

Beata Przymuszała

Konwencjonalne i emocjonalne w poezji Małgorzaty Hillar

W monografii poświęconej Małgorzacie Hillar Agnieszka Nietresta, próbując bronić poetki przed zbyt ostrymi, jej zdaniem, opiniami krytyków, może sprawiać wrażenie badaczki, która tylko retorycznie przyznaje im rację, gdy stwierdza, iż „Wielu rzeczy Hillar nie udało się osiągnąć”. Jeśli jednak chcielibyśmy poznać argumenty podważające siłę tej konstatacji, zostaniemy zderzeni z taką opinią o poetce:

Jest jednak bezsprzecznie mistrzynią prawd prostych w proste słowa ubranych. Dlatego kochali ją czytelnicy w latach pięćdziesiątych i dlatego wciąż jeszcze istnieje szansa, że kolejne pokolenia znów odkryją Małgorzatę Hillar dla siebie.

Zwyczajnie po prostu radośnie. [Nietresta 2003: 208]

Nie sposób nie odnieść wrażenia, iż poprzez takie uwagi autorka monografii – w pewnym przynajmniej stopniu – umniejsza znaczenie swoich interpretacji albo (co nie wyklucza pierwszego stwierdzenia), choć protestuje przeciwko kategoriycznym wypowiedziom krytyki, wydaje się jednak trochę je podzielać.

Pozwalam sobie na takie przypuszczenia, ponieważ podkreślanie „prostoty prawdy i słów”, mające być głównym powodem zainteresowania czytelników, kryje w sobie założenie (skądinąd słuszne), że „nieprosta prawda i trudne słowa” nie znajdą odbiorców, natomiast zyskają uznanie badaczy, którzy poskąpią go prostocie właśnie. Pojawia się tutaj ukryty ciąg hipotez: proste-banalne-trywialne zostaje przeciwstawione trudnemu-odkrywcemu-oryginalnemu. Przeciwiństwa te nie są jednak wcale oczywiste, a dodatkowo jeszcze wiążą się z silnym wartościowaniem, preferującym to, co niebanalne oraz skomplikowane.

Sama autorka monografii wskazuje na nietrafność przynajmniej niektórych z tych ocen. Zarzuty, które stawiano poezji Hillar, podkreślały właśnie banalność i powtarzalność wykorzystywanych środków poetyckich [por. Nietresta 2003: 33, 128], twórczość ta, zdaniem niektórych z krytyków, balansowała na granicy grafomanii [por. Nietresta 2003: 38]. Wchodząc w polemikę z tymi głosami, Nietresta zauważa, iż widoczne powracanie pewnych określeń bywa u Hillar celowe: tak dzieje się na przykład przy pojawianiu się mających metaforyczne konotacje określeń barw. Pozwalają one przywoływać stany emocjonalne i współtworzą obraz lirycznych bohaterów:

Oznaczone w ten sposób stany emocjonalne zdają się swoistym szyfrem; maską, w którą podmiot liryczny ubiera siebie i swoich bohaterów, aby uniknąć nazywania rzeczy po imieniu. Dzięki żonglowaniu przymiotnikami nazywającymi kolory uzyskujemy coś w rodzaju mapy emocji bohaterów lirycznych. [Nietresta 2003: 131]

Badaczka prezentuje, w jaki sposób przy pomocy przekształceń stylistycznych Hillar buduje obrazy nasycone jasnymi oraz ciemnymi barwami, co pozwala jej podkreślać niuanse nastroju przedstawianych sytuacji. O bohaterce tych wierszy mówi zaś, iż jest ona bardzo labilna emocjonalnie¹, co niekoniecznie brzmi dobrze,

1 „Potrafi w trakcie jednej opowieści (jednego wiersza) wpaść w euforię, zwątpić i posmutnieć” [Nietresta 2003: 131-132].

natomiast pozwala – jako jeden z argumentów – wyrazić opinię o „bogatej gamie uczuć” zaprezentowanego w utworach poetki świata i zapewnić: „Przeczy to twierdzeniom krytyków, jakoby liryka Małgorzaty Hillar epatowała szczególną naiwnością czy bezmyślnością w kwestii wyrażania uczuć” [Nietresta 2003: 132].

