

Ewa Rewers

Filozofia ciała w poezji - Rafał Wojaczek

Sztuka i Filozofia 5, 170-181

1992

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.

Ewa Rewers

FILOZOFIA CIAŁA W POEZJI — RAFAŁ WOJACZEK

I

W poezji Wojaczka granice świata wykreślają kontury ludzkiego ciała. Odbywa się to tak, jakby jej mottem i przesłaniem zarazem było wyznaczenie Merleau-Ponty'ego: „Świat jest wszystek wewnątrz, a ja jestem cały poza sobą” (Merleau-Ponty 1988:107). Dzieje się tak niezależnie od tego, że nic nie wskazuje na to, aby Wojacek w sposób świadomy nawiązywał do tej filozofii. Nobilitacja filozoficzna tematu ciała prowadzi ku porzuceniu banalnego już stwierdzenia o znaczeniu cielesności dla kształtowania się sposobu myślenia. Przedmiotem poetyckiej penetracji stać się mają konsekwencje eliminowania mentalnego (jako skonwencjonalizowanego i zawodnego) opanowywania świata. Istnienie świata znaczy bowiem w tej poezji tyle, co istnienie ciała. W jego męczeńskim trwaniu odnajdujemy nie tylko to, co fizyczne i przedmiotowe w świecie. Porwane, nieuporządkowane najczęściej obrazy rzeczywistości zewnętrznej wypełniają kontury ludzkiej sylwetki. Przepływają przez nią tworząc chwilowe, bądź powtarzalne analogie i skojarzenia. Znamy to doskonale z technik filmowych i telewizyjnych. Na dobrą sprawę każdy z fragmentów świata, każda z jego spraw umieszczona zostaje w przestrzeni ciała. Staje się ważna i dostrzegalna poprzez analogie z procesami i stanami ciała — zatrzymana, przychwycona w chwili intymnego z nim sprzężenia. Te dwie przestrzenie, przestrzenna postać ludzka i przestrzeń świata dostępna w indywidualnym doświadczeniu, nakładają się na siebie, jak dwa zdjęcia zrobione na jednej klatce filmowej. Gdyby nie wieloletni trening zachęcający do uprawiania analiz literackich „zawieszających” pytania dotyczące przejścia pomiędzy biografiami i twórczością, można byłoby się pokusić o powiązanie takiego rodzaju wyobraźni poetyckiej z Wojaczkową

fascynacją fotografią. Pokusa taka powróci jeszcze niejednokrotnie wtedy, gdy przejdziemy do realizowanej przez niego konwencji prezentacji ludzkiego, a szczególnie kobiecego ciała.

Doświadczenie bycia w świecie zaczyna się w poezji autora *Sezonu* nierzadko od doświadczenia własnej cielesności.

„Gdzie mojej ręki lewej z niebem igra samiec
Tam stado dojnych gwiazd i moja śmierć je pasie

„Gdzie mojej ręki prawej ogródek się szerzy
Tam moją żonę martwą zakopują w ziemi

Gdzie moich jąder krąży podwójna planeta
Tam wieszają człowieka za to że poeta

Gdzie nasienie pośpiesznie porzucone gnije
Tam kobietę do spazmu pobudzają kijem (...)”.

(Wojaczek 1987:38)

Trudno wyobrazić sobie lepszy komentarz do tego wiersza niż fragment *Wyznania wiary* Merleau-Ponty’ego, który pisał: „Schemat cielesny» lub «schemat położenia» w każdej chwili daje nam globalne, praktyczne i bezwiedne pojęcie o stosunkach zachodzących między naszym ciałem a rzeczami, pozwala mu niejako wydzwignąć się ponad nie” (Merleau-Ponty 1976:28). Ciało jest światem, kosmosem, pustym niebem bez Boga i prywatnym piekłem. Może być również wnętrzem kościoła, izby wytrzeźwień, katowni itp. U źródeł paralelnych i wzajemnie na siebie wpływających obrazów świata i ciała tkwi oczywiście scalające doświadczenie podmiotu nieredukowalnego do ciała, lecz z nim nierozzerwalnie związane. Podobnie jak w filozofii Merleau-Ponty’ego realistyczny podział na to, co wewnętrzne i zewnętrzne, zostaje porzucony. Rzecz jednak w tym, iż w poezji Wojaczka nie sprowadza się to jedynie do nowego ustanowienia relacji pomiędzy światem i ciałem, albo inaczej — środowiskiem zewnętrznym i wewnętrznym człowieka. Za właściwą innowację artystyczną tej poezji, pociągającą za sobą bulwersujące konsekwencje estetyczne, uznać bowiem wypada zakwestionowanie i w konsekwencji odrzucenie innej granicy.

