyńskiej, np. *Dwieście osiemdziesiąt stopni mrozu* (368), *Grube jelito* (222).

Ciało mówi:

– Trzeba opalić kolana.

Dusza pyta ciała:

– Czy to prawda, że nas wcale nie ma? Ciało mówi:

– Opalam kolana.

Dusza pyta ciała:

– W tobie czy we mnie

zacznie się umieranie?

Ciało się śmieje.

Opaliło kolana.

Dusza i ciało na plaży (376)

Świrszczyńska podważa nazbyt „transcendentalne” refleksje ironią, która je dyskredytuje, ukazuje ich napuszość. Paradoksalnie jednak, taki ironią dyskredytowany obraz nierzadko pozostaje autentyczny – właśnie dzięki wyrażonej przez poetkę samoświadomości, że mówi o stanach niewyraźalnych i że każda próba ubrania ich w słowa zakończy się żałością, bo zbyt patetycznie. W cytowanym wierszu „dusza” i „ciało” to jakby komediowa para kontrastowa: energiczne, ignoranckie ciało kontra filozofująca, przepełniona „bólem istnienia” dusza. „Ciało” mówi, lecz ignoruje pytania „duszy” – jakby były to pytania retoryczne. „Ciało” wygłasza dwie znamienne kwestie: „Trzeba opalić kolana” i „Opalam kolana”. Funkcję trzeciej kwestii pełni śmiech „ciała”, które „opaliło kolana”. Zwraca uwagę kontrast złożonych zdań wypowiedzianych przez „duszę” oraz najprostszych gramatycznie zdań wypowiedzianych przez „ciało”, odpowiadający skuteczności stron dialogu – „ciało” zapowiada, wykonuje i osiąga efekt, zaś „dusza” pozostaje w punkcie wyjścia. Mimo pozornej nieprzystawalności kwestie „oponentów” są połączone; sytuacja dialogu jest rzeczywista. Na pytanie „duszy”, czy naprawdę istnieją, „ciało” odpowiada konkretem:

„Opalam kolana”. Opalam, więc jestem! – chciałoby się dodać. Pomiedzy kwestiami „duszy” i „ciała” istnieje podskórna, ironiczna korespondencja, najlepiej oddana w ostatniej kwestii. „Dusza” nawet w sielskich okolicznościach martwi się o przyszlą śmierć, „ciało” zaś śmieje się ze śmierci – bo żyje. Neguje ją choćby swym „opalaniem się”. Poetka z lekkością i bez pompatycznego zadęcia widocznego w wierszu *Mówię do siebie: ty ścierwo* uchwyciła nurtujący ją problem. Wniosek jest jednak niezmienny: melancholijna „dusza” i fertyczne „ciało” nie porozumieją się nigdy. Mówią innymi językami.

Konsekwencją braku porozumienia w rozmowie z „ciałem” jest wystawianie go na próby. To może najbardziej wyrazisty dowód na konfliktową naturę cielesności w poetyckim świecie Świrszczyńskiej. Próbowanie „ciała” przejawia się choćby w sposób metaforyczny, jak w wierszu *To nie jest łatwo* (384):

Założyłam kajdany na ręce,
założyłam kajdany na nogi.
A teraz
puszczam się biegiem.

To właściwa poetce postawa – zarówno w zapasach z własnym ciałem, jak i duszą. Jak pisze Chirpaz:

Ludzki byt jest sobą tylko o tyle, o ile ujmuje się go w splocie koniecznych ograniczeń. Ale jest też sobą tylko dzięki wydobywaniu się ze sfery zwykłego przymusu, przez co przekształca warunki swojej kondycji z tego, co dane, w to, co oznacza tę obecność, którą on właśnie jest. [6]

Świrszczyńską określa jej bunt i niezgoda na to, z czym godzić się musi. Jej wybór to ciągle mierzenie się z ograniczeniami: ze słabością ciała, z tchórzostwem duszy. Idealem, do którego poetka dąży, jest „genialne ciało jogi”, ma ona jednak świadomość, że wysiłki są bezskuteczne, bo „ciało” „jest tępe, nie ma wyższych aspiracji” (238). Wiedza ta, zawarta w oznajmieniu: „Znudziło mnie już moje ciało”, która w tomie *Jestem baba* pobrzmiewa jeszcze rezygnacją i wciąż obecną chęcią ucieczki od „ciała”, w zbiorze *Szczęśliwa jak psi ogon* zmienia się w akceptację i ironiczny zachwyty „tępotą”, która „śmierdzi zdrowo”:

Jestem tępa.
Moja tępota
śmierdzi zdrowo
jak moja skóra, kiedy
nie jest myta.

Jestem tępa (322)

W poezji Świrszczyńskiej zakorzenione jest przekonanie, że ciało ludzkie wiele może wytrzymać. Prócz wierszy o „próbowaniu” własnego ciała⁹ temat ten pojawia się także w tomie *Budowałam barykadę*. To kształtuje szczególny stosunek do ciała w najpóźniejszych tekstach autorki; jako siedemdziesięcioletnia kobieta Świrszczyńska pisze nie tylko o pieszych wędrówkach, ale także o ćwiczeniu jogi, braniu zimnego prysznicu, staniu na głowie. Wiersz *Biłam głowę o ścianę* (333) – wyliczenie swoistych prób, jakie przeszła mówiąca w wier-

⁹ W dwóch tekstach powraca obraz dziewczynki, która chcąc zostać świętą, wkładała palec w płomień świecy (*Mam jedenaście lat*, 350; *Biłam głowę o ścianę*, 333). Poetka wspomina o tym również w *Przedmowie* do wydania poezji z 1973 roku, co sugeruje, że ta „próba” ciała jest faktem biograficznym.

szu kobieta – otwiera cykl o wymownym tytule *Walka na śmierć i życie*. Wkładanie palca w ogień, bicie głową o ścianę, próba skoku z dachu, wszy na ciele, czekanie na rozstrzelanie, sześćioletni głód, poród z cięciem bez znieczulenia oraz „trzy uderzenia pioruna” i tyleż „zmartwychwstań”¹⁰ – to obrazy dotyczące ciała, choć niektóre z nich są metaforami. Cykl *Walka na śmierć i życie* z ostatniego tomu wydanego za życia poetki tworzy siedemnaście tekstów, jednak tylko dwa mówią o „walce” z ciałem. Reszta dotyczy śmiertelnych zapasów ze strachem i bólem (prawdopodobnie wywołanym chorobą poetki), a także z czasem i losem człowieczym. Świrszczyńska częstokroć używa cielesnej terminologii dla opisanego stanów ducha:

Będziemy się dusić za gardło
z moim cholernym losem,
aż jedno z nas
szlag trafi.

Będziemy się dusić za gardło (342)

Motyw próby, jakiej autorka poddaje „ciało”, powraca kilkakrotnie, także okraszony humorem, jak w wierszu *Głodzę swój brzuch w celach wyższych* (317):

Brzuch milczy
trzy dni. Niełatwo
wzbudzić w nim wyższe aspiracje.

¹⁰ Powyższe zestawienie pokazuje, że dla Świrszczyńskiej jednakowo ciężką próbą jest głód, co zawiedziona miłość – zrównanie tych przeżyć wydaje się novum na tle tematyki tzw. poezji kobiecej. Dodanie do listy prób, na jakie wystawione było ciało, przeżyć miłosnych, zmienia „perspektywę” owego katalogu – to po prostu sytuacje, w których kobieta znajduje się sama wobec bólu, lęku i bezsilności.

Lecz jestem dobrej myśli.
 Dziś rano, opalając się na plaży,
 zauważyłam, że zaczyna już troszeczkę
 świecić.

Zdaniem Wioletty Bojdy, brzuch jest szczególnie ekspozycyjny w „kubistycznej” wizji ciała w poezji Świrszczyńskiej; zajmuje centralną pozycję w ciele i jako „strażnik cielesnych nieczystości, przejmuje [...] władzę nad doznaniem emocjonalnymi”¹¹. W tym tekście jest z pewnością reprezentantem żywiołu cielesności, który próbuje objąć swoją władzą inny zgoła żywioł. Czy ciągłym „próbowaniem ciała” mówiąca w tych tekstach kobieta zdołała coś wymusić na tym „tępym ścierwie”? Kilka tekstów wskazuje, że zdarzały się chwile triumfu, gdy ciało (prawdopodobnie poddane ćwiczeniom jogi) osiągało stan kruchej równowagi:

Dwie kłódki powiek
 zamkniętych na cztery spusty.
 Za nimi
 światło.

Kontemplacja (311)

Rozszczepienie „cielesno-duchowe” w tekstach Świrszczyńskiej jest bardzo głębokie. Począwszy od dialogów z milkliwym ciałem, poprzez wypowiedzenie mu otwartej wojny, po humorystyczne próby „oswojenia” – poetka stara się podporządkować „ciało” „duszy”. A dokładniej – sobie, bo w poezji Świrszczyńskiej rysuje się podział inny niż dychotomiczny

¹¹ W. Bojda, *Tajemnice menstrualnego ciała*. „Kresy” 1996 (4) nr 28, s. 81–83.

ny. Rozziew między cielesnością a duchowością stanowi jeden z najdramatyczniej zarysowanych problemów egzystencjalnych w tej twórczości. Wyływające zeń próby załagodzenia nieprzystawalności przynoszą intrygujące i odważne konstatacje. „Ciało” bowiem nie zawsze jest po prostu wrogim żywiołem – jak mówiące „ja” nie zawsze utożsamia się z „duszą”. „Kosmos” ciała bywa azylem – może również przedwertyzującą „duszą”...?

