

Opis autotematyczny na przykładzie poezji kobiet. Przypadek Joanny Pollakówny

Joanna Grądziel-Wójcik

ORCID: 0000-0001-9770-6234

Metarefleksja poetycka¹ jest ważnym, choć niedocenianym wątkiem poezji pisanej przez kobiety. Większość autorek wierszy tematyzuje (swój) sposób pisania, zastanawia się nad rolą i celowością sztuki słowa, a niekiedy – budując własne projekty poetyckie – teoretyzuje równocześnie na ten temat. U niektórych twórczyń metapoetyckość staje się stanem skupienia podszytych autotematyczną refleksją wierszy, która przez lata rozrasta się i ewoluuje, stale towarzysząc sukcesywnie pisanym tekstom. Myślę tu chociażby o oryginalnych i znaczących – artystycznie, a czasem i objętościowo, bo stanowiących dorobek całego życia – projektach samoświadomej sobie poezji Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Krystyny Miłobędzkiej, Urszuli Kozioł, Bogusławy Latawiec, Ewy Lipskiej, a także licznych autorefleksyjnych tekstach Anny Kamieńskiej, Haliny Poświatowskiej czy Joanny Pollakówny. Z młodszych zaś poetek

¹ W tekście tym posługuję się wymiennie terminami „autotematyzm”, „metapoetyckość”, „metarefleksja” z całą świadomością różnic w zakresie genezy i znaczenia tych terminów oraz problemów definicyjnych związanych z płynnością terminologiczną i zakresem ich występowania, a także uzależnieniem interpretacji analizowanego zjawiska od wpływu zmieniającej się literatury i współczesnych języków jej opisu. Ważny problem teoretycznoliteracki stanowi bowiem sytuacja autotematyzmu jako kategorii wypracowanej przez paradygmat strukturalno-semiotyczny w kontekście projektu ponowoczesności i nowych metodologii. Ta obecna kondycja autotematyzmu stała się przedmiotem rozważań uczestników konferencji *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, która odbyła się 28 i 29 listopada 2019 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (publikacja pod takim samym tytułem ukaże się w 2021 roku).

wymienić można między innymi twórczość Joanny Mueller, Marzanny Bogumiły Kielar czy Julii Fiedorczuk. Lista to przykładowa i dalece niekompletna, ale też nieprzypadkowa.

W historycznoliterackim odbiorze dominuje założenie, iż metapoetyckość, jako szczególna funkcja myślenia o poezji w poezji, jest domeną męską. Albo też – inaczej rzecz ujmując – w recepcji poezji przeważają opracowania tematu koncentrujące się niemal wyłącznie na twórczości mężczyzn². Jesliby zaś przyjrzeć się samej praktyce pisarskiej, trudno znaleźć zauważalne różnice w częstotliwości czy natężeniu autorefleksji w poezji kobiet³ i tej pisanej przez mężczyzn, choć zapewne pojawią się one w zbliżeniach tekstowych, w poetyckich idiolektach i tematycznym nasyceniu występującej w nich autorefleksji; nie na tych potencjalnych, choć bezsprzecznie zauważalnych różnicach chciałabym się jednak skupić, sygnalizując ten szeroki, wart ciągu dalszego problem⁴.

Godny odnotowania wydaje się bowiem szczególny przypadek poezji dokonującej refleksji o sobie samej za pomocą opisu – jednej z podstawowych form wypowiedzi wykorzystującej, a jednocześnie tematyzującej sposób wyrażania/konstruowania doświadczanego przez podmiot świata. Istotne będą tu zatem samozwrotne sygnały tej techniki poetyckiej, prowokujące namysł nad językowym medium przedstawianej rzeczywistości, której deziluzji jednocześnie dokonują. Innymi słowy, poezja posługująca się **opisem autotematycznym** stanowić może wartą osobnej uwagi formę artystycznego wyrazu o metarefleksyjnym zabarwieniu. Praktyka ta obecna jest, rzecz jasna, nie tylko w utworach pisanych przez kobiety; pamiętać jednak trzeba, że z reguły egzemplifikacje autotematyzmu w poezji stanowią teksty pisane przez mężczyzn, a twórczość poetek jest mniej eksploatowana interpretacyjnie i pozostaje wciąż w dużej mierze nieopisana. Dlatego przywoływane przeze mnie niżej przykłady pochodzić będą z wierszy kobiet, choć spostrzeżenia wyłaniające się z ich analiz rozszerzyć można oczywiście na poezję *sensu largo*. Analiza twórczości poetek z jednej strony może bowiem skłonić do przewartościowania zagadnienia autotematyzmu i zróżnicowania sposobu myślenia o nim, z drugiej zaś strony pozwoli, jak się wydaje, na wydobycie ich tekstów z „rezerwatowo”

² Dzieje się tak na przykład w monografii Andrzeja Niewiadomskiego, podsumowującej refleksję metapoetycką w nowoczesnej poezji polskiej, gdzie wspomniana została jedynie Anna Świrszczyńska: Andrzej Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010).

³ Pisząc o poezji kobiet, mam na myśli literaturę niekoniecznie aspirującą do miana literatury kobiecej czy chcącą się z nią identyfikować, obejmującą zarówno twórczość artystyczną, która ujawnia swoją naznaczoną płcią podmiotowość i opisuje doświadczenie kobiece, jak i te autorki, które nie decydują się na ujawnienie kobiecej strony pisania, kreując „uniwersalny” podmiot lub pomijając kobiecy aspekt doświadczenia. Jest to zatem pojęcie szersze od „poezji kobiecej”, któremu zresztą towarzyszą trudności definicyjne, mające już swoją historię i bogatą bibliografię, by przywołać na przykład krótkie podsumowanie problemu przez Edytę Sołtys-Lewandowską w jej tekście, „Literatura kobieca a literatura kobiet”, w *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020), 21–33.

⁴ Joanna Mueller na przykład proponuje rozróżnienie między „płciowo” określonymi rodzajami autotematyzmu, widząc w wersji pisanej przez poetki rodzaj samoobrony przed etykietą poezji kobiecej: „Ci ostatni chyba po prostu lubią pisać o pisaniu – a dla poetek to jest często walka o to, by czytelnicy zwrócili uwagę na tekst sam w sobie, a nie tylko na zawarte w nim rekwiizyty i tematy”. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, „Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje”, w *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska, rysunki Pela Dwurnik, Marta Ignerska (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2009), 227. Próbę pokazania w historycznoliterackiej perspektywie metapoetycko i lingwistycznie zorientowanej twórczości poetek oraz dowartościowania ich wierszy w tym zakresie podejmuję szerzej w tekście: Joanna Grądział-Wójcik, „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”, w *Stulecie poetek polskich*, 369–406.

postrzeganej poezji⁵, identyfikowanej wciąż jeszcze najczęściej z „poezją kobiecą” jako subkategorią tej „prawdziwej”, czyli bezprzymiotnikowej – poezją, która bezpiecznie może się czuć tylko w określonych dla niej tematycznie (czasem także stylistycznie) obszarach. Poza granicami takich „rezerwatów” literackich, w ramach których poetki doceniano i pozwalano na swobodę twórczą, znajduje się z pewnością przestrzeń metarefleksji, a także bliskie jej lingwistyczne czy awangardowe pola eksperymentów.