Można jednak zapytać: czy pisanie o różnych stanach emocjonalnych pozwala zawsze uniknąć naiwności? I zarazem: czy wrzenie konwencjonalności opisu (co jest określeniem trafniejszym w przypadku tej twórczości niż sugerowana „banalność i powtarzalność”²) nie bywa równoznaczne z jego oceną artystyczną? Nietresta trafnie przestrzega przed zbyt pochopnymi odpowiedziami na powyższe pytania, podkreślając, iż to, co podsumowuje się sformulowaniem „drażniąca powtarzalność” niektórych określeń w tej poezji, wynika z nieumiejętności dostrzeżenia ich specyfiki. Bardzo ważne spostrzeżenie badaczki pozwala zarysować w innym świetle problem niechęci krytyków wobec twórczości Hillar. Ich wypowiedzi przywoływane przez Nietrestę pochodzą z okresu, w którym ważnym punktem odniesienia do wartościowania poezji pozostawał wzorzec awangardowy, eksponujący językowe przekształcenia i nieprzezroczystości. Krytycy czytający w tym kontekście twórczość poetki dostrzegali przede wszystkim jej „niedociągnięcia”, mogło im brakować gry językiem uwypuklających niepełną (co najmniej) jego wiarygodność. Nietresta pokazując emocjonalną siłę tych utworów, traktuje jednak sposób jej kształtowania jako proces niemal oczywisty, niewymagający rozwiniętej analizy. Powyższe rozpoznanie nie ma charakteru zarzutu, wskazuje raczej na silny związek przywołanych sądów z panującymi w danym czasie sposobami myślenia o emocjach: tak w znaczeniu mocno już utrwalonych konwencji ich przekazywania, jak i obowiązujących naukowych norm ich badania oraz postrzegania.

Pisząc o emocjonalności poezji autorki *Czekania na Dawida*, zatrzymywano się często na jej romantycznym postrzeganiu³,

- 2 O konwencjonalnych obrazach w poezji Hillary wspomina Anna Legeżyńska [por. 2009: 57].
- 3 Gdy Nietresta zajmuje się diametralnie różnym odbiorem tej twórczości przez krytykę i czytelników, podkreśla: „Czytelnicy [...] Zauważyli autorkę, która

zakładającym przekazywanie wewnętrznych stanów psychicznych i przeżywanych doznań w akcie językowej ekspresji, która pełniłaby rolę „niewidocznej tuby” pozwalającej wybrzmieć temu, co ukryte [por. Nycz 2001: 29]. Natomiast, co podkreśla opisujący to zjawisko Ryszard Nycz, w modernizmie zaczął się proces, dzięki któremu zwrócono uwagę na rolę językowego ukształtowania wypowiedzi: artykułowanie emocji pozwala się im w ogóle ukształtować. W tym ujęciu literatura „wyraża niewyraźalne”: jej artystyczne uformowanie umożliwia przekazanie zarówno tego, czego często nie sposób wysłowić w inny sposób, jak i tego, co bez niej w ogóle by się nie pojawiło [por. Nycz 2001: 29, 40]. Zgodnie z tym rozpoznaniem modernistyczne artykułowanie emocji zakłada językową nieprzezroczystość ich opisu oraz świadomość podmiotu, który zdaje sobie sprawę z trudności sformułowania własnych odczuć: jest jednak niepewny nie tylko adekwatności użytych przez niego wyrażań, ale i tego, co w ogóle czuje⁴. W ujęciu artystycznym emocje przestają być nazywane wprost, przestają być jasne i zrozumiałe. A precyzyjniej to ujmując, przestaje się wydawać, że takie są: to rozpoznanie nie musi bowiem podtrzymywać stereotypowego dla europejskiej kultury założenia o nieracjonalności uczuć. Stwierdzenie, iż emocje nie są „jasne i zrozumiałe” wiąże się z dostrzeżeniem ich złożonego charakteru, wymagającego uruchomienia innej optyki badawczej.