2. Kosmos ciała

Skóra jest odczuwana jako wyraźna linia demarkacyjna pomiędzy światem wewnętrznym a zewnętrznym. Odgradzając od świata sprawia, że człowiek czuje się całością w otaczającym go świecie. Ciało bywa więc dla poetki bezpieczną przystanią, śpiworem; choćby ten śpiwór był „workiem kości i mięsa, przeznaczonym na zgnicie” (*Ja, worek kości i mięsa*, 320), to jednak jest ostoją swojskości:

Ziewam,
przeciągam się,
wyciągam się,
rozciągam się
w swoim ciele
jak w szerokim, wspaniałym śpiworze.

A potem opadam,
opadam,
opadam
na dno szczęścia.

Zасыpianie (375)

Czynności takie jak ziewanie, przeciąganie się kojarzone są z bezpieczeństwem, ze snem jako sferą ukojenia, ukrytym

„dnem szczęścia”. „Ciało” to odrębny, wielki świat – tak wielki, że może przesłonić świat zewnętrzny. Skóra jest też granicą, którą stale naruszają jakieś impulsy – zapewnione przez nią bezpieczeństwo jest więc nietrwałe:

Kiedy jestem sama,
robi się we mnie więcej miejsca.
Rozsiadam się wygodnie
w samej sobie, po turecku,
i zabieram się do myślenia [...]

Kiedy jestem sama,
rozkwitają we mnie raje
wszystkich religii świata. [...]

Kiedy jestem sama,
wchodzi we mnie przez skórę
mróz
przestrzeni kosmicznej.
Dwieście osiemdziesiąt stopni
poniżej zera.

Dwieście osiemdziesiąt stopni mrozu (368)

Nie jest więc skóra ochroną – bywa więzieniem: „Skóra to rzecz piękna / jak więzienie” (377). Z drugiej zaś strony nie jest ciasnym pudełkiem; granice ciała wyznaczone skórą mogą być bardzo odległe:

Na krańcach mojego ciała,
tam gdzie skóra,
czekaj na mnie.
Przyjdę,
ale to tak daleko.

Randka (327)

Pojawia się tu motyw traktowania siebie jako duchowości, ukrytej gdzieś wewnątrz zakamarków „ciała”, we „wnętrznosciach” właśnie. Ciepły, niezmierny kosmos „ciała” oraz mroźny kosmos galaktyk łączy i dzieli skóra. Odgraniczając „ciało” od kosmosu stanowi o jego istnieniu w przestrzeni, tym samym warunkuje także egzystencję „duszy”. Jednocześnie zaś jest żywiołem obcym „duszy” – należy wszak do materialnego „ciała”. Ambivalencja stosunku podmiotu mówiącego do skóry wynika z jej roli ochronnej i ograniczającej zarazem. Przeświadczeniu uwięzienia towarzyszy tęsknota za uwolnieniem się od klatki „ciała” – charakterystycznym obrazem jest zanikanie skóry:

skóra znika,
mieszam się z tym, co nie jest mną
rozpuszczam się we wszystkim

Pieśń pełni (179)

Jestem w środku
szeroka, bardzo szeroka.
Bo nie mam skóry,
żeby mnie zamknęła,
żeby mnie oddzieliła
od tego, co jest wokół.

Chwila relaksu (378)

Brak skóry jest efektem pożądanym, ponieważ to ona oddziela jestestwo od reszty świata – a połączenie się ze „wszystkim” jest synonimem potęgi. Siła zaś, potęga i radość są tożsame z pełnią w tej poezji. Skóra jest pierwszą i ostatnią granicą pomiędzy bytem indywidualnym, a bytem ogólnym. Jest więc znakiem oddzielenia, zarówno w sensie dodatnim (stanowi o odrębności, wyjątkowości człowieka), jak i ujem-

nym (przypomina o wyobcowaniu i samotności). Obrazy skóry w poezji Świrszczyńskiej charakteryzuje ambiwalencja, ponieważ odzwierciedlają one dysonans odczuć poetki, która tęskni za swoistym zatraceniem siebie w „bycie ogólnym”, ale także obawia się utraty indywidualizmu, który zapewnia „śpiwór skóry”.

Równie ważnym znakiem „ciała” w poezji Świrszczyńskiej są wnętrzności – termin wieloznaczny i pojemny. Bywają traktowane dosłownie, lecz są „uwznioślane” – w szczególności sposób w erotykach.

Daleś mi rozkosz,
dałam ci rozkosz.
Niepokalani
patrzmy na siebie
oczami.

W ciele twoim i w ciele moim
świeci jak bursztyn
czysta płeć.
Pod skórą
migocą wnętrzności.

Migocą wnętrzności (231)

Fascynujące wnętrzności są synonimem czystości, kryją w sobie tajemnicę (*Fascynacja*, 326). Głębokie przeżycie aktu miłostnego uwzniośla niejako „niską” sferę biologiczną. Kochankowie dają sobie rozkosz i czystość, są więc „niepokalani”. Światło, ogromnie ważne w świecie poetyckim, któremu nieobce są manichejskie kontrasty, może być także zamknięte w ciele. Marzeniem jest ciało „wypatroszone” z wnętrzności i ziemskości niczym egipska mumia:

Chcę być taka czysta [...]
 Żebym zamiast wnętrzości
 miała w środku światło.

Jak Egipcjanin (373)

Po staropolsku wieloznaczne „wnętrzości” mieszczą zgoła różne zjawiska: w ciele ukryte jest „jajko wiersza”, znoszone w chwili poczucia nadmiaru, ale także „jajko śmierci”, znoszone przez kochanków w „gnieździe lodowatej ekstazy” (*Jak to jest z pisaniem* [310], *Zniesiemy jajko* [327]). Znoszenie jajka symbolizuje zarówno wysiłek wyciskania czegoś z własnych wnętrzości, jak i owocność tego wysiłku, porównywanego z porodem. Od ciężarnej kobiety, w której porusza się dziecko (*Trzy ciała*, 203), zwielokrotnionego później w obrazie kobiety rodzącej świat (*Kobieta mówi rodząc świat*, 313), poetka dochodzi do archetypu bezpiecznego ukrycia w łonie – zarówno pragnienia ukrycia swojego mężczyzny przed apokaliptyczną wojną:

Żebym mogła go ukryć
 we wnętrzościach [...]
 wiedziałabym w każdej sekundzie
 że jeszcze go nie zabili

Mój mężczyzna (275)

– jak i ukrycia jej samej przed nieprzyjawnym światem w ciele mężczyzny:

Szczęśliwa
 jak płód w łonie matki
 śpię ukryta w tobie. [...]
 Nie ródź mnie nigdy

Jez z żelaza (234)

Częściej jednak wnętrzości są, paradoksalnie, figurą duszy (wnętrzości = wewnątrz). Mogą przechowywać zarówno „padlinę barbarzyńskich epok, ciał i myśli” (*Nie zgadzam się*, 366), jak i śmierć matki (*Jej śmierć jest we mnie*, 356). Są więc figurą przestrzeni psychicznej, a nie fizycznej. Podobnie jest w zaskakującym wierszu *Zgrzebło z żelaza*, w którym kobieta dokonuje masochistycznie skrupulatnego „sądu ostatecznego” nad sobą.

[...] Bo dziś u mnie remanent i kapitalny remont,
bilans doroczny,
wielkie pranie.
Generalna próba końca świata w mikrokosmosie.
Zgrzebłem z żelaza
szoruję ciało aż do kości.
Zdjęłam z kości skórę, wisi obok,
gołe wnętrzości dymią,
drgają gołe żebra,
a tu sąd [...]
Sądzi mózg i oczy wyjęte z czaszki
grzeszną nagość miednicy
i zębów bez dziąseł [...]¹²
O, ciężko się dzisiaj trudzę,
zgrzebłem z żelaza
szoruję ciało aż do kości,
kość aż do szpiku.
Chcę być czystsza niż kość.
Chcę być czysta
jak nicość. [...]

Zgrzebło z żelaza (220)

¹² Fragment ten przywodzi na myśl obrazy surrealistów (np. Friedy Kahlo). Jednocześnie kojarzy się ze średniowiecznymi wyobrażeniami piekła czy sądu ostatecznego, oraz z tymi cechami malarstwa barokowego, o których pisała Wisława Szymborska w wierszu *Kobiety Rubensa*.

Remanent „wnętrżności” to jednak w istocie remanent „du-szy”. Chcąc być „czysta jak nicość” kobieta przede wszystkim uwalnia się od ciała. Znamienne, że tekst ten to monolog skierowany do mężczyzny:

Dziś nie przychodź do mnie. [...]
Bo dziś u mnie remanent i kapitałny remont, [...]
Więc nie przychodź dziś do mnie.
Nie kupuj kwiatów. Szkoda forsy. [ib.]

Sarkastyczna, kolokwialna puenta ukazuje nową, obcą dla mężczyzny prawdę o kobiecie. Są w jej życiu chwile, w których nawet bliski mężczyzna jest jej obcy. W takich chwilach połączy ją raczej instynktowne porozumienie z żebraczką (*Taka sama w środku*, 221), niż z bliskim mężczyzną. W takich chwilach musi zostać sama, by z surową skrupulatnością przeprowadzić kolejną próbę „końca świata” — jeszcze jedną nieudaną próbę zrozumienia swych tajemnych wnętrzości.