Tu trzeba wspomnieć również o historycznoliterackim aliażu „poezji kobiecej” i stylistycznie określonej formy opisowości, która przyłgnęła do kategorii pisarstwa kobiecego, swój początek zyskując w słynnej polemice na łamach „Wiadomości Literackich” w 1928 roku, rozpoczętej artykułem Ireny Krzywickiej *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*⁶. Ów charakterystyczny dla kobiecego pisania „przerost stylu” oparty był według Krzywickiej między innymi na nadmiernej opisowości, manierycznym piętreniu porównań i epitetów, co prowadziło w rezultacie do wyolbrzymiania rzeczy błahych, stylu ozdobnego i przerostu formy nad treścią, skutkującego niedowładem myśli i intelektu. Owa stereotypowo łączona później z „poezją kobiecą” drobiazgowość wypowiedzi, sztuczna emocjonalność oraz rozbudowana opisowość, kojarzona ze stylistycznym nadmiarem stanowi jednak tylko jedną z wielu możliwości, niekoniecznie prowadzącą w stronę refleksji metapoetyckiej.

Dystansując się zatem wobec tych historycznoliterackich konotacji, a także uniezależniając od genderowych podziałów, warto zwrócić uwagę na szczególnie **wariant opisu** stanowiący osobną, choć nieautonomiczną **technikę autotematyczną** metarefleksji poetyckiej. Sam opis, według Janusza Sławińskiego, który odnosił go do wypowiedzi narracyjnej, budują „zdania zawierające odpowiedzi na pytania o **własności** rzeczy, miejsc i postaci”⁷, przy czym istnieje gradacyjna różnica między sposobami organizacji wypowiedzi deskryptywnej – od opisu zawiązkowego przez opis w rozproszeniu po opis rozwinięty i scalony. Również dla Seweryny Wystouch, ilustrującej swoje rozważania tekstami poetyckimi, opis to „orzekanie o właściwościach rzeczy, postaci i zjawisk”, a zarazem „najbardziej kontrowersyjna z technik literackich i najbardziej atakowana w pracach literaturoznawczych od Lessinga od Przybosa”⁸. Badaczka proponuje typologię opisu poetyckiego, opartą na sposobie konstrukcji wypowiedzi, wyodrębniając opis „anarchiczny” (za Sławińskim), „oparty na nieposkromionym wyliczeniu”, opis z ramą uspojnającą, opis z domi-

⁵ O literackich „rezerwach” poezji kobiet, w ramach których pozwalano im na swobodę twórczą, piszę więcej w tekście: Joanna Grądziel-Wójcik, „Polska poezja kobiet XX wieku. Próba porządkowania doświadczeń”, w *Stulecie poetek polskich*, 35–93. Nawiązuję tam do tekstu Janusza Sławińskiego, podsumowującego poezję polską lat 1956–1980, która poddana była presji politycznej koniunktury: „Zostały jej przyznane specjalne prawa jako rezerwatowi mowy wyłączonego spod restrykcji, jakim podlegały sąsiednie dziedziny słowa publicznego. Warunkiem otrzymania przywilejów było jedynie to, że zaakceptuje oferowany jej status – nic więcej”. Janusz Sławiński, „Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980”, w *Teksty i teksty* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991), 108. Do rezerwatowego obszaru tematycznego poezji kobiet należała na przykład poezja miłosna pod warunkiem, że nie była zbyt śmiała erotycznie i nie łamała tabu. Twórczość ta miała bowiem szansę być uznana za wysokoartystyczną, jeśli nie wykraczała poza „kobietą” tematykę, inaczej – zwłaszcza jeśli podkreślała swoją płciową przynależność – była zdana na realizację szablonu poezji nieskomplikowanej, banalnej, drugorzędnej.

⁶ Irena Krzywicka, „Jazgot niewieści, czyli przerost stylu”, *Wiadomości Literackie* nr 42 (1928). Zob. też: Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestolecie międzywojennym* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2010); Agata Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. O kobietach piszących wiersze w latach 1918–1939* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2015).

⁷ Janusz Sławiński, „O opisie”, w *Próby teoretycznoliterackie* (Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992), 194 [podkr. – J.S.].

⁸ Seweryna Wystouch, „Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu”, w *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 24.

nantą semantyczną, opis kinetyczny oraz opis deformujący przestrzeń⁹. Na plan pierwszy wysuwa się, podobnie zresztą jak w tekście jej poprzednika, aspekt formalny formy wypowiedzi, związany z konstrukcją zdań nastawionych na enumeracyjność, która przekłada się na szczegółowość, wizualność czy też plastyczność poetyckiego obrazu. Wyliczenie staje się dla Wysłouch podstawowym wyróżnikiem opisu i decyduje o jego klasyfikacji ze względu na natężenie i cechy kompozycyjnego układu – „anarchiczny” charakter, wsparty na rozbudowanych porównaniach i metaforach, opanowany zostaje przez porządkujące go zabiegi retoryczne: powtórzenia, klamry, gradacje, kontrasty itd. Strukturalistyczny sposób myślenia, nastawiony na kategoryzację i opis mechanizmów generujących samo zjawisko, nie traci z pola widzenia semantyzacji analizowanych form, sygnalizując „epicką postawę wobec świata”¹⁰, nakierowanie uwagi na określoną „technikę widzenia”¹¹ czy sposób percypowania świata w przywoływanych przykładach z Adama Mickiewicza i Juliana Przybosa. Punktem dojścia pozostaje jednak metodologicznie umocowany, uniwersalizowany i autonomiczny wobec praktyk tekstu, „techniczny” aspekt opisu.

Przywołane ujęcia nie uwzględniają autotematycznego charakteru opisu. Warto jednak, mając również w pamięci dyskusję podjętą przez Sławińskiego we wspomnianym tekście z Rolandem Barthes’em na temat „efektu realności”¹², wskazać na drzemiący w opisie metarefleksyjny potencjał tej formy wypowiedzi, jego wewnętrznie sprzecznościową naturę, którą w odniesieniu do Flauberta Barthes diagnozował jako przenikanie się „rygorów estetycznych” z „rygorami referencjalnymi”: „prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się **efekt rzeczywistości**, będący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności”¹³.