Tak istotne dla awangardowych koncepcji poezji skupienie na językowym ukształtowaniu twórczości odsunęło z pola zainteresowań problematykę dotyczącą emocji, mimo że nie musiało jej wykluczać. Co więcej, jak pokazała Joanna Grądział-Wójcik, ponownej lektury dokonanej z tej właśnie perspektywy wymagał projekt Tadeusza Peipera, który nie tyle odrzucał poetycką arty-

debiutując dała wyraz najbardziej skrywanym uczuciom młodych ludzi” [Nietresta 2003: 37].

- 4 Nycz przywołuje rozważania Juliana Przybosia z *Linii i gwaru*: „Poeci symbolizmu po raz pierwszy w dziejach liryki zaczęli chwycić w wiotką siatkę swych wierszy uczucia *in statu nascendi*. Nie gotowe, sformułowane już wcześniej uczucia, lecz narodziny uczuć. [...] Od czasów symbolizmu, coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu? Wyraża? Nie – tworzy w poemacie” [cyt. za: Nycz 2001: 37].

kulację emocji, co opowiadał się właśnie za jej specjalnym sposobem kształtowania [por. Grądział-Wójcik 2010: 39-62]. Wskazując różnicę między romantycznym a modernistycznym wyrażaniem emocji, Nycz posłużył się, ważnym także dla moich rozważań, spostrzeżeniem Artura Sandauera, które zarazem dobrze puentuje sposób traktowania emocjonalnego aspektu literatury przez jej awangardowy model:

Dla XIX wieku artysta najpierw odczuwa, by następnie to – ostygłe już i wyklarowane – uczucie odlać w formę; dla XX w. kształtowanie idzie krok w krok z przeżywaniem. Pierwszy kładzie nacisk na poprzedzającym wykonanie procesie duchowym, drugi łączy oba w nierozdzielalną całość pracy [...]. Artysta nie tylko wypowiada swe uczucia, ale je także w miarę wypowiedzania kształtuje [...]. W ten sposób akcent w procesie twórczym przenosi się z przeżycia duchowego na materialną czynność, na formę. [Sandauer 1964: 40-41]

W obu zatem ujęciach, tak poetyckim, jak i teoretycznym, pojawia się problem wyrażania emocji, który jednak zostaje bardzo specyficznie potraktowany. Podkreślanie wagi pośredniczącego w artykulacji języka, powiązane z tak ważnym w poetykach awangardowych eksponowaniem jego specyficznego, utrudniającego odbiór ukształtowania, powoduje, iż wszystkie inne próby wypowiedzenia emocji (nie tak skomplikowane) mogą być postrzegane jako te, które nie sprostały wymogowi odpowiedniej ekspresji. Również w przywołanej koncepcji modernistycznej epifanii Nycza pojawia się ważne dla emocjonalnej artykulacji przeciwstawienie języka artystycznego językowi potocznemu („artystyczne wypowiedzanie tego, czego się nie da powiedzieć inaczej, zwłaszcza językiem potocznym” [Nycz 2001: 40]). Patrząc z tej perspektywy, chcę jednak raz jeszcze podkreślić, że wspomniana przez Nietreść prostota tekstów Hillar niekoniecznie musi świadczyć o emocjonalnym ubóstwie utworów ani zakładać wywodzącą się z romantyzmu koncepcję przekazu uczuć. Podobnie jak prostota wypowiedzi nie powinna też koniecznie kojarzyć się z prozaicznością tekstu bliską językowi potocznemu.

Pamiętając właśnie o tych zastrzeżeniach, pragnę przyjrzeć się wybranym utworom autorki *Prośby do macierzanki*. Zacznę od wiersza *Czy mogę*, który ma charakter autotematycznego komentarza do twórczości:

Mówisz
Słowa nie wyrażą

Patrzę na ciebie
ze smutkiem

Ja znam słowa
które jak atropina
rozszerzają źrenice
zmieniają kolor światła

Po nich
nie można odejść

Czy mogę dać ci siebie
jeżeli nie umiesz powiedzieć
co czujesz
kiedy oddaję ci usta.
[Hillar 1993: 60]