Zdumiewające na tle tej, tak podejrzliwej wobec ciała poezji, są teksty będące „pieśniami pełni”, „śpiewami nadmiaru”. Wśród późnych, na ogół bardzo krótkich utworów poezji, pojawiają się z rzadka dłuższe, często stylizowane na dawne gatunki literackie (dytyramb, madrygał, pieśń). „Bogate” pod względem formy i treści pisanie o obfitym „ciele” to wyraz podziwu i czci, potęgi i siły, mocy i radości. Do tej grupy tekstów należą m.in. *Pieśń pełni*, *Dytyramb kobiety szczęśliwej* (231), *Drugi madrygał* (233), *Kobieta mówi o swoim życiu* (248), *Skąd wziąć złoty aksamit* (305), *Szczęście istnienia* (312), *Kobieta mówi rodząc świat* (313), *Bogini matriarchatu* (367), *Dwieście osiemdziesiąt stopni mrozu*, *Cztery nogi bardzo grube* (374), *Kiedy śpiewam* (374), *Chwila relaksu*. Łączy je i wyróżnia próba wyrażenia obfitości, swoistego

nadmiaru w odczuwaniu „ciała”. To istny „śpiew nadmiaru” (*Dytyramb kobiety szczęśliwej*), rwący potok skrajnych doznań – skrajnych zarówno pod względem rodzaju odczuć, jak i ich natężenia. Doznania te są tak stłoczone, że zanim jedno zostaje odnotowane, już nastaje drugie. Mnożą się byty i nieustająco transformują. Owa mnogość odczuć podlegających nieustannym przemianom nasuwa wniosek, że wiersze te nie są prostym opisem „ciała”; znowu stanowi ono tylko pretekst dla opisu stanów ducha. Hiperboliczny opis obejmuje takie stany jak radość, spełnienie, a więc emocje; nie ma jednak wśród nich doznań właściwych ciału, jak choćby orgazmu. O miłosnym spełnieniu poetka pisze prosto i oszczędnie, np.: „noc miłosna z tobą”, „wielka bitwa barokowa i dwa zwycięstwa” (*Drugi madrygał*). W „pieśniach pełni” stanowi duchowemu towarzyszy częstokroć doznanie somatyczne:

Pełnia, o jaka pełnia.
Siła, o jaka siła.
Jestem pełna, jakbym była ciężarna gwiazdą.

Pieśń pełni (179)

Czegoś jest we mnie za dużo.
Przelewam się przez brzegi jak drożdże
Kobieta mówi o swoim życiu (248)

Doznanie przepływania poprzez własne jestestwo potężnej siły jest waloryzowane dodatnio, nawet jeśli potęga ta jest „ciemnego”, nieludzkiego pochodzenia. Poczucie obcości bywa równoważone humorem, niefrasobliwym dowcipem czy ironią:

Jestem pełna, jakbym była ciężarna gwiazdą [...] wchodzę w środek trwającego światła.

To światło śpiewa,
ja śpiewam,
jestem jednym z miliona głosów, jednym z miliona promieni,
świecę. Sytuacja nieprzyzwoicie mistyczna,
nic nie poradzę, mówię jak jest. [...]

Pieśń pełni

„Pieśni pełni” są charakterystyczne ze względu na język. Poetka stosuje proste zabiegi mające na celu wyrażenie obfitości, swoistego nadmiaru w odczuwaniu „ciała”. Wizyjności obrazów odpowiada istna zonglerka liczebnikami. Katalog środków, którymi autorka oddaje owe doznania nadmiaru ciała jest niezbyt zaskakujący – to figury tradycyjnie stosowane dla uzyskania efektu zwielokrotnienia (nawiązujące zresztą dość wyraźnie do chwytów poezji barokowej czy języka biblijnego):

a) nagromadzenie czasowników, oznaczających ruch, szybkość i gwałtowną zmianę „stanu skupienia”: rozciekam się, rozsnuwam, rozprzestrzeniam (179), drgam jak ciało w rozkoszy, drgam jak skrzydło, jestem wybuch; jestem fontanna; tykam nadmiar, dławię się pełnią (232), wybucham z siebie, wytryskuję, wyskakuję ze skóry, rozmnażam się pączkując (312);

b) użycie liczebników, często o symbolicznym znaczeniu: nadmiar, tysiąc nadmiarów (232), dziesięć nadludzkich marchwi ognistych, dziesięć piorunochronów; milion lat ognia, zamkniętych w milionie lat mrozu (367);

c) porównania:

– animalistyczne: cwałowanie i jego echa, parskam w kąpieli gwałtowności (312), jakbym szczekała bardzo wesoło i bardzo głośno tymi czterema nogami bardzo grubymi (374);

– „kosmiczne”: mięso galaktyk (311), wchodzi we mnie przez skórę mróz przestrzeni kosmicznej. Dwieście osiemdziesiąt stopni poniżej zera (368);

– obraz nieba, światła, ognia: kuliste niebo silnej pogody (179), środek rozdymającej się powodzi światła (179), jaskrawa jak powietrze w dmącej trąbie [...], rozmnażam się pączkując jak ogień, dolina płomieni, balet huczący (312);

– obraz bogactwa i przepychu: obfita jak królowanie na dwóch tronach odlanych ze złota murzyńskiej pary królewskiej (232), bogata jak madame Pompadour, wesola jak pupka niemowlaka (305), ciało to złoty dom Salomona, to wieża Eiffla (367);

– żywioł wody: uszami wlewa się to do środka, gotują się morza, odbiegają piany wyją oceany niepohamowań (312), parskam w kąpieli gwałtowności (312), płynę, nurkuję, łykam, krztuszę się (312); nalana do pełna zatopiona wniebowzięta w czystą rozkosz (273);

– motyw lotu: blaski, skrzydła, lecenie w górę (368), u nóg skrzydełka boga Hermesa (379);

d) kontrasty i antytezy: przeszłam piekło, dlatego dziś wchodzę w niebo pogody (179), zamknę się i zrobi się we mnie więcej miejsca (311), oddalę się od wszystkiego i wejdzie we mnie wszystko (312).

Mimo iż przedmiotem opisu jest ciało, jest ono tylko „zastępczym” przedmiotem opisu; ułatwia przedstawienie stanów, których doświadcza dusza, jaźń, jestestwo. Ciało, powłoka zewnętrzna to swoiste *pars pro toto* wnętrza człowieka. Podmiotowe istnienie człowieka jest zdeterminowane istnieniem ciała, jednocześnie jednak wpływy stanów ducha, doznań jaźni, są tak przemożne, że determinują poniekąd istnienie ciała. „Śpiewy nadmiaru” najczęściej wieńczy *passus* wyrażający zdumienie czy wręcz przekonanie, że takie doznania są niemożliwe – i niemożliwe jest ich opisanie:

– „dławię się pełnią / niemożliwa / jak rzeczywistość” (*Dytyramb kobiety szczęśliwej*),

- „niemożliwe, aby naprawdę działa się to, / co się dzieje” (*Szczęście istnienia*),
- „rozdziawiona aż do korzenia języka / gębo nadmiaru, / krzycz, gębo” (*Szczęście istnienia*),
- „za słabe słowa, na to nie ma słów” (*Kobieta mówi rodząc świat*).

Obraz „kosmosu ciała” jest w istocie próbą zmierzenia się nie tylko z nieprzystawalnością „ciała” i „duszy”. Zgodnie z tezą Bachelarda, cielesność jest tak głęboko zakorzeniona w języku i myśleniu o rzeczywistości, że nie sposób myśleć nie odnosząc się do ciała. Świrszczyńska wytworzyła stopniowo w swej poezji kruchą równowagę: nieufna wobec „ciała”, pragnąca je tresować i wychowywać, opisuje stany ducha za pomocą doznań cielesnych. Zasadą staje się nieprzychylny wobec „ciała” ton, gdy mowa o rozszczepieniu na „mięso” i „myśl”. Gdy zaś mowa o przyjaznym „spiworze skóry” i bogatych „wnętrznosciach” – można śmiało ryzykować tezę, że mowa o stanach psychicznych. Zawsze jednak poezja ta nosi sygnaturę ciała.

3. Zrobić porządek z ciałem

Mówienie „językiem ciała” o odczuciach duchowych to najbardziej wyrazisty przejaw nieustających prób Świrszczyńskiej, by definitywnie rozwiązać konflikt „duszy” i „ciała”. Upór ten często daje efekty groteskowe i makabryczne:

Jest mnie za dużo.
Poza tym brak mi puenty.
Trzeba zrobić porządek
ze swoim ciałem.

Te wszystkie odnóża są zbyteczne.
Trzeba

zorganizować to w sens
i kształt, skondensować.

Gdybym zjadła swoje nogi?
Gdybym wsadziła głowę
do brzucha?
Gdybym zjadła od środka
brzuch? Nie, nie wychodzi.

Boję się,
że to wszystko nie skończy się dobrze. [...]

Wiersz makabryczny (322)

Mówiące „ja” wyobraża sobie „porządkowanie ciała”: wkładanie głowy do brzucha, zjadanie nóg – jakby idealne ciało powinno mieć kształt zbliżony do kuli lub innej regularnej bryły. Obrazy te świadczą o towarzyszącym podmiotowi poczuciu braku kontroli nad niesfornym „ciałem”, które mimo iż „moje”, własne – żyje jednak jakimś nieodgadnionym rytmem; za nic nie można porozumieć się z nim i racjonalnie „ułożyć”. Artystyczny pomysł dzielenia ciała na „kawałki” oraz umieszczania duszy na równi z nogą, ręką, okiem, brzuchem to próba „zasypania” przepaści pomiędzy „ciałem” a „duszą” (podobnie jak w barokowej poezji metafizycznej). Próba oczywiście z góry skazana na klęskę, mimo to Świrszczyńska ciągle podejmowała poszukiwania sposobu na zmniejszenie owej dręczącej nieprzystawalności.