Opis autotematyczny daje bowiem takie właśnie złudzenie (czy też pragnienie) referencji, obiecuje oznaczenie „rzeczywistości”, oferując jej jednocześnie swego rodzaju alibi w językowej formie – poprzez „zemstę ręki śmiertelnej”. Modelowym przykładem mógłby stać się tu autokomentujący się opis z *Radości pisania* Szyborskiej – ustanawiający i zarazem obalający w deziluzyjnym geście świat „napisanej sarny” biegnącej „przez napisany las”¹⁴. Taki autotematyczny i autonomizujący się zarazem poetycki obraz pozwala, „by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia”¹⁵, ujawniając jednocześnie czas i miejsce tego „spotkania” oraz pytając o jego reguły i cel – skupiając się właściwie nie na „rzeczywistości”, co na samym procesie wytwarzania jej efektu. Nie zawsze diagnoza sytuacji odbywa się tak jawnie, jak u Szyborskiej – „Zapominają, że tu nie jest życie./ Inne, czarno na białym, panują tu prawa” – zawsze jednak, jak się wydaje, konkluzywność ustępuje przed wątpliwościami, a podstawowy dylemat pozostaje nierozstrzygnięty:

⁹ Wysłouch, 25.

¹⁰ Wysłouch.

¹¹ Wysłouch, 38.

¹² Sławiński, „O opisie”, 191–194.

¹³ Roland Barthes, „Efekt rzeczywistości”, tłum. Michał Paweł Markowski, *Teksty Drugie* nr 4 (2012): 122, 125 [podkr. – R.B.].

¹⁴ Wszystkie cytaty z wiersza *Radość pisania* pochodzą z wydania: Wisława Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 116.

¹⁵ Barthes, „Efekt rzeczywistości”, 125.

Jest więc taki świat,
 nad którym los sprawuję niezależny?
 Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
 Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Opis autotematyczny byłby więc opisem ujawnionym, metaopisem wskazującym na siebie samego, podlegającym oczywiście przywołanym wcześniej formalnym rozróżnieniom, które jednak zdają się tu mało istotne. Na przeciwległym wobec *Radości pisania* biegunie znajdowałaby się natomiast (pozornie) przezroczyista opisowość zdania poetyckiego, mająca pomóc na chwilę „zapom[nieć], że tu nie jest życie”, będąca rezultatem dyskretnej, acz skutecznej „ręki śmiertelnej”, starającej się zatrzeć ślady swej działalności.

Tu ciekawy materiał interpretacyjny stanowić mogłaby uważnie patrząca i z rozmachem opisująca świat poezja Julii Hartwig, światopoglądowo i językowo sytuująca się z dala od projektu poetyckiego Szymborskiej¹⁶, ale równie wyraziście zaznaczająca swą metapoetycką świadomość. Choć autorka *Błysków* unika w swych wierszach jawnych dywagacji na temat języka i techniki pisarskiej i rzadko pyta o istotę poetyckości – owo „jasne niejasne”¹⁷ – nie znaczy to, iż nie zajmują jej kwestie zapisu, utrwalania rzeczywistości. Hartwig skłania się ku afirmacyjnej roli poezji, poszukując „wizji harmonii” i próbując „utrzymać rytm” istnienia i zdania (*W pochodzie*¹⁸), tematyzuje problem wypowiedalności świata zarówno w wierszach – „Nagle dotknięcie placu Monge/ przez jedno wymówione słowo” (*Wymówione*¹⁹), jak i w komentarzach odautorskich – „Pragnę, by poezja moja była jasna i prosta, nawet wówczas, kiedy wyraża to, co wydawać się może niewyraźne”²⁰.

W jej zintelektualizowanej, dyskursywnej twórczości wielokrotnie powracają utwory polemiczne, formułujące pośrednio własny program poetycki w opozycji do kontrpropozycji czy dialogu z nimi, zwłaszcza o awangardowych koneksjach. Poetka występuje przeciw „[p]oezji okrucichów, obierzyn, odpadków, niejasnych aluzji, nieprecyzyjnych słów, niedokończonych myśli. Zwolnionej od wszelkiej piękności, usprawiedliwionej z niechlujstwa”, rezygnującej z tradycji i kultury – „symboliki trwałe” i „[z]biorowych dróg ludzkich mitów” (*Co mu ślina na język przyniesie*)²¹. Jej własne rozumienie zadań poezji wyłania się niejako przy okazji – z anegdot, opowieści o wydarzeniach i ludziach (bohaterami bywają inni, anonimowi poeci), często w formie obserwującej, przeżywającej i **opisującej** świat, uwiarygodniony – składniowo i wersyfikacyjnie – poetyckim zdaniem²²; jak

¹⁶Bliższa jednocześnie światopoglądowi Czesława Miłosza, zob. Anna Legeżyńska, „Gdyby Czesław Miłosz był kobietą...”, w *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, red. Barbara Kulesza-Gulczyńska, Elżbieta Winiecka (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015).

¹⁷„Nie liczysz pisząc/ a jednak wszystko jest policzone/ nie kryjesz się/ a jesteś ukryty/ nie wystawiasz się na pokaz/ a widzą cię i rozpoznają/ Przyznaj/ że jest w tym coś niejasnego” – czytamy w wierszu *Jasne niejasne*; Julia Hartwig, *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 442.

¹⁸Hartwig, 375.

¹⁹Hartwig, 465.

²⁰Julia Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytości. Wystąpienie z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”, w *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, 11.

²¹Hartwig, *Wiersze wybrane*, 127.

²²„Potrzeba porozumienia się, znalezienia odzewu dla tego, co piszemy, przebija się przez ciemność i szuka dla siebie zrozumiałego wyrazu” – mówiła poetka, odbierając w Poznaniu doktorat *honoris causa* – „Z czytelnością wierszy łączy się wybór składni. Co do mnie, buduję wiersz na zdaniu, niemal nigdy na wersie, który nazwałabym rozsypanym, typowym na przykład dla futuryzmu. Zdanie jako jednostka logiczna i zborna, używana w języku potocznym, łatwiej jest dla odbiorcy czytelne”. Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytości”, 8.

w wierszu, w którym przedstawiony przez „młodego poetę” świat okazał się „przecież w swoich próbach rzeczywisty/ jeśli mimo czerwcowego upału/ uwierzyłam w listopadowy deszcz ze śniegiem/ który wyгнаł go do baru po utracie dziewczyny” (*Wahanie nad książką młodego poety*)²³. Posługując się zdaniem opisowym podszytym dyskretnie metarefleksją, Hartwig nie traci zaufania do języka, stając po stronie tych twórców, dla których „słowo najstosowniej dobrane jest przede wszystkim nosicielem poetyckiego sensu, wyraża pewną rzeczywistość, choćby przekształconą przez wyobraźnię”²⁴. Jej „zdanie wiarygodne”, korzystające z techniki opisu, zdaje się podstawową „jednostką poetycką”, miarą tej poezji, jak w tym autotematycznym ujawnieniu:

Wierzę w zdanie W przystanek który szuka formy
 składowej i skromnej jak codzienna mowa [...]
 cierpię łagodnie lecz trwale na ból niedookreślenia [...]
 Nie przeszkadza mi to podziwiać rozpiętych szeroko w oknie
 gałęzi lipy dosłyszeć skrzeku sroki
 uprzykrzonego i błogosławionego ponieważ jest [...]
 Ale zdanie zdanie wiarygodne
 sprawia że znowu czuję pod stopami ziemię
 (*Potrzeba*)²⁵

W obu tych tak różnych poetyckich przypadkach, zarówno u Szymborskiej, jak i u Hartwig, celem metapoetycko naznaczonego zdania opisującego jest nie tyle unaocznienie, ile problematyzacja istnienia przedmiotu opisu, jego poetyckiej „wiarygodności”. O potencjale jego interpretacyjnej energii (tych „rozpiętych szeroko w oknie”, ale i między wersami „gałęzi lipy”) decyduje napięcie między ustanawianiem i unieważnianiem, unieważnianiem i ustanawianiem zarazem – gra toczy się tu w poezji i poprzez poezję, choć to nie poezja jest jej właściwym celem. Eksponując czy jedynie sugerując gest opisywania rzeczywistości, demonstruje jednocześnie jej potrzebę i nieoczywistość, a zarazem – warsztatową świadomość podmiotu, która staje się również zobowiązaniem pozapoetyckim – etycznym, tożsamościowym, metafizycznym, egzystencjalnym.

Warto bowiem przy tej okazji zauważyć, iż pojawiające się w wierszach poetek autotematyczne zabiegi z reguły rzadko bywają bezinteresowne – autonomiczne, samozwrotne nakierowane na samą poezję i jej sprawy, podobnie jak pokrewny autotematyzmowi lingwizm. Korzystając nie tylko z opisowych technik, są one często umieszczane w biologicznych czy naturalnych kontekstach, nastawione na doświadczenie codzienności, eksponują jednocześnie osobowo, psychocieleśnie i biograficznie określony podmiot, wykorzystując formę autoportretu. Z jednej strony zatem opis bywa silnie referencyjny, naturalistyczny, somatyczny, z drugiej zaś – podkreślona zostaje sama czynność opisywania, a kreacyjna rama zdaje się wydobywać na plan pierwszy ze szczególną pieczołowitością konstruowany obraz. Świetnie widać to na przykład w poezji Bogusławy Latawiec, rozgrywającej swe sytuacje liryczne (zwłaszcza w późniejszej twórczości) w naturalnych okolicznościach przyrody, na łąkach i w ogrodach mających swe pierwowzory w biografii autorki. To właśnie posługująca się formą opisu krajobrazowość wierszy Latawiec zyskuje autotematyczną ramę, która staje się płaszczyzną

²³Hartwig, *Wiersze wybrane*, 179.

²⁴Hartwig, „Dawać do siebie dostęp zachwytowi”, 8–9.

²⁵Hartwig, *Wiersze wybrane*, 184.

porozumienia i korespondencji bytów, czego przykładem może być metapoetycko pulsujący pejzaż w *Ptakach Warty*, w którym reguły opisu nadwarciańskiej łąki odsyłają jednocześnie do praw rządzących światem²⁶. Ten wiersz to także metaerotyk, pozwalający się czytać w autobiograficznym kontekście. Zdaniem Wojciecha Ligęzy w poezji Latawiec „niknie granica pomiędzy autotematyzmem a opisowością”, „akt percepcji pokrywa się z procesem zapisywania”, a „[f]ragmenty krajobrazu ulegają wymieszaniu ze środkami notacji”²⁷. Ciekawe, osobne przypadki osadzonego w pejzażu natury, uwiarygadniającego świat w opisie i jednocześnie poddającego go metapoetyckiemu zwątpieniu przynosi poezja Marzanny Bogumiły Kielar czy Julii Fiedorczyk, rozrastające się z kolejnymi tomami w oryginalne projekty, meta- i ekopoetyckie, korzystające chętnie z możliwości zdania opisowego.

Zabiegi autotematyczne zdają się zatem wspierać w wierszach kobiet często nieautonomiczne cele wypowiedzi, budują indywidualne projekty epistemologiczne, stawiając w centrum nie sam język czy dylematy wysłowienia, ale (soma)świadomy opis doświadczenia, czasem przechodzący w autoopis biograficznie odsłaniającego się podmiotu, świadomego autokreacyjnej mocy słowa. Tu przykładów dostarcza poezja Haliny Poświatowskiej, która, jak pisze Grażyna Borkowska, przywołując autotematyczny tekst *** [*Lubię pisać wiersze...*], zamiast po manifest sięga po konwencję autoportretu, co „nadaje określeniom «warsztatowym» wydźwięk egzystencjalny. Słowa, a nawet formuły metajęzykowe zostają przełożone na przedmiotowe, zjawiskowe lub **obrazowe konkrety**”²⁸. Przypadek Poświatowskiej, autorki nie tylko „rezerwatowo” postrzeganej poezji miłości, ale także – co już mniej oczywiste – wierszy metarefleksyjnych, w których słowo służy umacnianiu obecności „ja” w rzeczywistości, oferując oryginalną wersję witalistycznego metaopisu – nie jest bynajmniej odosobniony²⁹.

Jeśli przyjąć najczęstszą wykładnię poezji autotematycznej, realizującej wzorzec ustanowiony w tekstach poetów, w której punktem dojścia metarefleksji staje się sam tekst, język, wiersz, a najważniejsze jest sproblematyzowanie poetyckiego medium, to takie rozumienie zjawiska nie zawsze okazuje się przydatne w interpretacji twórczości kobiet. Ujawniająca się w nich samoświadomość poetycka podporządkowana zostaje bowiem z reguły samopoznaniu podmiotu, zorientowana jest tożsamościowo, eksponuje trudne, przepracowywane metapoetycko, z trudem wyłaniające się ze słów doświadczenie. Ta częsta w wierszach kobiet praktyka uzmysławia, iż autorefleksja sprzyja także, poprzez wydobycie na pierwszy plan medium językowego, kwestiom pozajęzykowym – tożsamościowemu rozpoznaniu, tematyzacji psychosomatycznej kondycji podmiotu, wyrażaniu problemów ciała i psychiki. Ów „zanieczyszczony” życiem wariant metarefleksji uwidacznia się dzisiaj zwłaszcza dzięki silnemu umocowaniu praktyk lekturowych w kulturowych kontekstach interpretacji, uwrażliwiającej jednocześnie na bardziej autobiograficzny niż autonomiczny aspekt autotematyzmu. Tym samym metaopis nie tyle umożliwia uwolnienie samego „efektu rzeczywistości”, ile ujawnia jego zindywiduali-

²⁶Zob. interpretację tego wiersza: Joanna Grądziel-Wójcik, „...zobaczone, dotknięte, pomyslane”. Bogusława Latawiec i Julian Przybos”, w *Przemiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 162–179.