„Przerosło mnie
serce
cały jestem wewnątrz
korzeń (...)”.

(Wojaczek 1987:18)

napisze Wojacek i będzie w swojej poezji tworzył taki obraz człowieka, którego cielesności nie podzieli na dwa byty — skóra, ta jedyna tkanka sąsiadująca z jednej strony z tym, co wewnętrzne, z drugiej zaś, zewnętrzne dla człowieka. Ciało ludzkie w tej perspektywie przestaje być utożsamiane ze swoim zewnętrznym obrazem.

O sposobach przedstawiania ciała w literaturze można napisać niejedną książkę. Kanony estetyczne i wyrażające je techniki artystyczne podporządkowane zespołom przekonań światopoglądowych najczęściej religijnej proveniencji, tak wyraziste i dobrze opisane w odniesieniu do sztuk plastycznych, rozmywają się i schodzą na dalszy plan wtedy, gdy myślimy o literaturze, a szczególnie poezji. Dopiero wówczas, gdy stajemy wobec takich zjawisk jak poezja Wojaczka, ich obecność i znaczenie okazują się niekwestionowalne. Tym, co się w niej dokonuje jest przede wszystkim wprowadzenie do wiersza tzw. wewnętrznego środowiska człowieka, uprzywilejowanie go oraz poszukiwanie więzi między nim i światem.

Terminu „środowisko wewnętrzne” używa się przede wszystkim w fizjologii, neurofizjologii i biologii. Aczkolwiek ma dość ograniczone zastosowanie, nawet dla tych, którzy się z nim wcześniej nie zetknęli, nie brzmi w sposób rażący. Akceptuje się go głównie dzięki skojarzeniu ze środowiskiem zewnętrznym człowieka, co do zastosowania którego nie ma z kolei żadnych wątpliwości. Środowisko wewnętrzne tworzą płyny ustrojowe, tkanki, narządy, a także na niższym poziomie substancje wchodzące w skład komórek. O istnieniu tego wewnętrznego „portretu” jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu poinformowani. Sposób jego istnienia, stałej obecności w świadomości podmiotu komentowała niejednokrotnie poezja. Kierunek poetyckich zapisów doświadczenia cielesnego wnętrza, a więc powtarzanie go na innym poziomie, mogło przebiegać tak, jak to się dzieje w jednym z wierszy St. Barańczaka — od nagego „wtargnięcia” pod powierzchnię skóry — po próbę sprostania nowej rzeczywistości:

„i błyskawicznie—nikła
 bladeść promienia, który
 jak wścibski brukowy dziennikarz
 ujawnia pod gruboskórnym
 zdrowiem wewnętrzne wstydy,
 sztywną kruchość i śliski
 dygot, żalosne spiski,
 skandale i ohydy,

skrywane w sobie przed sobą,
by siebie nie przestraszyć (...)"

(Barańczak 1989:18)

Akceptujemy ten „portret” zrobiony za pomocą aparatu rentgenowskiego jako niezbędne wyposażenie człowieka, na które jako jednostki nie mamy większego wpływu, dopóki pozostaje tym, czym jest — ukrytym przed ludzkim wzrokiem wnętrzem. Ukryty pod bezpieczną powłoką skóry nie narusza potocznego wyobrażenia o ludzkim ciele, nie burzy kolejnych kanonów estetycznych hierarchizujących jego jakości. Dopiero wówczas, gdy jego elementy wydostają się spod tej osłony, budzą wstręt i przerażenie. Codziennie nieustannie przeflykamy ślinę i wiedza o tym nie narusza naszego przeświadczenia o obiektywnym pięknie ludzkiego ciała. Któż jednak zdecyduje się na połknięcie własnej śliny sprzed dwóch godzin?