Na krótko poczucie to znika w miłosnej ekstazie:

Ciało – które w chwili miłosnego zjednoczenia znikało, uwalniając się z ograniczeń przestrzeni, czasu i wielowarstwowego „ja” – poza przestrzenią erotycznych egzaltacji jest ich karykaturalnym wręcz zaprzeczeniem. Choćby najpiękniejsze – jest tylko zwykłym mechanizmem, który

można porozkręcać i znowu poskładać i nie znaleźć prawdziwego „siebie”.¹³

Poetka wyznaje, że tęskni „wnętrznosciami i gardłem”, włosami i skórą oraz „światłem w głowie” (*Tęsknię*, 247). To poetycka ekspresja uczucia przepelniającego zarówno ciało, jak i duszę – co ważniejsze, są one poniekąd „zrównane” w tym tekście. Obraz światła, które tęskni na równi z włosami i wnętrznosciami pozwala na spotęgowanie tęsknoty jako wszechogarniającej. Podobnie w utworze *Na nowo* (312), w którym poetka wyznaje, że „chce odejść” od swojej ręki, oczu, nogi i „reszty”, aby żyć na nowo, „być inaczej”. To próba ucieczki od własnego ciała, z którym tak trudno się rozstać, że trzeba je podzielić na elementy i kolejno się z nimi rozstawać. Najczęściej przywoływanymi częściami ciała są oczy, uszy, usta, zęby, kości, nogi i ręce. Taki sposób opisywania ciała przywodzi na myśl np. obrazy Picassa, gdzie te właśnie elementy są eksponowane w portretach. Być może to technika malarska podpowiedziała poetce (i córce malarza) artystyczny chwyt.

Świrszczyńska podkreśla ironicznie, iż ma świadomość sprzeczności „ćwiartowania” ciała z humanistyczną tradycją. Ironia wydaje się także formą podkreślania metaforyczności owych makabrycznych „porządków” z ciałem. Poetka często wyraża uczucie, że jej ciało jest zlepkiem cudzych fragmentów. Ta myśl, godząca w przekonanie o jedyności każdego człowieka, musiała szczególnie doskwierać poetom. Tekst Świrszczyńskiej pod znamienym tytułem *Nie zgadzam się* i wiersz Szymborskiej *Nic darowane* dzieli dekada, lecz łączy sposób obrazowania i główna myśl:

¹³ T. Żukowski, *Myślę ciałem, które musi je*, [w:] A. Świrszczyńska, *Czysta rozkosz*. Wybór i posłowie T. Żukowski. Szczecin 1992, s. 168.

Nie zgadzam się	Nic darowane
Nie zgadzam się	Nic darowane, wszystko pożyczone. [...]
na paznokieć swojej ręki,	Tak to już urządzone,
obnoszony już przez dziadka. [...]	że serce do zwrotu
Umarli	i wątroba do zwrotu
siedzą na mnie okrakiem	i każdy palec z osobna.[...]
jak góra. Gnije we mnie	
padlina barbarzyńskich epok,	Protest przeciwko niemu [spisowi ciała]
ciała i myśli. [...]	nazywamy duszą. ¹⁴
Ale ja nie będę powtarzać	
ich trupich słów.	

W. Szymborska

A. Świrszczyńska

Szymborska często ujmuje ciało jako zbiór elementów, właściwie obcych, „odziedziczonych” (albo dosłownie, albo w znaczeniu ogólnym: danych bez naszego wpływu na ich ostateczny kształt), a jej niezgoda jest stonowana, ironiczna. Wiersz *Nic darowane* byłby gorzki, gdyby nie puenta: dusza „to jest to jedyne, czego nie ma w spisie”. Gorzko natomiast mówi o „przegranym turnieju z twarzą” Pan Cogito Zbigniewa Herberta:

przed lustrem twarz odziedziczoną
worek, gdzie fermentują dawne mięsa
żądze i grzechy średniowieczne
paleolityczny głód i strach
jabłko upada przy jabłoni
w łańcuch gatunków spięte ciało¹⁵

¹⁴ W. Szymborska, *Nic darowane*, [w:] eadem, *Koniec i początek*. Poznań 1995, s. 34; A. Świrszczyńska, *Nie zgadzam się*, [w:] eadem, *Cierpienie i radość* (1985).

¹⁵ Z. Herbert, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, [w:] *Poezje*. Warszawa 1998, s. 359. Wiersz otwiera zbiór *Pan Cogito* z 1974 roku.

Zarówno Szymborska, jak i Herbert, prócz poczucia, że każda część ciała jest „pożyczona” od przodków, eksponują także przekonanie, że człowiek jest takim samym „dłużnikiem” jak zwierzęta i rośliny:

Na jednych ciąży przymus
spłaty skrzydeł.
Drudzy chcąc nie chcąc
rozliczą się z liści.

W. Szymborska

uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry
zapewne spadek po praszczurze który łowił echo
dudniącego pochodu mamutów przez stepy

Z. Herbert

Szymborska i Herbert ukazują swoisty łańcuch ewolucyjny, w którym człowiek jest zaledwie ogniwem. Świrszczyńska także „donasza łachy po rodzinie” (*Grube jelito*, 222). Jej bunt skierowany jest przeciwko „padlinie epok, ciał i myśli” – spuściźnie zarówno powłoki cielesnej, jak i historii, o której nie sposób zapomnieć (poetka nie zgadza się „na swoją głowę, w której mieszka / od dwóch tysięcy lat / krwawy nieboszczyk Juliusz Cezar”). Puenta jej wiersza jest zupełnie inna: „Ja muszę sama urodzić na nowo / siebie” (*Nie zgadzam się*). W poetyckim dyskursie o pożyczonym płaszczu ciała Herbert gorzko konstatuje przegraną w turnieju, Szymborska pociesza, że duszy nie ma na liście długów. Świrszczyńska jednak uparcie trwa w niezgodzie, coś ją zmusza do straceńczej walki. W niektórych późnych wierszach z rezygnacją zarzuca walkę o jasne rozdzielenie duszy i ciała; akceptuje ciało jako byt odrębny i nieprzystający. Jednak na większości jej tekstów wypalone jest piętno żarliwej niezgo-

dy. Właściwa autorce postawa to ciągle podejmowanie straconych prób „zamknięcia oczu, uszu, nóg, rąk”, by dojść „do tego, co nie wiem, jak się nazywa, do tego, co najważniejsze” (*Do tego co najważniejsze*, 364; *Grube jelito*). Znakiem tej poezji jest bowiem retoryczne pytanie: „cóż mnie właściwie łączy z moim ciałem” (*Co to jest szyszynka*, 205). Towarzyszy jej właściwa moralistom podejrzliwość wobec ciała, z której wypływa pragnienie „uporządkowania” – ujarzmienia go.

Rozłam na „duszę” i „ciało” jest w poezji Świrszczyńskiej zasadą konstrukcyjną wielu tekstów. Poetka ma świadomość, że jest swoim ciałem, jednocześnie jednak ma pewność, że istnieje w niej jakiś inny żywioł, co więcej – to właśnie z tym żywiołem się utożsamia, nie zaś z ciałem. Żywioł ten nazywa „duszą”. Nie jest to jednak dusza w rozumieniu tradycyjnym – nieśmiertelny pierwiastek tkwiący w człowieku. Mówiące „ja” uparcie i natarczywie pyta o duszę. „Żąda” jej odgraniczenia od ciała, podania „reguł gry” w Życie:

Kto nas związał, mnie i moje ciało?
Dlaczego muszę umrzeć
razem z nim?
Mam prawo wiedzieć, gdzie biegnie granica
między nami.
Gdzie jestem ja, ja sama, sama.
Brzuch, czy jestem w brzuchu? W jelitach?
W wydrążeniu płci? W palcu u nogi? [...]
Nie ja zrobiłam
swoje ciało.
Donaszam łachy po rodzinie [...]
Co mnie łączy z tym wszystkim?
Co mnie łączy z tobą, który lubisz
moje kolano, cóż ja
mam wspólnego ze swoim kolanem?

Grube jelito

Oto najzarliwszy protest tej poezji: niezgoda na nierozdzielność „duszy” i „ciała”. Dychotomia w poezji Świrszczyńskiej przebiega jednak nie pomiędzy ciałem a duszą, jak w tradycji pitagorejsko-platońskiej, przeciwstawiającej te dwa pierwiastki. Autorka nie wie, jak i dlaczego jest połączona ze swoim ciałem:

Gdzie jestem ja, ja sama, sama.

Konstrukcja tego wersu jest znacząca. Uświadamiając sobie śmiertelność ciała, poetka pyta: „gdzie jestem ja”. Podkreśla rozłączność śmiertelnego ciała i owego „ja” – najwyraźniej nietożsamego z ciałem i od niego niezawisłego. „Ja” jest skazane na śmierć wraz z ciałem, więc gdyby nie ta żelazna więź, mogłoby żyć? Poetka chce wiedzieć, „gdzie jestem ja sama”, a zatem poszukuje tej osobnej od ciała części człowieczeństwa, z którą się utożsamia. Jakby obawiając się, że znaczenie zlepku słów *ja sama* zatarło się w potocznym użyciu, Świrszczyńska powtarza w klauzuli wersu kluczowe słowo *sama*, które brzmi jak wykrzyknik. Jest to więc wołanie (pytanie) o najgłębszą istotę jestestwa, której nie można utożsamzić z ciałem, która jednak z ciałem i poprzez ciało musi żyć i – co budzi sprzeciw – umrze wraz z nim. Sugestia, że owo „ja” znajduje się w mózgu, każe identyfikować ów drugi – obok ciała – „żywiół” poezji Świrszczyńskiej z myślą, świadomością. W tej twórczości bardziej uprawnione jest kojarzenie pary pojęciowej „ciało” i „myśl”, niż tradycyjne zestawienie-przeciwstawienie (typowe również dla języka) „ciała” „duszy” (sama poetka posługuje się jednak tymi tradycyjnymi terminami).