²⁷Wojciech Ligęza, „Rytm środkowy”, *Twórczość* nr 1 (1983): 119.

²⁸Grażyna Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 179.

²⁹Tu przywołać można na przykład przedwojenną twórczość Beaty Obertyńskiej, dla której przyroda była aktywnym składnikiem metapoetyckich metafor; zob. Anna Wal, „Liryka autotematyczna”, w *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*, red. Zbigniew Andres, Zenon Ożóg (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005). O witalistycznym autotematyzmie w poezji Poświatowskiej zob. Grądziel-Wójcik, „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”, 379–384.

zowane postrzeganie i rozumienie, skłaniając do poszukiwań formalnych i testowania językowych sposobów ich mediatyzacji. Towarzyszy temu często eksploracja formy wiersza, o czym na przykładzie jednego tekstu Joanny Pollakówny chciałabym teraz napomknąć.

||

Poezja Joanny Pollakówny korzysta z autotematycznych technik niezbyt często, acz konsekwentnie na przestrzeni lat i w intrygujący poetycko sposób³⁰. Mateusz Antoniuk postrzega „metawiersze” autorki *Skąpej jasności* jako spójną, choć wewnętrznie zróżnicowaną całość, doszukując się w nich „świadomości teoretycznoliterackiej, w której słowa okazują się niepewnymi, niewiarygodnymi depozytariuszami dla deponowanego sensu”³¹. Ten ton zwątpienia zyskuje według badacza patronat w koncepcjach Derridy i Barthes’a, czego świadectwem mają być między innymi klączowe metafory dekonstrukcjonizmu³², pojawiające się na przykład w *Poezji* z tomu *Szpitalne lato* (1972), gdzie „dzika roślinność [która] nami się karmi”, zasiewając w nas swoje ziarno, „wyrasta w kształt nie swój” i sprawia, że „nasze idee od łodyg dotąd znane/dziwnie się rozjęzyczą w obcą orchideę”³³. Obrazy przyrody stanowią zresztą kanwę nie tylko autotematycznych metafor Pollakówny – z zasady gęstych, trudnych, niepokojących somatycznych i synestezyjnie – niejako przejmując czy demonstrując na sobie bezwład i autonomiczną moc języka, którym podmiot stara się sterować. Poetka wielokrotnie powraca w swej poezji do pytania o wyrażalność, zbliżając się do granicy ponowoczesności, przeczuwając i oddalając jednocześnie z niepokojem kryzys wysławiania i problemy językowej komunikacji.

Znaczącą rolę w tekstach autorki *Małomówności* odgrywa zatem naturalizacja autotematycznej refleksji, włączanie jej w opis krajobrazu, który przedstawiany przedmiot przywołuje i kwestionuje jednocześnie. Tak dzieje się w *Pracowni*, skromnym, acz nieoczywistym wierszu pojawiającym się w *Szpitalnym lecie* bezpośrednio po *Poezji*, gdzie afirmacyjność zdaje się ustępować sceptycyzmowi.

Pracownia

Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?

Wątki, przedwcześnie wzeszły,

wypłonionym

krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu?

Jakieś fragmenty nie domalowane

– bezbarwne plamy

³⁰„Cała refleksja metajęzykowa i metapoetycka jest tu skupiona na zmysłach – wątków autotematycznych jest w tych wierszach mnóstwo”, anonsował temat Adam Dziadek, podkreślając somatyczność i wyczulenie na zmysły poezji Pollakówny. Adam Dziadek, „Efekt brzmienia – o wierszach Joanny Pollakówny”, w *Strony Joanny Pollakówny*, red. Anna Kozłowska, Jan Zieliński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017), 113.

³¹Mateusz Antoniuk, „Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołem...». Joanny Pollakówny wiersze o wierszach”, w *Strony Joanny Pollakówny*, 101.

³²„Wizja «zdrady tekstu», który nie przyjmuje w siebie pierwotnej, autorskiej intencji, może zostać skojarzona z wizjami Rolanda Barthes’a eksponującymi «nieprzechodniość języka», przedstawiającymi tekst jako miejsce autorskiej nieobecności, zatarcia podmiotowości etc.” – pisze Antoniuk. Antoniuk, 104.

³³Joanna Pollakówna, *Wiersze zebrane*, zebrał, opracował i przedmową opatrzył Jan Zieliński (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012), 228.

Jakieś fragmenty zbyt cyzelowane
 – struktury piany
 Jakieś gorzkie ułamki rzeźb prawie udanych
 wśród szkicowych perspektyw
 wśród farb rozbełtaných.
*Październik 72*³⁴

Pierwsze, stanowiące zarazem wers zdanie „rozjęzycza się” na dwa splatające się dalej w wierszu semantyczne wątki, których źródłem jest kreacjonistyczna metafora wykluwającego się „za słowem” świata: wątek biologiczny, wskazujący na powstawanie nowego życia, oraz wątek metapoetycki, nawiązujący do stwarzającego gestu „ręki śmiertelnej”. Metafora rozrasta się następnie w opis rzeczywistości, który jednak pozostaje dość ogólny i enigmatyczny, nie ewokuje całościowego, unaoczniającego obrazu. Wyeksponowana zostaje bowiem „forma” – materiał, wielotworzywowość sztuki, kwestie techniczne: „fragmenty nie domalowane”, „struktury piany”, „ułamki rzeźb”, „szkicowe perspektywy”, „farby rozbełtane”. Wiersz przenosi odbiorcę do wnętrza pracowni, w miejsce intymne, niedostępne niewtajemniczonym, oferując zamiast obiecanego „krajowidoku” swoisty krajobraz po bitwie – „uboczny” rezultat procesu twórczego. „Ja” wycofuje się, chowając za opisem, który rozwija się w kolejnych wersach, nadając im specyficzną dynamikę poprzez rytm pytań i niedokończonych odpowiedzi. Cały impet tego tekstu koncentruje się bowiem na próbie sprostania zadanemu w inicjalnym wersie pytaniu, które jest fundamentalne dla opisu: „Jaki świat się wykluwa w ślad za słowem moim?”. Odpowiedź nie jest satysfakcjonująca: mimo iż wiersz obfituje w przymiotniki i pochodzące od nich imiesłowy („wątły”, „wzeszły”, „wyploniony”, „niedomalowany”, „bezbarwny”, „cyzelowany”, „gorzki”, „prawie udany”; „szkicowy”, „rozbełtany”), a retorycznie opiera się na wyliczeniach i prowokujących je zaimkach pytających, świat przedstawiony w wierszu okazuje się „jakiś” – niedookreślony, niedokończony, skażony fragmentarycznością, szkicowością, nie(u)ważnością. Wiersz przynosi swego rodzaju **niedoopis** – opis niedoskonały, ujawniający świat jedynie we fragmentach i ułamkach, szkicach i pustych miejscach, którego „autor” zdaje się skupiać nie na tym, co istotne, tracąc energię na wzmiankowanie niedociągnięć i trudów niefortunnej czynności. To jednak zarazem **metaopis**, generujący wiersz warsztatowy, który opowiada o „prawie udanym” procesie twórczym i nie rezygnuje z sygnatury podmiotowości. Nie wiemy właściwie, co przedstawia malarsko określony „krajowidok”, będący jedynie indeksem świata podążającego „za słowem **moim**”; wiemy jednak, że słowo i wykluwający się z niego świat są **czyjes** – należą do inwersyjnie i wygłosowo podkreślonego w inicjalnym zdaniu „ja”, które ujawnia się co prawda tylko w tym jednym, ale wersyfikacyjnie ważnym miejscu tekstu, czuwając niejako nad jego całością. Powraca tu echem pytanie z wiersza Szymborskiej, sformułowane w odmiennej poetyckiej dykcji: „Jest więc taki świat,/ nad którym los sprawuję niezależny?”. Przy czym podmiot *Pracowni* nie opisuje sarny i goniących ją myśliwych, ale dokonuje znaczącego uniku, wycofując się z zapowiedzianego opisu – tym samym nie kreacjonistyczny gest zostaje tu zakwestionowany, lecz jego rezultat. W tym „prawie udanym”, przepelnionym goryczą, „rozbełtanym” opisie kluczową rolę odgrywa owo „prawie” – problematyzujące relacje między „światem” a jego zapisem, naprowadzające na trop Barthes’owskiego „efektu rzeczywistości”.