Można odczytać ten właśnie utwór jako rodzaj anachronicznego romantycznego wyznania wiary w przekazywanie tych stanów uczuciowych, które istnieją niezależnie od ich artykułowania. W ten sposób można rozumieć przytoczone przez kobietę słowa kochanka, który rezygnuje z mówienia, wierząc, iż ono nie jest w stanie sprostać temu, co odczuwa. Mamy tu zarysowaną ostrą granicę między czuciem a jego ekspresją. W pewnym stopniu podtrzymuje to rozgraniczenie kochanka, a to poprzez twierdzenie, że są takie słowa, które pozwalają oddać doznania doświadczane przy pocałunku. Tylko jedno z nich wierzy, drugie zaś nie, w możliwość przekazania tego, co odczuwają. Interpretując ten utwór, Nietresta zauważa:

Wydaje się, iż bohaterka wiersza [...] już zdecydowała: wszak „oddaje usta” właśnie jemu – myśli zatem „tak”, a mówi „nie”; przeczy sama sobie. Ona i jej partner najwyraźniej potrafią się porozumieć, a problem, w którego rozważanie się wdajemy, jest problemem pozornym. Nie zniknie on jednak z erotyków Małgorzaty Hillar – przeciwnie: słowa wyrażające miłość i namiętność staną się jednym z najbardziej intrygujących zagadnień. [Nietresta 2003: 85]

Trafne rozpoznanie pojawiające się w ostatnim zdaniu osłabia dwuznacznie brzmiący komentarz wiersza – dwuznacznie, ponieważ pewnym pogłosem odzywa się tu stereotypowe myślenie o kobiecie, która ma problem z jasnym mówieniem o własnych potrzebach (i która też nie zawsze wie, czego chce). Nie uważam, by bohaterka przeczyła sama sobie, przeciwnie, ona nie tylko ma doskonałą świadomość, czego pragnie, ale też stawia trafny zarzut kochankowi. Z perspektywy kobiety, która „zna słowa”, to on nie chce mówić (a przynajmniej nie potrafi tego zrobić). Istotne okazuje się to, że takie – odpowiednie – słowa istnieją. I tu należy mocno podkreślić, iż istnienie tych wyrazów czy sformułowań nie jest niezależne od doznań pary. Trudno jednak zarazem powiedzieć, że to jedynie dzięki słowom pojawia się emocjonalne doświadczenie kochanków.

Mówiąca w wierszu kobieta stwierdza, iż słowa, którymi się posługuje, gdy opowiada o własnych odczuciach, zmieniają sposób odbioru świata: poszerzają spektrum doznań, zwielokrotniają je i intensyfikują. Metaforyczne zniekształcenie widzenia (będące faktycznym efektem użycia atropiny) ma też swoje mniej radykalne ujęcie wynikające ze zmiany światła. Ta ostatnia metafora (zestawienie „kolor światła”, które jednak nie zawsze ma przenośny charakter) przywołuje potoczne określenie „przedstawić kogoś/coś w innym świetle”. Podążając za tymi sugestiami, nie sposób nie zauważyć, iż mówienie o emocjach wiąże się w tym przypadku ze zmianą ich odczuwania: opowiadanie o nich pogłębia ich doznawanie. Mówienie o miłości i o namiętności wpływa na przeżycia kochanków, kształtuje je, wydobywa z nich coś jeszcze, coś innego (co jednak niekoniecznie musi być dla nich całkowitym zaskocze-

niem). Stąd nie tyle istotne w tym przypadku jest „oddanie uczuć” (zakładane przez romantyczny wzorzec ekspresji oraz wiążącą się z nim teorię reprezentacji), ile zwrócenie uwagi na to, co dzieje się z emocjami pod wpływem ich artykułowania.

W wierszu Hillar problemu nie stanowi więc kwestia emocjonalnej adekwatności, ale pokazanie nieprostej, niejednoznacznej relacji między doznaniem a ich wyrażaniem. Takie ujęcie emocjonalnej ekspresji jest bliskie koncepcji emotywow Williamsa M. Reddy’ego: są to takie sposoby wypowiedzania, które powodują zmianę przedmiotu wypowiedzi (mówienie na przykład o gniewie czy miłości wpływa na ich przeżywanie):

One same są narzędziami bezpośredniej zmiany, kształtowania, ukrywania, intensyfikowania emocji. Istnieje „wewnętrzny” wymiar emocji, ale nigdy nie jest on jedynie „reprezentowany” w wypowiedziach czy działaniach. [Reedy 2012: 111]