Świrszczyńska nie poprzestaje na niezgodzie – podejmuje syzyfową próbę oswobodzenia się od ciała:

Zostawię was razem,
moje kolano i ciebie.
Nie krzyw się, zostawię ci całe ciało
do zabawy.
A ja pójdę.
Dla mnie nie ma tu miejsca
w tej ślepej cielesności, czekającej
na zgnicie.
Odbiegnę, będę biegła w cwał
do samej siebie.
Samej siebie będę szukać
biegnąc jak wariatka
do ostatniego tchu.

Grube jelito

Kobieta chce pozostawić ciało kochankowi, który nie rozumie jej „niezgody na ciało” i wyśmiewa jej wątpliwości. Zostawia mu na pociechę „całe ciało”; „do zabawy” – dodaje pogardliwie. Tak silne jest jej pragnienie „odejścia” od ciała. I odchodzi – lecz paradoksalnie jej jestestwo zachowuje się jak ciało: idzie, biegnie i oddaje ostatni dech. Prawdziwe „ja”, noszące niezmarywalne piętno „ciała” – zdąża do „samej siebie”. Frazeologizm „biec jak wariatka” służy tu nie tylko podkreśleniu, że to bieg gorączkowy, bieg straceńczy. Wszak „odbiec” od swego ciała to czyste szaleństwo... Dychotomia „cielesno-duchowa” dodatkowo się komplikuje: oto cząstka jestestwa, poszukując „samej siebie” i nie znajdując tego w „ciele”, opuszcza je i dąży do odnalezienia esencji własnego bytu poza nim. To sugeruje istnienie trzech „żywiółów”: „ciała”, myśli (zwanej „duszą”; przebywającej w ciele) i „cząstki dążącej”.

Trzeba się śpieszyć, zanim przyjdzie
śmierć. Bo wtedy

jak pies szarpnięty za łańcuch
będę musiała powrócić
w ciało, krzykliwie cierpiące.
Odbyć ostatnią,
najbardziej krzykliwą ceremonię ciała.

Zwyciężona przez ciało,
unicestwiona z powodu ciała,
stanę się
nieczynną nerką
lub zgorzelą grubego jelita.
I skonam w hańbie.

A wraz ze mną skona wszechświat
zredukowany
do nieczynnej nerki
i zgorzeli grubego jelita.

Grube jelito

Desperacka ucieczka od ciała jest więc zaiste syzyfowym trudem: świadomość nie znajduje esencji bytu poza ciałem i musi doń powrócić, choćby tylko po to, by wraz z nim umrzeć. Twarda konieczność opisana jest tutaj tonem szyderczym; ciało jawi się jako hałaśliwe i egocentrycznie skupione na swym cierpieniu. Opis śmierci jako „najgłośniejszej ceremonii ciała” podkreśla dystans i brak empatii „duszy” wobec wszelkich „ceremonii” ciała. Ów drugi żywioł tkwiący w człowieku, przykuty łańcuchem do ciała, doskonale wie, że zostanie unicestwiony wraz z ciałem – choć tak bardzo do niego nie przystaje. Porównanie do nerki i jelita grubego, najbardziej „nieczystych” organów w fabryce ciała, oddaje „pohańbienie”, które czeka „duszę” (myśl, świadomość). W ostatnią wypowiedź wkrada się patos; oto metafizyczna cząstka człowieka, która czuje się małym kosmosem – zrówna się ze zżartym przez gangrenę flakiem.

Tekst *Grube jelito* wyostrza konfliktową naturę relacji „duszy” i „ciała”. O materialnym ciele cząstka niematerialna mówi tu z widoczną pogardą, szyderstwem; to jednak tylko odruch obronny skazańca. W innych tekstach „ciało” i „dusza” jawią się jako dwa niezależne byty, o których można mówić z jedną „sympatią”. Próbując przełamać czarno-biały podział na cielesność i duchowość, poetka szuka sposobów zrównania tych dwóch heterogenicznych elementów. „Dusza” staje się więc „siostrą pęcherza i jelit” (315) i rozsiada się w „mięsie galaktyk” z rubasznym, bezaluzyjnym śmiechem (311). Zachowuje się więc jak... ciało – brakuje jej zwykłego uduchowienia, nie „filozofuje”. Jednak nawet wtedy poetka marzy, że przyjdzie cynik Diogenes, by „pogadać o duszy”. Takie wiersze są rzadkie, bo rozziw jednak pozostaje: jakaś cząstka „esencji bytu” patrzy z boku na „mięso” i „duszę” – obydwie traktując jako swą własność („moje mięso”, „moja dusza”, 311). Odrębność „duszy” zostaje podkreślona zręcznym porównaniem-pleonazmem; „dusza” ma właściwości kreacyjne: stworzyła galaktyki. One jednak przypominają mięso – noszą skazę „ciała”, w którym dusza „rozsiada się” władczy, samozadowolonym gestem. Z mięsa powstałeś, do mięsa powrócisz... W tej poezji „dusza” nie ma monopolu na nieśmiertelność: okowy „ciała” pociągną i ją w otchłań śmierci, tyle, że później.¹⁶ Tak zwana przez poetkę „dusza” tu właśnie odbiega od definicji tradycyjnie pojętej, nieśmiertelnej cząstki bytu. Nie jest nieśmiertelna – choć na pewno przeżyje „ciało”.

¹⁶ Motyw ten, wywodzący się z „afrykańskiego” tomu Świrszczyńskiej *Czarne słowa* z 1967 roku, powraca także w innych tekstach poetki. np. *Motyw afrykański. Złe czary* (370): „A kiedy umrzesz, wrogu, / i błękitna dusza / wyjdzie nocą z twego ciała, / aby wznieść się na gwiazdę, / pochwyć twoją duszę [...] / i zatopię / w bardzo głębokiej wodzie. / Żeby i dusza twoja umarła”.

Nieliczne są wiersze, w których Świrszczyńska próbuje złagodzić nieprzystawalność „ciała” i „myśli”. Najczęściej bowiem daje znać o sobie rozbieżność ścieżek: „myśl” („dusza”) dusi się w „ciele”, a droga do jej wyzwolenia prowadzi przez unicestwienie go (znamienny tytuł: *Samobójstwo*, 317). Krzykliwe ciało brzydzi; arystokratce duszy marzy się „nieśmiertelna elegancja liczby” (320). Powraca w różnych sytuacjach pragnienie odsączenia ekstraktu prawdziwego „ja”; skrajnym na swój sposób przykładem jest „zrzeczenie” się swego ciała na rzecz kochanka, który je lubi, gdyż bohaterce wiersza jest ono obce. Poetka wyznaje: „jestem stworzona do pracy nie do rozkoszy” i po miłosnym spełnieniu, gdy wydaje się, że oto osiągnęła równowagę „duszy” i „ciała” (*mam ciało lekkie i duszę czystą*, 238), coś ją popycha do wysiłku, do działania. Dla Świrszczyńskiej istota jestestwa nie tkwi ani w cielesności, ani w duchowości, lecz gdzieś w przestrzeni między „mięsem galaktyk”, choć z pewnością „dusza” bliżej jest owej istoty niż ciało. Intrygująca jest ta trzecia kategoria, migocząca między wersami w tej poezji – nie „dusza”, nie „ciało”, lecz... prawdziwe „ja”.

W próbie nazwania owych cząstek człowieczego bytu w poezji Świrszczyńskiej pomocne mogą okazać się pojęcia... teologiczne. Biblia wyróżnia dwa terminy na określenie ciała: ciało-*sarks* i ciało-*soma*¹⁷. Ciało-*sarks* oznacza ciało jako osobę ludzką: *sarks* cierpi, lęka się, „omdlewa z pragnienia, albo krzyczy z radości”, właściwe mu są wszelkie ludzkie grzechy i słabości, jest zniszczalne i zamieni się w pył ziemi. Ciało-*soma* posiada godność, a oddane Panu „okryje się niezrównanym pięknem” – dzięki zwycięstwu Chrystusa nad *sarks*. Chrystus przyjmując ciało, umierając i zmartwychwstając pokonał trzy moce, dzierżące władzę nad ciałem: Prawo, grzech

¹⁷ *Słownik teologii biblijnej*, pod red. X. Leon-Dufour. Przekł. i oprac. bp K. Romaniuk. Poznań 1985, s. 140-147.

i śmierć [ib., 146]. Dzięki temu każdy chrześcijanin idący śladem Chrystusa, może triumfować nad tymi potęgami; jednak nie na ziemi.

To nędzne, ziemskie i grzeszne ciało zostanie przemienione w ciało chwalebne (Flp 3,21), „duchowe” (1Kor 15,44), niezniszczalne. [ib.]