³⁴Pollakówna, *Wiersze zebrane*, 229.

Podmiot przywołujący słowem rzeczywistość jest jednocześnie w swoim opisie uważny i powściągliwie czuły, pochylając się nad słabym, bezbronnym światem – „wątlym, przedwcześnie wzeszłym”, „wypłonionym”, który „tańczy w chłodniejszym powietrzu”. Metaforyka nawiązuje tu bezpośrednio do procesów fizjologicznych, wskazując na naturalność i trudność procesu powstawania życia/sztuki. Wypłonienie (inaczej etiologia) to zjawisko polegające na niewytworzeniu się chlorofilu w tkankach oraz szybkim wzroście wydłużeniowym łodygi rośliny, która wzrasta w nieprzyjnym dla siebie środowisku – w ciemności. Brak światła sprawia, że pojawiają się żółtawe, wątłe, nierozwinięte liście oraz wybijające – tańczące w poszukiwaniu światła – pędy; mimo wszystko roślina walczy o przetrwanie. Warto zapamiętać ten trop.

„Wypłoniony krajobraz” swe biologiczne konotacje łączy jednocześnie z odniesieniem do malarstwa, przywołując na myśl wypłowiały, stary obraz czy staroświecką reprodukcję. Naprowadza tym samym na zadomowiony w wierszach Pollakówny kontekst malarskości, podkreślając opisowe zdolności poezji, wzajemne oświetlanie się i podobieństwo sztuk. W tej perspektywie czyta *Pracownię* Anna Legeżyńska, dostrzegając w wierszu odniesienie do „techniki malarstwa abstrakcyjnego, które odchodzi od mimetycznej reprezentacji”³⁵. Można również spojrzeć na ten tekst jak na potencjalną czy niedoskonałą ekfrazę³⁶ czy raczej hypotypozę dzieła sztuki w ogóle, która staje się przede wszystkim wypowiedzią na temat samego procesu unaoczniania świata, ujawniającego stosunek autora do przedmiotu opisu. Ten autorefleksyjny moment wpisany jest bowiem w poetykę *ékphrasis*, która jako „zwracanie na coś uwagi”, „wyjaśnianie”, „wypowiadanie się na temat obrazu” naprowadza na problematykę reprezentacji w dziełach literackich. Będąc werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej, ekfrazza staje się jednocześnie, jak zauważa Adam Dziadek, dokonywanym poprzez kontemplację aktem teoretycznym, uświadamiającym autorefleksyjny charakter tekstu³⁷. Możliwe staje się to właśnie dzięki eksponującemu sygnały metajęzykowe opisowi, który sam w sobie nie jest najważniejszy, przynosi bowiem subiektywną interpretację dzieła sztuki, koncentrującą się na problemie reprezentacji.

„Wypłoniony krajobraz” to jedyny w wierszu, unaoczniony w metaforycznym spięciu, malarzsko ujęty ślad „rzeczywistego” krajobrazu, który walczy o przetrwanie w sztuce (nie tylko) słowa. Antoniuk pisał o ponowoczesnej świadomości Pollakówny, ujawniającej się w jej autotematycznych tekstach, o jej „metalingwistycznych intuicjach”, uświadamiających „anarchiczną moc pisania”, „zawodność, ale i zwodniczość języka”, który „jedynie pozoruje swą ocalającą moc”³⁸. Te niepokoje humanistyki drugiej połowy XX wieku na pewno nie były obce poetce-intelektualistce, toczona w *Pracowni* gra wydaje się jednak szczególnie zawikłana.

Wróćmy do „wypłonionej” metafory wiersza. Tak jak roślina deformuje swoje pędy z braku światła, intuicyjnie dążąc do słońca – tak świat nie może ukonstytuować się w ułamkowym,

³⁵Anna Legeżyńska, „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakówny”, w *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009), 274.

³⁶O wątlej obecności ekfraz w poezji Pollakówny zob. Ewa Górecka, „Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny”, *Świat i Słowo* 15, nr 2 (2010): 19–20.

³⁷Zob. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 76–83.

³⁸Antoniuk, „«Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołem...». Joanny Pollakówny wiersze o wierszach”, 101, 104.

fragmentarycznym opisie, nie znajdując metafizycznego oparcia: „Brakuje [...] zasady scalającej fragmenty barwnej kompozycji; brakuje przeczcucia sensu. Niewyraźalność obejmuje w tym przypadku zarówno sferę realności (świata nie da się opisać słowem), jak i transcendencji (fragmentaryczny szkic nie odbija metaświata)”, jak pisała Anna Legeżyńska³⁹. Z kolei Edyta Sołtys-Lewandowska podkreślała „łatwość Pollakówny w przechodzeniu od poziomu doświadczenia [...] do poziomu transcendencji”, przy czym: „oba te światy nie dają się uchwycić w języku mimetycznego opisu”⁴⁰. Dlatego też w wierszu przyjmuje on zdekonstruowaną postać, staje się (celowo) niedoopisem, który wcale nie chce uwiarygadniać opisywanej rzeczywistości, lecz poszukuje Światła, śladów transcendencji w jego alegorycznych ruinach – gorzkich ułamkach i rozbełtanych farbach. Co więcej, podmiot nie zamierza nawet opisywać podążającego „za słowem” świata, którego istnienie poza wierszem zakłada, nie namawia czytelnika, by ten uwierzył w ocalającą moc słowa i zapomniał, „że tu nie jest życie”. Zamiast tego przekierowuje uwagę na to, co dzieje się w pracowni, tu poszukując odpowiedzi na najważniejsze pytania.