Jest rzeczą zrozumiałą, iż w taki sposób ujmowane środowisko wewnętrzne dotyczy innych zjawisk niż te, które ma się zwykle na myśli, używając w języku potocznym identycznego wyrażenia. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z mniej lub bardziej poprawnie interpretowanym pojęciem używanym przez psychologów, a mianowicie z psychologicznym środowiskiem wewnętrznym. Pierwszy z wymienionych terminów posiada charakterystykę biologiczną i neurofizjologiczną. Drugi obejmuje zjawiska należące do klasy najogólniej nazywanej zjawiskami podmiotowymi. O zasadniczej różnicy między tymi dwoma rodzajami zjawisk pisał J. Kmita: „W takiej mierze, w jakiej zjawiska psychiczne posiadają charakter podmiotowy, (...) prowadzone zwykle rozważania nad redukcją psychologii do neurofizjologii czy do jakichkolwiek twierdzeń fizykalnych obarczone są błędem logicznym — bez względu na rodzaj konkluzji. Bowiem zjawiska neurofizjologiczne (zlokalizowane neurofizjologicznie), scharakteryzowane bądź to w terminach neurofizjologii, bądź — szerzej — «fizycznie», są ściśle zobiektywizowane, a przeto nie mogą znajdować się wśród nich ani zjawiska identyczne z podmiotowo-psychicznymi, ani nawet zjawiska psychiczne — względnie zrelatywizowane” (Kmita 1985:99).

Aby uniknąć ostatecznie zamieszania terminologicznego trzeba jeszcze dopowiedzieć, iż termin „psychologiczne środowisko wewnętrzne” wykorzystywany jest najczęściej przez przedstawicieli tzw. psychologii humanistycznej. W teorii dezintegracji pozytywnej K. Dąbrows-

kiego mówi się o nim jako środowisku, „w którym rozgrywa się dramat wewnętrzny człowieka dążącego przez napięcia, konflikty, retrospekcje i prospekcje ku osobowości i jej ideałom, a zatem coraz wyższej hierarchii wartości i celów” (Dąbrowski 1986:42). Obydwie cytowane wyżej wypowiedzi wskazują wyraźnie nie tylko na niewymienną wspomnianych terminów, lecz podkreślają także przekonanie o braku przejścia pomiędzy opisywanymi przez nie zjawiskami. Sfera podmiotowa i przedmiotowa, starannie oddzielone, stają się przedmiotem odmiennych typów refleksji naukowej. Tymczasem, zarówno w przywoływanej wcześniej wersji fenomenologii filozoficznej, jak i interesującym mnie nurcie poezji, rozróżnienie takie ulega ograniczeniu. Po uprzednio cytowanym fragmencie *Prześwietlenia* Barańczaka następuje ciąg dalszy:

„Radiologu Bez Twarzy
niech stanę obok

Ciebie, pokaż mi ekran
z tym mną, znanym na wylot
jedynie Tobie; chwilą
wiedzy niech mnie prześwietla

Twój promień, tylko jedną:
daj — nim ją zaciemnię, zagrzebię —
spróbować, czy zniosę tę pewność
siebie”.

Poezja nie rezygnuje z uchwycenia różnicy między obydwoma rodzajami ludzkiego wnętrza. Zmierza jednak równocześnie do wykorzystania swoistej homonimii językowej po to, by zacierać podkreślaną przez naukę dystynkcję. Zarówno w cytowanym wierszu Barańczaka, jak i w poezji Wojaczka, kryje się bowiem — wyrażone nie tak samo i inaczej oceniane, lecz bardzo wyraźne — przekonanie o dynamicznym związku między wnętrzem biologicznym i psychologicznym człowieka, niezgodne z regułami logiki, lecz wsparte intuicją potoczną, poetyckie doświadczanie ich częściowego na siebie nachodzenia.