Zgodnie z tym ujęciem z jednej strony nigdy nie jesteśmy w stanie dokładnie powiedzieć, co czujemy: Reddy wprowadza pojęcie „porażki emotywnej”, której pojawienie się pozwala w ogóle istnieć emotywow⁵. Z drugiej natomiast strony artykułowanie emocji pozwala nam poczuć coś więcej, a także poczuć coś inaczej⁶. Wypowiadanie emocji ma charakter procesu, w którym odczucia potrzebują artykulacji ze względu na swój dynamiczny wymiar: ich zaistnienie pozwala nam mówić o tym, co się dzięki nim z nami dzieje, a zarazem to, co się zaczyna z nami pod wpływem tego mówienia dzieć, jest początkiem przeformułowania doznań.

Sytuacja z wiersza Hillar przedstawia absolutną bezradność kobiety-kochanki, która pragnie opowiadać o własnych emocjonalnych przeżyciach, ponieważ jedynie tak może je rozwijać i potęgować: w miłosnym uniesieniu to bardzo ważny element pogłębiający więź. Odmowa, którą słyszy, wsparta przywołaniem wyświechtanego zwrotu „słowa nie wyrażą” (nieoznaczającego

5 „Jeśli emotywy by się powiodły, byłby «wyłącznie sprawozdaniem», dokładną reprezentacją” [Reedy 2012: 112].

6 „Zapytana «czy czujesz się zła?»», osoba może autentycznie **bardziej** gniewać się, odpowiadając «tak», **mniej** – odpowiadając «nie»” [Reedy 2012: 110].

w tym przypadku hiperbolicznego podkreślenia siły doznań, lecz będącego raczej minimalistycznym usprawiedliwieniem własnego braku zaangażowania), może być dla niej równoznaczna z odmową rozwijania relacji. Z pewnością więc wie, czego chce, i wie także, że tym razem (z tym mężczyzną) tego nie doświadczy.

Zwracając uwagę na dynamikę emocji związaną także z ich artykulacją, chciałam zarazem podkreślić, iż nie sposób potraktować koncepcji emotywow jako pewnego przypadku modernistycznego myślenia o literaturze. Mimo że w obu przypadkach mamy do czynienia z mocno eksponowanym stwierdzeniem o konieczności wyrażania odczuć, to jednak – w przeciwieństwie do literackich koncepcji – Reddy nie twierdzi, iż emocje pojawiają się dopiero w akcie artykulacji, przeciwnie: „Emotywy stanowią rodzaj deklaracji, która zmienia, rodzaj przejścia czegoś niewerbalnego do dziedziny werbalnej, co nie mogłoby nigdy zostać nazwane równoznacznością lub reprezentacją” [Reedy 2012: 112-113].

Hillar należy do tych autorek, które, co podkreśla Anna Legeżyńska [por. 2009: 55-56], zaczynają łamać obyczajowe tabu dotyczące erotyki. Chciałam przypomnieć jeden z utworów poetki – *Wspomnienie twych rąk* – który dobrze obrazuje to przekraczanie, a zarazem odsłania skomplikowaną relację między afektywnością cielesnego doznania oraz jej językową próbą przekazania:

Kiedy wspomnę
 pieszczotę twoich rąk
 nie jestem już dziewczyną
 która spokojnie czesze włosy
 ustawiła gliniane garnki
 na sosnowej półce

bezzadna czuję
 jak płomienie twoich palców
 zapalają szyję ramiona

Staję tak czasem
 w środku dnia

na białej ulicy
i zakrywam ręką usta

Nie mogę przecież krzyczeć.
[Hillar 1992: s. 27]