Idąc tym tropem, warto zajrzeć także „do środka” wiersza, by przyjrzeć się jego rozdwojone-
mu wersyfikacyjnie rytmowi. Tekst stanowi nieregularny sylabik, żonglujący tradycyjnymi, klasycznymi formatami trzynasto- i jedenastozgłoskowca:

```

----- / ----- 13 (7 + 6)
----- 7
----- 4
----- / ----- 13 (7 + 6)
----- / ----- 11 (5 + 6)
----- 5
----- / ----- 11 (5 + 6)
----- 5
----- / ----- 13 (7 + 6)
----- 7
----- 6

```

Pierwsze zdanie składniowo podąża za wersem, narzucając mu rozpoznawalny rytm trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie. Powróci on jeszcze dwukrotnie w pełnej postaci (w czwartym i dziewiątym wersie) oraz w finale utworu, gdzie rozpadnie się na część przed- i pośredniówkową, wzmacniając wersyfikacyjnie fragmentaryczność opisywanego świata. Z trzynastozgłoskowcem przeplata się tu jedenastozgłoskowiec w jego najczęstszej postaci (5 + 6), który pojawia się też w innych wariantach: 7 + 4 (drugi i trzeci wers) oraz w postaci hemistychów przedśredniówkowych („bezbarwne plamy”, „struktury plamy”), nieznajdujących dopełnienia w części pośredniówkowej – jakby opis nie mógł rozwinąć się w całościowy obraz, urywał się nagle, rezygnując nawet z interpunkcji (tylko w tych dwóch wersach nie ma kropek). Mimo tych odstępstw, drobnych prób buntu otrzymujemy typowy nieregularny wiersz sylabi-

³⁹Legeżyńska, „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakówny”, 275

⁴⁰Edyta Sołtys-Lewandowska, „Małomówność J. Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji”, w *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, 791–792.

biczny⁴¹, w którym nieregularności stanowią część systemu, są zaplanowane i kontrolowane, możliwe do zaistnienia właśnie dzięki odgórnym regułom, którym mogą zaprzeczać – zawsze w określonych granicach. Wersy rozpadają się bowiem w przewidywalnych miejscach, tekst wbrew pozorom nie zmierza do formy wiersza wolnego, choć zapis graficzny mógłby to sugerować. Najmniej przewidywalne wersyfikacyjnie wydaje się rozpisanie drugiego zdania, zawierającego nadrzędną metaforę utworu, o szerokiej frazie, nieco zagmatwanej składni i nieoczywistej, trudnej leksyce. Wszędzie jednak zachowane zostają obowiązkowe dla wiersza sylabiczno-paroksytoniczne klauzule i rymowe klamry. Współbrzmienia są tu zresztą sztuczne i przemyślane, mimo iż niedokładne i rozproszone, spajają wszystkie klauzule w regularnym przeplocie: „moim” – „wypłoniomym”, „wzeszły” – „powietrzu”, „domalowane” – „czyzelowane”, „plamy” – „piany”, „udanych” – „rozbełtanych”, powiązane także z wewnętrznym współbrzmieniem: „szkicowych” – „perspektyw”. Rymy pozornie tylko są „niedomalowane”, w rzeczywistości można je uznać za „wyczyzelowane” w swej niedokładności, czerpiące z możliwości asonansów i konsonansów. Tekst – oglądany od wewnątrz – jest retorycznie uporządkowany przez powtórzenia, aliteracje i paralelizmy, nie ma w nim niczego przypadkowego, szkicowego, niedopracowanego. Wszelkie rozluźnienia i zakłócenia rytmu sylabika okazują się kontrolowane, a na koniec wiersz odnajduje swój rytm, próbując przez moment nawet wejść w kołyszący rytm amfibrycha, co udaje się „prawie”, fragmentarycznie – czyli doskonale: czytelnik bowiem musi zrobić pauzę, by zaakcentować zestawione ze sobą wyrazy: „**rzeźb/ prawie**”, albo też dokonać ściągnięcia zestroju akcentowego („rzeźb **prawie**”).

Otrzymujemy zatem „prawie udany” wiersz sylabiczny, w którym niektóre wersy i rymy pozostają „niedomalowane”, niedokładne, niedokończone, ale semantycznych „bezbarwnych plam” w tekście raczej nie ma. Mimo deklarowanej szkicowości wiersz poprzez swą formę, osadzoną w rozpoznawalnej tradycji wersyfikacyjnej, dialogującej z epicką opisowością klasycznego formatu polskiego sylabika, próbuje przeciwdziałać zwątpieniu w komunikacyjne zdolności słów, zażęgnąć modernistyczny kryzys zaufania do języka. Pollakówna – podobnie jak Hartwig – zdaje się „cierpi[eć] łagodnie lecz trwale na ból niedookreślenia” i powtarzać poprzez formę wiersza: „Wierzę w zdanie W przystanek który szuka formy”. Nawet jeśli niemożliwy jest mimetyczny opis świata, możliwy okazuje mimetyczny opis jego tworzenia poprzez powtórzenie kreacyjnego gestu, poprzez samo dążenie do wersyfikacyjnej pełni, którą „prawie” osiąga, a która jest świadectwem poszukiwania Sensu. Na ten stylizacyjny, architektoniczny, a zatem także metapoetycki potencjał wersyfikacyjnego opisu warto tu zwrócić uwagę, bo to również dzięki poetyce niedoskonałość zderza się w tej poezji z doskonałością, wprowadzając do niej interpretacyjny niepokój⁴². Nieprzypadkowo autorka uchyla drzwi pracowni, zachęcając do podejrzenia techniki warsztatu poetyckiego.

⁴¹Maria Dłuska nazywa go wierszem nieregularnie mieszanym, traktując jako znajdującą się na pograniczu nienumerycznych systemów odmianę sylabowca o „mniejszej przewidywalności”. Maria Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980), 227.

⁴²Piotr Śliwiński, pisząc o *Małomówności*, zastanawiał się, co go niepokoi w poezji Pollakówny: „Jej rytmiczność i uporządkowanie, niestosowne do treści gorzkich, silnie przenikniętych bólem i naznaczonych nieładem. [...] Liryczna «doskonałość» w tym wypadku nie zamyka, nie krępuje, dzięki czemu nie pozwala przewidywać kształtu następnych utworów. Bo doskonałość jest tu otwarta na niedoskonałość, poprzez którą do wiersza wdziera się dramat przemijania i wieczności, na tyle ważki, że w jakiejś mierze upodrzedniający zagadnienia poetyki. Wiersz jest wiarygodnym śladem tego dramatu. To wystarczy”; Piotr Śliwiński, „Zmysły i sensy (Joanna Pollakówna)”, w *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002), 89.