Zagadnienie granicy, rozróżnienia między wnętrzem i zewnętrżnością, tradycyjnie podnoszone przez sztukę, wypiera próba uchwycenia relacji między wspomnianymi sposobami rozumienia wnętrza. Wewnętrzne środowisko człowieka rozumiane biologicznie staje się czymś

więcej niż kontekstem naturalnym środowiska psychologicznego. Zbliża się do niego nie tylko poprzez definicyjne i terminologiczne analogie wymuszone przez język. Przejmuje na siebie część zadań w procesie odkrywania. Natychmiastowego, danego w ułamku minuty rozpoznania, które w wierszu Barańczaka podsuwa nam technika, oraz mozolnego, z barbarzyńskim uporem i prowokacyjnym okrucieństwem podejmowanego w poezji Wojaczka:

„Piersi przekłute drutem do robótek
Ma moja żona I ciągle jej rad
I wciąż jej krwawe ciało wielbi kat
Kuchennym nożem biodra grubo struże

(...) I przez maszynkę do mielenia mięsa
Przepuszcza oba pośladki I krew
Wiadomo po co rozciera na szkle
I każdy włos jej na czworo rozszczepia

Bo ciągle wierzy że przecież odnajdzie”.

(Wojaczek 1987:71)

T. Karpowicz, cierpliwy i wyjątkowo wnikliwy interpretator poezji Wojaczka, podkreślał wpływ, jaki na powstanie tego wiersza miała *Chanson de la plus haut tour* Rimbauda. Sądzę jednak, że rodzaj poznawania oraz komunikowania się z innymi, które to poznanie zakłada, docieranie do prawdy zarazem poetyckie i ze szlachtuza wzięte, włącza ten tekst w szereg wielu podobnych możliwości. Jak uniwersalne jest to doświadczenie, pokazują m.in. *Akty z Rachunku zachciankowego* M. Białoszewskiego.

II

Sposób, w jaki w poezji Wojaczka przedstawione zostaje ludzkie ciało, przywodzi na myśl wizje niektórych architektów schyłku XX wieku. Samo podkreślanie analogii między budową ciała i architekturą należy oczywiście do tradycji naszej cywilizacji. Od czasów Witruiusza, czy też Dürera i Albertiego upatrujących w ludzkim ciele wzoru doskonałości danego architektom przez naturę do naśladowania, wiele się jednak zmieniło. Realizacją jednej z nowych interpretacji tego

związku, jeżeli nie najbardziej prowokacyjną, to z pewnością najbardziej znaną, jest Centre Georges Pompidou. Zburzyło one składnię elementów architektonicznych wizualnie danych, zrywając jednocześnie z ideą produkowania przedmiotów dekoracyjnych. Ich wartościowość estetyczna odsunięta została na dalszy plan przez wyeksponowanie składników funkcjonalnych innego rodzaju. Istotą owej rewolucji było wydobywanie i umieszczenie przed elewacją budynku elementów konstrukcyjnych, różnorodnych ciągów komunikacyjnych, instalacyjnych itp., które oplotły go na kształt trwałego rusztowania. Z bryły budynku zostały „wyprute” i wyeksponowane te jej fragmenty, które dotychczas starannie ukrywano w murach, specjalnych pomieszczeniach, za przegrodami i maskownicami. Dzięki ich dyskretnej obecności budynki mogły pełnić skomplikowane funkcje, dostarczając człowiekowi potrzebnych wygód. Przypominały żywe organizmy podporządkowane nieustannie toczącym się w nich procesom, ukryte jednak skrzętnie za fasadą, odpowiednikiem ludzkiej skóry. Wysłunięcie ich na pierwszy plan w Centre Pompidou oznaczało nie tylko uzależnienie wartościowości, estetycznej walencji od możliwości przebudowy dotychczas akceptowanego paradygmatu estetycznego. Było zastąpieniem dawnego, estetycznie waloryzowanego „obrazu” obiektu architektonicznego jako obrazu zewnętrznego, „obrazem” wewnętrznym. Ruch, procesualność, działanie się wyparły bezruch i statyczny element przestrzeni. Wnętrze pozbawione osłony, oddzielone od niej przestrzenią neutralną, zastąpiło zewnętrzną skorupę.