Doznanie orgazmu zostaje oddane przez przywołanie dość konwencjonalnego przedstawienia rozpalania ognia i zderzone z gestem zatrzymania cielesnej ekspresji: to „niewybrzmienie” szczytowania jest niezwykle celnym metaforycznym obrazem. Może on być odebrany jako próba powstrzymania reakcji ciała, które odpowiedziało na przywołane wspomnienie tak, jakby doświadczało realnego zbliżenia. Mielibyśmy wtedy do czynienia z zapisem kontrolowania somatycznych doznań z uwagi na nieintymny charakter sytuacji, w której one się pojawiły. Jednocześnie też gest zasłonięcia ust „ja” mówiącej w wierszu to gest, który wskazuje na niemożność przekazu tego przeżycia: krzyk jako mowa ciała nie jest jednak jej artykułowaniem. Stawia opór werbalizacji. A zarazem przecież tamten gest, będąc gestem właśnie, opisanym gestem zatrzymania aktu ekspresji, to także próba oddania siły doznań, które nie mieszczą się w żadnym porządku: językowym, poetyckim ani publicznym. I ta oscylacja pomiędzy nabrzmiałą cielesnością, szukającą możliwości uzewnętrznienia się, a zawsze ograniczającymi ją sposobami przekazu staje się najważniejszym problemem tekstu Hillar. Tekstu, co chcę podkreślić, niezwykle ciekawie ujmującego niemożność artykułowania finału seksualnego aktu, a równocześnie przybliżającego jego napięcie, co sygnalizuje ruch wstrzymującej wybrzmienie, niepozwalającej dojść do głosu – do krzyku – ręki.

Wspomnienie twych rąk to wiersz, w którym emocjonalna siła będąca wyrazem rozkoszy zostaje artykulacyjnie wyciszona zarówno „dosłownym” gestem zasłaniającej usta dłoni, jak i metaforycznym, wynikającym z konieczności werbalizacji, aktem poetyckiego ujęcia. Ale chociaż głos cielesnych doznań staje się pogłosem, to jego oddźwięk nie ginie: utwór Hillar może dotykać emocjonalnej pamięci czytelników. Przywołana bowiem w wierszu sytuacja odnosi się do takich cielesnych doświadczeń, które

stawiając opór językowym próbom przekazu, jednocześnie silnie zapadają w pamięć, a przez to wywołują poczucie, iż wciąż można jedynie szukać ich wyrażenia i to pomimo świadomości niezborności słów.

Bliskie jest to ujęcie przywołanej koncepcji emotywow, zwłaszcza w odniesieniu do pojęcia „porażki emocjonalnej”, ale bardziej istotne okazuje się wyeksponowanie związku między cielesnie manifestowanym doświadczeniem rozkoszy i próbą jego artykulacji. Euforia, rozpieranie, poczucie szczęścia, spełnienia są odczuwanymi doznaniem, które mogą, oczywiście, być intensyfikowane/osłabiane w akcie ich artykulacji językowej, natomiast z pewnością ją poprzedzają.

Kwestię tę ostatnio interesująco analizuje Mark Johnson, który powołuje się na badania Eugene’a Gendlina. Psychoterapeuta i fenomenolog zwraca uwagę na istnienie silnego związku między niejęzykowym a językowym aspektem naszych doświadczeń, przy czym relacja między nimi ma charakter dynamiczny i zwrotny, nie można uważać ich za odrębne aspekty przeżycia:

Istnieje niejęzykowy wymiar – nieformalna, bezpojęciowa strona relacji między naszym wewnętrznym doświadczeniem a naszymi słowami, symbolami i innymi wzorcami – ten wymiar zyskuje swoje spełnienie w słowach i dzięki nim są one przez nas próbowane jako dobrzy kandydaci na wypełnienie pustego wersu. Przeczyty sens sytuacji nie jest równoznaczny z samymi słowami czy formami. [...] Jednak nie jest także ten przeczyty sens sytuacji jednoznacznie różny albo odróżnialny od słów bądź form czy też kategorii. Oto dlaczego Gendlin mówi, że nie jest on przedwerbalny, gdyż my wyczuwamy stosowność pewnych językowych albo symbolicznych ekspresji względem rozwijającego się znaczenia sytuacji. [Johnson 2015: 101]