Pracownia Pollakówny oferuje nam świat wyploniony, wątlý, zniekształcony, który „krajowidokiem tańczy w chłodniejszym powietrzu” – wbrew wszystkiemu walczy więc o życie, nieuchronnie zmierzając w stronę śmierci, kojarzonej wielokrotnie w tej poezji z odczuciem chłodu⁴³. Zamiast na rzeczywistości skupia metonimicznie uwagę na jej zapisie, wykorzystując metapoetycki potencjał opisu, a pragnienie Sensu koduje również w formie wiersza. „Małomównym”⁴⁴ wierszom autorki *Skąpej jasności*, określanym mianem „krótkich, notatkowych, urywkowych”⁴⁵, trudno się rozwinąć w wielkoformatowy obraz, potrafią one jednak poprzez szcątkowy opis wzbudzić metafizyczny dreszcz w poczuciu innego, niedającego się wyrazić świata.

⁴³Ostatni, wydany pośmiertnie tom Pollakówny nosi tytuł *Ogarnąłeś mnie chłodem* (2003).

⁴⁴*Małomówność* to tytuł autorskiego wyboru wierszy Pollakówny z lat 1959–1994.

⁴⁵Jerzy Kwiatkowski, „Felieton poetycki”, *Twórczość* nr 12 (1975): 125.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „Dukt pisma się zasupła niepewnym gryzmołę...». Joanny Pollakówny wiersze o wierszach”. W *Strony Joanny Pollakówny*. Zredagowane przez Anna Kozłowska i Jan Zieliński, 99–110. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017.
- Barthes, Roland. „Efekt rzeczywistości”. Przetłumaczone przez Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* nr 4 (2012): 119–26.
- Borkowska, Grażyna. *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Cyranowicz, Maria. Mueller, Joanna. Radczyńska, Justyna. „Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje”. W *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*. Zredagowane przez Maria Cyranowicz, Joanna Mueller i Justyna Radczyńska. Rysunki Pela Dwurnik i Marta Ignerska. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2009.
- Dłuska, Maria. *Próba teorii wiersza polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Dziadek, Adam. „Efekt brzmienia – o wierszach Joanny Pollakówny”. W *Strony Joanny Pollakówny*. Zredagowane przez Anna Kozłowska i Jan Zieliński, 111–124. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017.
- . *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Inna teoria poezji? *Ubi leones*, czyli o autotematyzmie w wierszach kobiet”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 369–406. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „Polska poezja kobiet XX wieku. Próba porządkowania doświadczeń”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 35–93. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „«...zobaczone, dotknięte, pomyslane». Bogusława Latawiec i Julian Przyboś”. W *Przemyarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, 149–179. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Górecka, Ewa. „Między znakami: słowo i obraz w poezji Joanny Pollakówny”. *Świat i Słowo* 15, nr 2 (2010): 19–20.

- Hartwig, Julia. „Dawać do siebie dostęp zachwytwi. Wystąpienie z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”. W *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, Zredagowane przez Barbara Kulesza-Gulczyńska i Elżbieta Winięcka, 7–12. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Krajewska, Joanna. „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2010.
- Krzywicka, Irena. „Jazgot niewieści, czyli przerost stylu”. *Wiadomości Literackie* nr 42 (1928): 2.
- Kwiatkowski, Jerzy. „Felięton poetycki”. *Twórczość* nr 12 (1975): 125.
- Legeżyńska, Anna. „Gdyby Czesław Miłosz był kobietą...”. W *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, Zredagowane przez Barbara Kulesza-Gulczyńska i Elżbieta Winięcka, 19–31. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2015.
- . „«Metaświat» w wierszach Joanny Pollakówny”. W *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, 270–286. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2009.
- Ligęza, Wojciech. „Rytm środkowy”. *Twórczość* nr 1 (1983): 119.
- Niewiadomski, Andrzej. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Pollakówna, Joanna. *Wiersze zebrane*. Zebrał, opracował i przedmową opatrzył Jan Zieliński. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2012.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. W *Próby teoretycznoliterackie*, 189–213. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1992.
- . „Rzut oka na ewolucje poezji polskiej w latach 1956–1980”. W *Teksty i teksty*, 95–120. Warszawa: Wydawnictwo PEN, 1991.
- Sołtys-Lewandowska, Edyta. „Literatura kobieca a literatura kobiet”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*, 783–795. Zredagowane przez Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 21–33. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- . „Małomówność J. Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji”. W *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje*. Zredagowane przez Joanna Grądziel-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska i Edyta Sołtys-Lewandowska, 35–93. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2020.
- Szyborska, Wisława. *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Śliwiński, Piotr. „Zmysły i sensy (Joanna Pollakówna)”. W *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, 85–89. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
- Wal, Anna. „Liryka autotematyczna”. W *Zakłęte przestrzenie. O twórczości Beaty Obertyńskiej*. Zredagowane przez Zbigniew Andres i Zenon Ożóg, 68–90. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005.
- Wysłouch, Seweryna. „Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu”. W *Literatura a sztuki wizualne*, 15–38. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. O kobietach piszących wiersze w latach 1918–1939*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

autotematyzm

METAPOETYCKOŚĆ

wersyfikacja

strukturalizm

ABSTRAKT:

W artykule wyodrębniony zostaje opis autotematyczny jako technika metapoetyckiej refleksji, z jednej strony odniesiona do strukturalistycznej teorii opisu, z drugiej – do praktyki poetyckiej kobiet, w której metarefleksja jest ważnym, ale niedostatecznie omówionym zjawiskiem. Stosowane przez poetki zabiegi autotematyczne nakierowane są często nie tyle na problematyzowanie poetyckiego medium, mającego wywołać Barthes'owski „efekt rzeczywistości”, ile na samopoznanie podmiotu i konstruowanie indywidualnych projektów epistemologicznych. Przykładowo przywołana zostaje poezja Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Bogumiły Latawiec i Haliny Poświatowskiej, a osobną interpretację zyskuje wiersz Joanny Pollakówny.

Julia Hartwig

Joanna Pollakówna

poezja kobiet

OPIS

Bogusława Latawiec

Wisława Szymborska

NOTA O AUTORZE:

Joanna Grądział-Wójcik – literaturoznawczyni, pracuje w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się historią literatury i sztuką interpretacji, przede wszystkim polską poezją XX i XXI w., ostatnio zwłaszcza tą pisaną przez kobiety. Autorka m.in. książek: „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku* (Kraków 2016), *Przysiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* (Poznań 2016); współautorka monografii *Stulecie poetek polskich. Przekroje – tematy – interpretacje* (Kraków 2020), stanowiącej rezultat realizowanego przez nią grantu. |