Krew, limfę, ślinę, spermę, żółć, tkanki, serce, mózg, trzewia, „w skóry worek wciśnięte” wydobywa poezja Wojaczka z ich naturalnej osłony, tworząc z nich przerażający, lecz pulsujący życiem, najważniejszy, najbardziej osobisty i własny obraz człowieka:

„Takich mając aliantów jak dobra krew, mózg
Obfite białko spermy, pot, tzy, wzrok i słuch

Ciesząc się sercem zdatnym do spazmu, płucami
Wydolnymi na tyle, byś mógł zdmuchnąć gwiazdki

Drobnych klęsk, co od czasu do czasu się w oczach
Zapałały — to jednak nie był jeszcze pożar

Ty mogeś być poetą. Ale ciągle „nie”
Uparcie powtarzając dziś nie wiesz, kimś jest!”.

(Wojaczek 1987:55)

Indywidualne doświadczenie ciała rozpoczyna się i skupia na poznaniu jego środowiska wewnętrznego. Jest wersją tego empiryzmu, który wyprowadzony poza bezpiecznie określone granice — w tym wypadku środowisko wewnętrzne organizmu — nie potrafi nawiązać kontaktu z jakąkolwiek inną postawą. Różni się zasadniczo od doświadczenia społecznego zdominowanego przez zewnętrzny obraz ciała. Eskapizm tej poezji zaczyna się już w tym momencie, w którym „aliantami” człowieka czyni się elementy jego biologicznie rozumianego wnętrza. Ucieczka przed możliwością społecznej identyfikacji jednostki prowadzi do przesłonięcia jej zewnętrznego obrazu neutralnymi, bo odindywidualizowanymi w swej fizycznej, anonimowej powtarzalności, składnikami wewnętrznego wyposażenia. Mamy tu do czynienia z dokładnym odwróceniem sytuacji z cytowanego wcześniej wiersza Barańczaka. Wewnętrzne środowisko organizmu człowieka w obydwu przypadkach identyfikuje się z siedliskiem podstawowej prawdy o człowieku. Bohater Barańczaka ucieka wszakże od tej (jawiącej mu się jako niebezpieczeństwo) wiedzy, ku oswojonemu, społecznie wygładzonemu „obrazowi” zewnętrznemu człowieka.

Wtedy, gdy zmienia się składnia ciała i pociaga za sobą zmianę jego „leksyki”; do poezji wkracza język biologa i fizjologa. Odbywa się to jednak inaczej niż na przykład w wierszu *Paryż się budzi*. Tam, wyrwane ze swego naturalnego kontekstu i przeniesione do poezji słownictwo medyczne (zasymilowane przez język potoczny), wykorzystano do zbudowania opozycji: „Krosta cuchnąca i ropna” — „cudownie piękna stolica”. W paradygmatach języka poetyckiego zawsze znajdowało się miejsce dla chwytów artystycznych będących nośnikami wartości i antywartości. Ich zderzenie w obrębie jednego tekstu naruszało sacrum estetyczne, prowadząc najczęściej do rozszerzenia jego granic. U podstaw działań artystycznych tego rodzaju odnajdujemy zwykle postawy demaskatorskie domagające się uwzględnienia estetycznej waloryzacji lekceważonych przez sztukę do tego czasu zjawisk. Jednym z podstawowych celów takiej strategii artystycznej był zatem szok estetyczny.

W poezji autora *Innej bajki* wykorzystanie tego rodzaju słownictwa, jeżeli nawet prowadzi czasami do tego samego rezultatu, to drogą zdecydowanie odmienną. Wyraża ją przede wszystkim zniesienie opozycji, na której opiera się wiersz Rimbauda.