Abstrahując od przekonań religijnych Świrszczyńskiej wydaje się, że jej poezja daje wyraz poczuciu rozdwojenia na „ciało cielesne” (*sarks*) i „ciało duchowne” (*soma*) oraz marzeniom o jakimś „ciele chwalebnym”, które zjednoczy te dwa przeciwstawne pierwiastki. Nie chodzi tu bynajmniej o porządkowanie terminów teologicznych kategoriom świata poetyckiego Świrszczyńskiej, lecz o wydobycie analogii pomiędzy (niereligijną) poezją, a rozumowaniem św. Pawła: „Jeżeli jest ciało cielesne, to jest także ciało duchowe” (1Kor 15,44)¹⁸. Skoro w świecie poetyckim Świrszczyńskiej trudno mówić wprost o duszy jako nieśmiertelnej części człowieka, znacznie bardziej uprawniony byłby termin *ciało duchowe*. „Ciało duchowe” jest przeciwstawne „ciału cielesnemu”, lecz jednocześnie nosi silne jego znamię. Dowodem na to są wier-

¹⁸ Nie wszyscy krytycy uważali tę poezję za „niereligijną”; np. Barbara Ciesielska, podkreślając ogromną wagę cierpienia w poezji Świrszczyńskiej, pisze wręcz, że: „Poezja Anny Świrszczyńskiej stanowi niewątpliwie jeden z przykładów sztuki, która jest nie tylko «towarzystwą religii», ale też [...] «przewodniczką na drodze ku Bogu». [...] Autorka najwyraźniej inspiruje się w swoich tekstach liturgią, wprowadza do nich motywy liturgiczne, choć je poetycko przetwarza”. (B. Ciesielska, *Ja zjadłem gwiazdę, ja połknąłem gwiazdę...*” *Akt Eucharystii w poezji Anny Świrszczyńskiej*, [w:] *Literatura a liturgia*, pod red. J. Okonia. Łódź 1998, s. 326). Mimo pewnych podobieństw, trudno jednak zgodzić się z tezą, że obrazowanie Świrszczyńskiej wypływa z jej wiary.

sze, w których Świrszczyńska nazywa stany ducha kategoriami odczuć cielesnych.

Sarks i *soma* są przeciwieństwami – różni je wszystko, lecz Biblia zapowiada zjednoczenie tych dwóch elementów. Tego samego pragnie poeta.

4. „Nie mam ciała, jestem śpiew”

„Bogate” obrazy ciała u Świrszczyńskiej są niekiedy bliższe stanom ekstatycznym. Istnieje w tej twórczości grupa tekstów wyrażających upragnione uwolnienie się z cielesnych oków. Opisy takie towarzyszą stanowi zatracenia się w jakimś silnym przeżyciu – nie tylko fizycznym. Ostatni tom zawiera tekst bardzo charakterystyczny dla pisarstwa Świrszczyńskiej: *Jestem potężna* (372), referujący stan zatracenia się w niebycie, w płomieniu, we śnie, który jest równoznaczny ze szczęściem:

Nie mam ciała, jestem śpiew.

Nie mam duszy, jestem ciało.

Nie ma mnie,
dlatego jestem potężna
jak wieczność.

Zestawienie dwóch sytuacji niemożliwych, próba opisu poczucia siły, potęgi, lekkości kończy się zanegowaniem istnienia wieczności. Poczucie potęgi człowieka jest równie niewyobrażalne (a może tylko niewyraźne?) jak wieczność. Sprzeczność zamyka w sobie skrótowe ujęcie utopijnych ciągów mówiącego „ja” tej poezji: pragnie istnieć albo jako śpiew – najbardziej wysublimowana forma cielesna, albo jako beztrudne „ciało”, pozbawione melancholijnych rozterek „duszy”.

Stanem idealnym wydaje się poczucie mistycznego niebytu albo raczej – nieświadomości własnego istnienia. W wierszu *Zachcianka* (321) już w tytule wyrażona została świadomość niemożliwości odczucia nieistnienia jeszcze „podczas” istnienia. Jednak tęsknota ta powraca w *Podwójnym zachwycie* (385):

Że mnie nie ma.
I że czuję, jak bardzo
mnie nie ma.

Stan taki pozostaje jednak w sferze niespełnionego marzenia. Zdarzają się natomiast chwile niezwyklej lekkości istnienia, graniczącej niemal z niebytem, gdyż opisane doznania są zapożyczone od bytów nie posiadających „duszy” – ciało musuje, jest pianą, może unieść się w powietrze lub po prostu jest „z powietrza i blasku” (*Moje ciało musuje*, 214; *Radosna*, 377; *Chwila relaksu*). W tych szczególnych tekstach apoteoza ciała wynika z ucieczki od cierpień powodowanych „duszą” i jej odczuwaniem świata. To jedyne prawdziwe pieśni potęgi – potęgi przeczuwanej, ale nie doznawanej.

W ostatnim tomie *Cierpienie i radość* odnajdujemy piękne porównanie ciała do plażowych sandałów:

Wy płynęłam z siebie.
Nie wołaj mnie.
Wy płyni też z siebie.

Popłyniemy zostawiając na brzegu
dwa nasze ciała,
jak dwie pary plażowych sandałów.

Plażowe sandały (388)

Tekst tchnie ukojeniem i pewnością; majestatem podobnym do dostojęstwa spokojnego, bezkresnego morza. Próby pogodzenia „siebie” ze swym „ciałem” zakończyły się powodzeniem: poetka znajduje spokój w dynamicznej równowadze aktywności albo „ciała”, albo „duszy”.

W kilkunastu tekstach Świrszczyńskiej pojawia się obraz „podręcznego słońca”, jakiegoś wewnętrznego światła, dającego spokój i siłę (*Podręczne słońce* 378, *Jest we mnie światło* 378). Ta enigmatyczna metafora godna jest wieńczyć obrazy uwolnienia z cielesności. Wydaje się, że wskazówką może tu być joga, do której poetka zaledwie dwukrotnie bezpośrednio nawiązuje, jednak wiele metafor i obrazów w innych tekstach przywodzi na myśl stany, jakie osiąga się podczas medytacji.¹⁹ Obraz słońca oraz rola oddechu w tym poetyckim świecie przemawiają najsilniej za taką interpretacją. Poetka mogła mówić wprost o stanach medytacyjnych, precyzyjnie ich jednak nie nazywając i stwarzając interesujące obrazy poetyckie:

Czy w dzień, czy w nocy
mam w sobie zawsze
światło.
Wśród hałasu i zamętu
mam w sobie ciszę.
Zawsze
mam w sobie ciszę i światło.

Jest we mnie światło

W twórczości siedemdziesięcioletniej poetki zaczynają przeważać wiersze, w których obecna jest życzliwa afirmacja

¹⁹ Wedle relacji córki Świrszczyńskiej, poetka uprawiała jogę przez długie lata (przynajmniej po wojnie). Bezpośrednie nawiązania do jogi: *Genialne ciało jogi* (238) oraz zdanie: „Przystoi ci wysiłek sportowca, świętego i jogi” (382).

„ciała”. Znika tak mocno wcześniej zaznaczony rozłam na „tępe ciało” i „arystokratkę duszę”. W ostatnich tekstach dominuje żywioł humoru i apollińska radość życia. Autorka docenia smak życia we wszystkich jego zmysłowych przejawach.

Najbardziej zaskakujące w twórczości siedemdziesięcioletniej Świrszczyńskiej są teksty o ćwiczeniach gimnastycznych. Starsza kobieta chodzi na wycieczki z plecakiem, biega „po zdrowie”, gimnastykuje się, a nawet... staje na głowie. To wyjątkowe teksty – nie tylko ze względu na nietypowy temat. Nie takich wierszy spodziewamy się po siedemdziesięcioletniej poetce i nie takie wiersze piszą nobliwi poeci. Porównać można choćby wiersze z ostatniego tomu Herberta czy najnowsze wiersze Miłosza. Jeśli w ogóle pojawia się w nich cielesność, to w kontekście walki z bólem czy zauroczenia młodością. Podobnie w wierszu siedemdziesięcioletniej Szyborskiej jedyna wzmianka o ciele brzmi: „Kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć, / [dusza] cichcem schodzi z dyżuru”²⁰. Wiekowa Świrszczyńska nie rezygnuje z pisania o ciele, a temat ten ulega znamiennej ewolucji. „Gimnastyczne” wiersze częstokroć mówią lekkim tonem o stanie duszy „starszej pani”:

Kiedy stoję na głowie,
moje pięty świecą w górze
nade mną
jak dwa dowcipy.

Dają mojej duszy
lekcję autoironii. [...]
Są pyskate jak Sokrates,
dzikie jak surrealizm.
Wesołe jak starsza pani,

²⁰ W. Szyborska, *Trochę o duszy*. *Bal*. „Odra” 2000 nr 1.

która stoi
na głowie.

Moje pięty i Sokrates (304)

Charakterystyczny dystans i poczucie humoru poetki są tu pomostem łączącym opis ćwiczenia gimnastycznego z egzystencjalnymi refleksjami, obecnymi nawet w tych – nieco komicznych – okolicznościach. Poetka nie próbuje kokieteryjnie ukrywać swego wieku; przeciwnie, nazywa siebie wprost „starszą panią”, „siwą kobietą” czy nawet „starym głupim psem”. Opisy ciała aktywnego tryskają energią i tchną dynamizmem. Aktywność ciała podkreślana jest poprzez ujmowanie jego części niczym żyjących własnym życiem: np. w *Naiwnej pełni radości (384)* „dwie pięty biegną śmiejąc się dwoma gardłami”.