Emocje są cielesnie przeżywane i ten ich wymiar „szuka wyrazu”, który nie jest nigdy udany, ale też nie pozwala się pominąć. Językowe ukształtowanie może być bardziej lub mniej przekonujące, sugestywne, nieporadne, nieudane, ale zawsze te jego

oceny uwzględniają istnienie czegoś innego niż akt werbalizacji. Emocje istnieją razem z nim, cieleśne ich przeżywanie bywa wcześniejsze. Taki sposób myślenia o artykulowaniu emocji komplikuje modernistyczne ujęcie ekspresji, które koncentrowało się na samym akcie wypowiedzenia, a nawet: odrzuca charakterystyczny dla niego rozdział między językiem artystycznym a potocznym, ponieważ dla koncepcji ucieleśnionego znaczenia, którą tutaj przywoływałam, sztuka opiera się na takich samych operacjach znaczeniowótórczych, jak te, którymi posługujemy się w codziennym życiu. Co więcej: bardzo często próba artykulowania emocji odwołuje się właśnie do najbardziej znanych – nierzadko sprawiających wrażenie banalności – sformułowań. W ten sposób, poprzez korzystanie z kulturowych odniesień, pozwala przybliżyć wspólne nam doświadczenia⁷.

Wszystkie te uwagi prowokują, by raz jeszcze przyrzeć się tekstom Hillar: to, co w nich konwencjonalne, czasem próbuje sprostać emocjonalnemu. I choć bywają to próby nieudane, to nie znaczy, iż ta „emotywna porażka” nie przynosi afektywnego efektu.

Bibliografia

- Grądział-Wójcik Joanna (2010), *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
 Hillar Małgorzata (1993), *Poezje*, Wydawnictwo PROFILE, Bielsko-Biała.

7 Szczegółowo to zagadnienie było podejmowane przez socjologów zajmujących się emocjami. Erika Summers-Effler, autorka teorii rytuału interakcyjnego, podkreślała: „Kultura jest [...] przede wszystkim reakcją emocjonalną (nie zaś procesem poznawczym), która obraca się wokół tego, jak jednostki odczuwają sytuację. Kulturę można analizować na zewnątrz jednostek (jako wartości, przekonania, normy itp.), ale te wymiary kultury są w ostatecznym rozrachunku zbudowane ze skodyfikowanych uczuć jednostek dotyczących zdarzeń i sytuacji. Kiedy jednostki doznają pozytywnych uczuć na poziomie biologicznym i nazwą te uczucia za pomocą symboli kulturowych, prawdopodobnie wzmocnią długofalowo energię emocjonalną, aktywizując po prostu i puszczając w obieg symbole, którymi oznaczona jest reakcja fizjologiczna wytwarzająca emocje. [...] Kultura zapewnia zatem etykiety i markery doświadczeń emocjonalnych, a jednocześnie używanie symboli kulturowych pozwala jednostkom doświadczać emocji «tak jakby» znajdowały się znowu w sytuacji, która wywołała reakcje fizjologiczne w wyniku doznanych emocji” [cyt. za: Turner, Stets 2009: 112-113].

- Johnson Mark (2015), *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. Jarosław Pluciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Legeżyńska Anna (2009), *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Nietresta Agnieszka (2003), *Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny*, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Nycz Ryszard (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAiWPN Universitas, Kraków.
- Reedy William M. (2012), *Przeciw konstrukttywizmowi. Etnografia historyczna emocji*, przeł. Małgorzata Rajtar, w: *Emocje w kulturze*, red. Małgorzata Rajtar, Justyna Straczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Sandauer Artur (1964), *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, w: Bruno Schulz, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Turner Jonathan H., Stets Jan E. (2009), *Socjologia emocji*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa.

Beata Przymuszała

Emotional and conventional in Małgorzata Hillar's poetry

Text, showing the most important ways in the 20th century to think about poetry, refers to modernist epiphany (Ryszard Nycz). On the example of Małgorzata Hillar's poetry, the author shows the inadequacy of this concept. It focused on the linguistic aspect of transmitting emotions, bypassing their bodily sensations. The recent studies on the relationship between emotions and language also allow to present a relationship with language and poetry. Recent studies on the relationship between emotions and language also allow us to otherwise present the relationship between language and poetry.

Keywords: language; poetic language; emotions; emotives.

Beata Przymuszała – adiunkt w Zakładzie Semiotyki Literatury UAM w Poznaniu. Opublikowała: *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (Kraków 2006), *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci* (Poznań 2016). Zajmuje się literaturą nowoczesną i teorią literatury (w szczególności interesują ją studia nad Zagładą oraz zwrot afektywny).