Terminy czerpane z biologii i fizjologii przestają pełnić rolę członów opozycji rozszerzających paradygmaty języka poetyckiego. Występują

zatem nie „zamiast” i nie „obok” wyrażen kwalifikowanych jako zgodne z regułami i normami języka artystycznego — stają się językiem poezji sensu stricto. Odrzucenie eufemizacji wyrażen związanych z celeśnością dokonuje się tu zatem w sposób ostateczny. Od czytelnika wymaga się już nie tylko gotowości do rozszerzania akceptowanej do tego czasu sfery sztuki. Zmusza się go do przyjęcia takiej postawy estetycznej, która podważa istotność granicy nakreślonej pomiędzy sztuką i niesztuką.

III

Taka hierarchia składników portretu wewnętrznego wcale nie jest przypadkowa, lecz wiąże się ściśle z budowanym w niej, globalnym rozumieniem ludzkiego ciała. Nawiązuje przy tym do znanych przyzwyczajen językowych, które manifestują pośrednio odpowiednie przekonania zakorzenione w społecznej świadomości. Krwioobieg, krew traktuje się często jako metonimię ludzkiego ciała w języku potocznym (*syn = moja krew*). Może ona również organizować wyobraźnię poetycką:

„Wypełniona szelenstwem ludzkim głosem gada
Wieża wzniesiona z fundamentu ciała

Słup krwi zielony jak przemysłny powój
Co wyrósł nagle z przekłutego boku (...)”.

(Wojaczek 1983:45)

Jak najbardziej dosłowne, fizjologiczne konteksty użycia słowa *krew*, ustępują w wielu wierszach określeniom mającym charakter metaforyczny. Różnicę występującą między tymi zastosowaniami wyklada w sposób klarowny *Ballada o prawdziwej krwi*. Uchwytując sprzeczność między autentyzmem przedmiotowo-sytuacyjnym oraz bardzo bogatym, metaforycznie nacechowanym w naszej kulturze polem znaczeniowym „krwi”, buduje fundamenty jej „prawdziwego”, kosmicznego wymiaru:

(...) więc czołgając się cierpliwie
bo cóż ją obchodzi czas
żywiąc się igliwem gwiazd
poszerza swoją dziedzinę”.

(Wojaczek 1987:40)

Paradoksem nie tylko estetycznym tej poezji można bowiem nazwać wszelkie usiłowania przejścia od biologicznie rozumianego środowiska wewnętrznego człowieka do filozoficzno-estetycznej idei świata jako ponadhistorycznego kosmosu. Przesłanką podstawową, na której się ono opiera, jest odrzucenie takiego modelu człowieka i świata, w którym dominują jakości i relacje społeczne. Brak zgody na realia społeczne i określany przez nie sposób uprawiania sztuki stanowił zawsze punkt wyjścia *czarnej poezji*. Stosunek do zastanego świata nie prowadził tu jednak do totalnej rewolty artystycznej, lecz do różnorodnych prób waloryzacji artystycznej i estetycznej zjawisk lokowanych przez społeczeństwo poza obszarem sztuki. Poezja Wojaczka pozostaje w zasadniczej zgodzie z tego rodzaju programem, wartościując estetycznie to, co nazwane zostało wcześniej środowiskiem wewnętrznym człowieka. Z całą premedytacją poszła jednak o krok dalej — odmówiła miejsca, odebrała sens estetyczny nie tylko środowisku społecznemu, lecz także psychologicznemu człowieka.

Umyślne zaniedbywanie prezentowania zewnętrznego obrazu ludzkiego ciała uzupełnia w tej poezji swoista hierarchizacja i wartościowanie jego części składowych. Barańczak pisał w tym kontekście o redukowaniu ciała do podbrzusza — siedziby trawienia i płci (Barańczak 1970). Karpowicz analizował bluźnierczo-skandalizujący kult spermy i krocza (Karpowicz 1973). Myślę jednak, iż swoista ucieczka od społeczeństwa kulturowana w poezji Wojaczka (wywodząca się także z niemożności ustalenia własnej tożsamości) przejawia się nie tylko i nie przede wszystkim w koncentracji na najbardziej osobistych, „niskich” rejonach ludzkiego ciała, aczkolwiek z pewnością można uznać ją za najbardziej jaskrawą formę Wojaczkowej kontestacji. Wspomnieć również trzeba, iż w takim sposobie prezentowania ludzkiego ciała nie był on w tamtym czasie wcale odosobniony. Przewrót obyczajowy, którego sztuka była awangardą, dojrzewający właśnie w latach sześćdziesiątych, zmierzał dokładnie w tym samym kierunku. Ostatecznie to właśnie sztuki plastyczne, fotografia, film prowadziły do takiego przedstawiania ludzkiego ciała, w którym twarz modelki (modela) egzystowała na tych samych prawach co krocze.