Ciało w biegu to bardzo częsty obraz w poezji Świrszczyńskiej (*Bieg po zdrowie, 305; Mam dziesięć nóg, 306*). Bieg zawsze wiąże się z intensywnym doznaniem radości istnienia, aż do skrajnego stwierdzenia tytułowego: *Istnieję tylko wtedy, kiedy biegnę (306)*. Także ciało tańczące utożsamiane jest z dynamiczną, witalną radością. Najwyżej w „hierarchii radości” stoi śpiew; pojawia się w chwili dojmującego przepełnienia radością, domagającego się uzewnętrznienia – „wyjścia” radości na zewnątrz ciała. Świrszczyńska buduje własną „hierarchię radości”, złożoną z cielesnych doznań. Rozciąga się ona od wyciszenia (oddech, sen, ziewanie), poprzez ruch (bieg, taniec), po śmiech i śpiew, będące najbardziej wysublimowanymi formami aktywności „radosnego ciała”. Od błogości snu, poprzez radosne, „zwierzęce” odruchy, tj. ziewanie, chrapanie, radość istnienia wydaje się potęgować, bulgotać, wręcz kipieć. Znajduje ujście w głośnym śmiechu, w potrzebie biegu oraz tańca, po czym przechodzi w najdoskonalszą formę „obwieszczania radości”

światu: w śpiew. Śpiew zaś jest nie tylko dźwiękiem – to także słowo. Wszak –

jesteśmy egzystencją, podporządkowaną naszemu bytowi cielesnemu, jego fizjologicznym funkcjom, potrzebom i przenikającym go popędom, ale też egzystencją, która otwiera swój pełny wyraz w mowie.²¹

Oddech i żywioł powietrza grają ogromną rolę w poezji Świrszczyńskiej. Oddech jest synonimem nadludzkiej siły, niezrozumiałej, lecz odczuwanej przez poetkę potęgi. Pozwala na rzadkie chwile poczucia jedności ze światem, pozwala także tworzyć:

Powietrze całego świata
Weszło we mnie.
I stałam się
Powietrzem całego świata.
Oddycham (310)

Jest we mnie tyle powietrza,
Robię z niego słowa. [...]
Nawet moje kamienie
Są z powietrza. [...]
Teraz jestem
Z powietrza i blasku
Radosna (357)

Założenie, że Świrszczyńska w ostatnich latach życia uprawiała jogę i medytację, okazuje się niemal konieczne, gdy chodzi o interpretację często powtarzających się w jej

²¹ F. Chirpaz, op. cit., s. 3.

tekstach obrazów wypływania z ciała, rozszerzania się w przestrzeni, szczególnie zaś – roli oddechu. Poznawszy zasady ćwiczeń oddechowych, Świrszczyńska stworzyła „religię oddechu”; w tym poetyckim świecie oddech staje się znakiem wolności i harmonii istnienia. Bywa również znakiem cierpienia: *oddech lodowy rozsadza płuca* (339) albo po prostu uosabia życie, jak w wierszu *Pracownia ojca* (351), gdzie oddechy rodziców nocą były dla dziecka poręczaniem, że nie umarli. Niewątpliwie w tej poezji oddech jest potęgą.

Sen, chrapanie, ziewanie nie są tożsame z bezwładem, znieruchomieniem, spoczynkiem. Mówiąc o nich poetka jest zanurzona w świecie zmysłów, „skupia się” na nich i w nich się zatracza. Liczne, pozornie nieznaczące wyznania liryczne, które mogą nawet wydać się „niegodne” wiersza, tworzą jednak określoną całość. Zасыпianie, ziewanie i chrapanie to rzadkie stany, gdy podmiot całkowicie utożsamia się ze swoim ciałem, gdy nie czuje do niego dystansu. Ciało jest wówczas „szerokim, wspaniałym śpiworem” (375, 378), a mówiące „ja” uspokoione czy nawet ukojone i tkwi „po dziurki w nosie / w rozkosznym, rozpustnym, niedorzecznym, / rajcu ziewania” (309). Chrapanie zaś dostarcza „pełni szczęścia” (*Śpię i chrapię*, 306). Poetka rozsmakowuje się we wszelkich rodzajach aktywności ciała, znajdując w tym ukojenie, odcieranie od egzystencjalnych lęków, o których zwykle nie potrafi zapomnieć. Chrapanie to kolejna przywołana przez nią czynność rubaszna, „bezczelna”, w dodatku sprzeczna ze stereotypowym obrazem kobiety w polskiej poezji – delikatnej i cichej (tylko gruboskórni mężczyźni chrapią). Świrszczyńska zaś ukazuje chrapanie nie tylko jako czynność „zdrową”, naturalną, niewstydlivą; mówi o niej jak o synonimie potęgi i zaspokoienia:

Jestem stolicą cesarstwa chrapania.
Pełnia szczęścia,
można powiedzieć.

Spię i chrapię

Obrazy ziewania i chrapania nie tylko obalają kanon kobiecych zachowań przystojnych liryce – są mimowolnym wyznaniem poetki: kocham moje ciało, nie wstydzę się go i rozumiem. Nie są zresztą pomyślane jako prowokacja – to zaledwie kilka tekstów rozsianych na stronicach tomu *Cierpienie i radość*, które jednak tworzą spójne przesłanie. Sen, ziewanie i chrapanie to stany „półświadomości”, w których zatraca się odczuwana przez podmiot jako dojmująca przepaść pomiędzy powłoką zewnętrzną („ciałem”) a „mikrokosmosem” wnętrza („duszą”). Nie wydaje się jednak, by to stan „półświadomości” był gwarantem poczucia jedności – „duszę” i „ciało” cementuje uczucie zaspokojenia, spełnienia, radości. Innym już tonem poetka opisuje poczucie jedności z „czarną matką ziemią”, czerpanie od niej siły i poczucia trwania:

Stoję na czworakach.
Czterema nogami
ssę
czarną matkę ziemię.

Czterema nogami
piję czarne mleko
jej siły.

Moje cztery nogi
są jak cztery trwania.
Ta pozycja gimnastyczna
wzbogaca duszę.

Stoję na czworakach (304)

Nasuujące się skojarzenie z krową, wzmocnione metaforą wykorzystującą obraz mleka, pokazuje nową funkcję, jaką pełni animalizm w ostatnim poetyckim zbiorze Świrszczyńskiej (jego roli nie podważa ostatnia, humorystyczna strofa wiersza). Kluczem do zrozumienia wagi tych znaczeń jest tytuł tomu: *Szczęśliwa jak psi ogon*. Jak spostrzega Miłosz, dzieło Świrszczyńskiej:

zawsze nieufne wobec intelektualnych roztrząsań, zamyka się, wbrew wszelkim filozofiom, optymistycznym przyjęciem istnienia takiego, jak jest, i zwierzęta zdają się być tutaj naszymi nauczycielami, zwłaszcza psy, z ich beztroską wesołością.²²

Animalizm ostatniego tomu Świrszczyńskiej obecny jest w warstwie leksykalnej tekstów, w których często mowa o zębach i sierści. Nie należy jednak odczytywać tych obrazów wprost – nie świadczą o umiłowaniu zwierząt samych w sobie. Prosty odruch radości psa, który merda ogonem, jest dla siedemdziesięcioletniej Świrszczyńskiej kluczem otwierającym drzwi do mądrości tkwiącej w ciele. Ciało wszak nie tylko bywa zmęczone czy wypoczęte – ono także uczestniczy w radości i samo ją okazuje. Poetka nie zapomina jednak o egzystencjalnym niepokoju i tajemnicy połączenia „ciała” i „duszy”. Wydaje się raczej, że odnalazła klucz do spojrzenia z dystansu na tę dręczącą nieprzystawalność. Pogodzenie z ciałem-śpiworem stało się możliwe dzięki temu, że ów „śpiwór” potrafi zapewnić – chwilowe choćby – ukojenie „duszy”. Nie jest to upragnione połączenie w „ciało chwalebne”, lecz odkrycie, że ciało i jego odruchy pozwalają na przebłysk poczucia takiego zjednoczenia. Tępe, nieroz-

²² Cz. Miłosz, op. cit., s. 104.

mowne „ciało” potrafi się jednak na swój „zwierzęcy” sposób „odwdzięczyć”.

Opisy przejawów fizycznej aktywności ciała często migoczą dwuznacznością, sugerują drugie znaczenie. Znaczenie dotyczące „duszy”, rzecz jasna. Opis czystej radości – w którym Świrszczyńska celuje – to prosty, ale jakże dynamiczny obraz:

Kiedy śpiewam,
wskakuję z nogami
w swoje gardło, jak w beczkę szczęścia.

Jak w beczkę szczęścia (384)

Beczka szczęścia to nawiązanie do beczki śmiechu, dziecięcego miejsca zabaw w lunaparku, miejsca beztroskiej, może nawet mitycznej, pierwotnej radości i zabawy. Obraz beczki kojarzy się z zaokrąglonym kształtem gardła. Wskakiwanie „z nogami” we własne gardło to kolejna poetycka próba „uporządkowania” ciała, tym razem niejako dokonana. Uczucie żywiołowej radości umożliwia zjednoczenie „duszy” i „ciała”, to znaczy zjednoczenie odczuwania ich obu. Biegi i skoki są jeszcze jednym sygnałem odczuwania przez poetkę intensywności istnienia i upojenia tymże istnieniem. Od biegów „po zdrowie” po piękny wiersz o sianie Świrszczyńska daje wyraz niezwykle intensywnego smakowania życia w jego wszelkich somatycznych przejawach. W jedzeniu truskawek, grabieniu siana, ziewaniu i fizycznej miłości jednak intensywnie obecne jest Życie. Ukochane bezwstydnie i bezczelnie, jak w swoistym manifeście – wierszu *Biegam po plaży* (379):

Biegam po plaży.
Ludzie się dziwią.

– Siwa baba i biega.
Biegam po plaży
Z bezczelną miną.
Ludzie się śmieją.
– Siwa i bezczelna.
Aprobują.

„Bezinteresowna”, bo płynąca sama z siebie, radość istnienia może być więc niemal zaraźliwa. W bieganiu zakłęty jest śmiech – wydaje się mówić poetka: „Kiedy biegnę, / śmieję się nogami” (306). Radosny bieg może być odniesiony do stanu ducha i łączy się z jakimś zatraceniem się w tym stanie: „Biegnę lekko, / roztapiam się / w drgającym rozproszeniu. / Radosna / jak rzecz bez nazwy” (377).