Oryginalność Wojaczka polega przede wszystkim na uproszczeniu dość problematycznej i dwuznacznej sytuacji tam panującej. Uproszczenie owo sprowadzało się przy tym do zlikwidowania opozycji twarz — krocze. Dodajmy, że tym samym została zniesiona jedna z najstar-

szych i najściślej przestrzeganych granic dzielących wartości i antywartości związane z etosem ciała. Konsekwentny w swej ucieczce przed zagrożeniem, jakim była dla autora *Sezonu* społeczna identyfikacja, odebrał postaci ludzkiej jej najbardziej oczywisty i skuteczny w stosunkach społecznych znak rozpoznawczy — twarz. Jeżeli w ogóle pojawia się ona w wierszu, to wyłącznie jako element mimikry lub dowód dezintegracji osobowości. Ciału ludzkiemu, sprowadzonemu przede wszystkim do środowiska wewnętrznego i sfery genitalnej, odmówiono zatem w tej poezji portretu naszkicowanego z perspektywy innego człowieka, który zawsze, jak twierdzą psychologowie, rozpoczyna identyfikację drugiej osoby od odcyfrowania jej twarzy. Ten sposób doświadczania ciała, który prezentuje poezja Wojaczka, odbiega również zdecydowanie od tendencji występujących w tradycji literackiej. Tutaj bowiem, jak wskazuje na to nie tylko literatura średniowieczna, w której postać ludzka zredukowana została praktycznie do twarzy, lecz także np. młodopolska, twarz traktowana być mogła co najmniej jako metonimia ciała. Najczęściej jednak wykorzystywano ją jako najpełniejszy symbol osobowości.

Wyparcie estetycznej oscylacji między pięknem i brzydotą ciała poprzez uparte dążenie do estetycznej waloryzacji fizjologii wnętrza uznać proponowałabym zatem za najbardziej oryginalny, aczkolwiek w tym samym stopniu ryzykowny wynalazek analizowanej poezji. Związek ciała ze światem jawi się w konsekwencji tego przede wszystkim jako biologiczna, elementarna skłonność do potwierdzania wzajemnej obecności. Ucieczka przed społecznym i kulturowym komentarzem cielesności człowieka uobecniona w opisanym modelu fascynuje swą tragiczną skłonnością do zacierania granicy między sztuką a życiem. Swoistym kontrapunktem świata zredukowanego do doświadczenia cielesnego czyni bowiem rozwiniętą, rygorystyczną czasem aż do przesady formę wierszową. Między ciało i świat wciska się godzący je raz z większym, raz z mniejszym powodzeniem — społeczny w swej istocie i mentalny — kanon językowo-artystyczny.

LITERATURA:

- ¹ St. Barańczak: *Terapia magiczna*. „Nurt” 1970, nr 1.
- ² St. Barańczak: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986—1988*. Poznań 1989.
- ³ K. Dąbrowski: *Trud istnienia*. Warszawa 1986.
- ⁴ I. Karpowicz: *Stan pomysłu*. „Odra” 1973, nr 5.
- ⁵ J. Kmita: *Kultura i poznanie*. Warszawa 1985.
- ⁶ M. Merleau-Ponty: *Proza świata. Eseje o mowie*. Warszawa 1976.
- ⁷ M. Merleau-Ponty: *Fenomenologia percepcji. (Fragmenty)*. Warszawa 1988.
- ⁸ R. Wojaczek: *Wiersze*. Warszawa 1983.
- ⁹ R. Wojaczek: *List do nieznanego poety*. Wrocław 1987.