Taniec i śpiew są, jako się rzekło, najbardziej wysublimowanymi przejawami aktywności ciała. Kobieta tańczy we własnej skórze (*Tańczę*), co sugeruje, że jest to jakiś szalony, wewnętrzny taniec. Taniec „prawdziwego ja”; taniec radości, której skóra sama (ergo: ciało) nie jest może zdolna odczuć:

Zdrowa jak moja skóra
pod biczem zimnej wody,
zdrowa jak strach tej skóry
pod biczem zimnej wody,
zdrowa jak radość tej skóry
pod biczem zimnej wody,
zdrowa jak kpiny z tej skóry,
co może umrze za godzinę,
zdrowa jak miłość do tej skóry,
co może będzie
żyć wiecznie –
tańczę w tej skórze
pod biczem zimnej wody.

Tańczę

Cytowany wiersz jest zbudowany podobnie jak afrykańskie stylizacje poetki, które, bazując na prostych, pieśniowych paralelizmach, pozwalają wzmocnić znaczenie i nasycić poetycki obraz ekspresją. Być może to nieprzypadkowy zabieg; wszak w *Czarnych słowach* pieśń i taniec to najważniejsze wyznaczniki stylizacji. „Bicz zimnej wody” wyzwala w ciele strach przed cierpieniem, ale i daje mu siłę, zdrowie. „Zdrowe” zaś w znaczeniu metaforycznym są zarówno kpiny ze śmiertelnego, kruchego ciała, jak i przywiązanie do niego. Oto przykład zjednoczenia dwóch postaw wobec ciała, obecnych w tej poezji: wrogości i przywiązania, których tak wiele jest w ostatnich tomach poetyckich Świrszczyńskiej.

Śmiech uruchamia nie tylko więcej mięśni ciała, ale także całą gamę nowych doznań – to kolejne „piętro” w hierarchii radości. *Naiwna pełnia radości* (384) to stan radości „samej w sobie”, wolnej od jakichkolwiek innych myśli czy uczuć. Być może doznanie pełni możliwe jest tylko wtedy, gdy człowiek zatracą się w jakiejś czynności – choćby to było okupione świadomością, że to stan „naiwnej” pełni. W wierszu *Szczęście istnienia*, który jest jedną z „pieśni pełni”, Świrszczyńska opisuje kolejne stadia swoistej ekstazy: od wyskakiwania ze skóry, cwałowania, parskania i wylewania się, poprzez śmiech „ciężkich przestrzeni” do rozkoszy lotu. Śmiech w tych tekstach to doznanie fizyczne i psychiczne, jednoczące „ciało” i „duszę” paroksyzmem radości. To jednak nie jedyny wymiar śmiechu w tej twórczości; istnieje druga, liczniejsza grupa utworów, w których śmiech jawi się jako broń w walce z lękiem i nicością.

Śmieję się,
biję się po brzuchu ze śmiechu,
zataczam się ze śmiechu,
przewracam się ze śmiechu,
leżę i dławię się ze śmiechu,

charczę ze śmiechu,
oczy wyłażą mi na wierzch
ze śmiechu.

Zdycham, już zdechłam
ze śmiechu.
Nad moim losem człowieczym.

Ach, jak wesoło (315)

Piętrząc frazeologizmy zbudowane wokół słowa *śmiech*, poetka buduje pełen ironicznej goryczy obraz człowieka umęczonego – torturowanego niemal – śmiechem. Doprowadza to do skrajności, którą wyraża związek frazeologiczny „zdychać ze śmiechu”. Zwykle odnoszony do sytuacji naprawdę zabawnych, tu ma dosłowne, przerażające znaczenie. Świrszczyńska próbuje śmiechem zatrzymać nicość, pokonać „wieczyste morze”: „Śmiech / to wynalazek tych, którzy / żyją krótko / jak wybuch śmiechu” (*Morze i człowiek*, 364), a także swój paraliżujący lęk egzystencjalny:

Zanoszę się śmiechem,
stojąc na cienkiej linie
nad przepaścią.

Kiedy przestanę się śmiać,
spadnę.

Grunt to humor (341)

W wierszach z 1978 roku poetka wraca zatem do motywu, który po raz pierwszy wykorzystała w swym wojennym dramacie – Orfeusz bowiem pokonał śmierć właśnie śmiechem²³. Motyw męki, wywołanej przymusem śmiechu i świadomością

²³ A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Sztuka w trzech aktach*. Wstęp W. Horzyca. Warszawa 1947.

podmiotu lirycznego, że powaga jest zabójcza, powraca w kilku jeszcze wierszach (*Igła w serce*, 337; *Śmieję się z siebie*, 319). Ten egzystencjalny grymas, makabryczny chichot, to antyheroiczne (bo zawsze ironiczne) „antidotum” na lęk przed „przepaścią” i nicością czającą się tuż obok – za granicami skóry.

W świecie poetyckim Świrszczyńskiej także śpiew wydaje się szczególnym przejawem aktywności ciała. Podobnie jak śmiech, śpiew obdarzony jest dwoma znaczeniami: może być uzewnętrznieniem radości, może być również metafizycznym doznawaniem bytu. Śpiewanie to radość uzewnętrzniona, która mnoży się przez jej uzewnętrznienie:

Kiedy śpiewam,
moje gardło grubieje z rozkoszy. [...]

Obrastam gorącym tłuszczem istnienia

szczęśliwa

jak hipopotam.

Grubieje z rozkoszy (306)

Charakterystyczne jest to odwołanie do obrazu cielesnej obfitości; poetka jeszcze w kilku miejscach wykorzystuje obraz np. grubych nóg jako synonimu pewności, trwałości (*Stoję na czworakach*). Obraz ten (podobnie jak np. gruby brzuch starej kobiety-matki czy chrapanie) należy do obrazów antyestetycznych, poetycko „przyswojonych” przez Świrszczyńską jeszcze w tomie *Jestem baba*. W potocznym rozumieniu są to obrazy nie budzące zachwyty; kojarzące się trywialnie, biologicznie. Autorka jednak nadaje im realistyczne piękno, płynące z ich biologicznej mocy, witalnej energii. Śpiew, o którym mówi w swoich tekstach, to nie anielskie pieśń, lecz raczej jakiś pierwotny głos, dobywający się z głębin jaźni. Póki trwa – daje poczucie trwałości istnienia. Śpiew,

podobnie jak śmiech, bywa bronią człowieka w walce z nicością i śmiercią:

Mój ojciec
śpiewał przez całe życie. [...]
Śpiewał głośno i pięknie,
ludzie stawali na schodach,
słuchali
zdumieni.
Gdy umarł i z pracowni
wynieśli już obrazy, ja
zaczęłam śpiewać.
– Co ty robisz – mówi córka. –
Dziadek umarł, a ty śpiewasz
tak głośno, słyhać
na schodach.

A ja śpiewałam po kolei
to, co on śpiewał, gdy był młody
i gdy miał dziewięćdziesiąt lat
i śmierć
czekała w kącie za obrazem [...].
Śpiewałam po raz ostatni [...]

Śpiewał przez całe życie (357)

Ostatni wiersz poetki, z wydanego pośmiertnie zbioru *Cierpienie i radość*, nosi tytuł *Jutro będą mnie krajać* (394). Jest wzruszającym wyznaniem gotowości do odejścia, przy jednoczesnym szczerym umiłowaniu urody świata, który się opuszcza. Może dlatego, że tekst ten ma być pożegnaniem ze światem zmysłów, jest utkany z obrazów różnych doznań cielesnych:

Mogę żyć
mogę biegać, tańczyć i śpiewać.

To wszystko jest we mnie, ale jeśli trzeba, odejdę. [...]
Zdeptałam tysiąc ścieżek w słońcu i w śniegu,
tańczyłam z przyjacielem pod gwiazdami.
Widziałam miłość
w wielu oczach człowieczych.
Zjadałam z zachwytem
swoją kromkę szczęścia. [...]
Jutro
będą mnie krajać.
Za oknem majowe drzewa piękne jak życie,
a we mnie jest pokora, lęk i spokój.

Z doznanego wielekroć cierpienia, ale i wielekroć przeżywanej radości zrodził się urzekający prostotą światopogląd, tchnący afirmacją i ogromną siłą. Poezję Świrszczyńskiej cechuje odwaga i szczerość, a ten finałowy wiersz jest szczególny. To przejmująco spokojne wyznanie lęku i pokory wobec wyroków losu jest jednocześnie manifestem stoicyzmu i sensualnym hymnem na cześć istnienia. Bo Życie, zaklęte w ciało, jest najwyższą wartością w tej poezji.

Agnieszka Stapkiewicz

CIAŁO CIELESNE I CIAŁO DUCHOWE
W POEZJI ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ
THE MATERIAL AND THE SPIRITUAL
IN ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA'S POETRY

Summary

The hiatus between the material and the spiritual constitutes one of the most dramatically drafted existential problems in the poetry of Anna Świrszczyńska. The attempts of separating what is corporal from other areas of existence create an antagonistic relationship between body and spirit.

It is characteristic of Świrszczyńska to clearly juxtapose body with the speaking "me". The poet wrote a number of conversations with the body in which she contrasts two mutually unrelated worlds: "the inner microcosm" and "the freezing macrocosm of galaxies". Starting with the dialogues with a mute body, all through declaring war on it, till finally humorous efforts to "tame" it – the poet tries to subordinate body to spirit. Though body is not always a hostile element, the bodily cosm will often be a refuge from a suffering spirit. The poet endavours to come to terms with body, which often leads to grotesque metaphors. The last texts are dominated by an unrestrained humour and Apollinian joy of living. The specific sense of distance and of humour make a sort of foot-bridge providing a link between a description of a physical exercise and existential reflections that are present even under such comic circumstances. Świrszczyńska creates her own "hierarchy of joy" consisting of carnal sensations with laughter and singing taking up the highest position. She has never got rid of the existential anxiety pouring out of the oppressing incompatibility of body and spirit, and yet she did manage to find her beloved Life in the act of eating strawberries, hay raking, yawning and sensual love.