

Katarzyna Wądolny-Tatar

Inkluzje i ekskluzje podmiotu w zbiorze *Bez ciebie* Anny Augustyniak

Adresatywność poezji Anny Augustyniak definiuje sytuację podmiotu. Tom *Bez ciebie* (2014) ujawnia niełatwy solipsyzm osoby „po związku”, do którego mówiąca wciąż się odnosi. Pamięć tej relacji, a może nawet jej cień – przekładają się na postrzeganie świata z perspektywy braku, osamotnienia, niepełności przy jednoczesnych próbach dochodzenia do siebie nie tylko w znaczeniu potocznym (uzyskiwania równowagi psychofizycznej, ponownego osiągnięcia chwilowo zakłóconego dobrostanu), lecz również w sensie głębokiego samorozumienia i samorealizacji. Formuła „bez ciebie” lokuje wiersze w perspektywie liryki zwrotu do adresata, dzieli je także w zbiorze na dwie części – kilkanaście następujących po sobie utworów nosi bowiem tytuł rozpoczynający się od wspomnianego komunikatu. Ich układ w spisie treści (w jego drugiej części) wytwarza efekt anafory, wyliczenie z początkowym powtórzeniem wskazuje zarówno na negatywny stan podmiotu (nawet jego depresję czy fiksację), jak i na potrzebę uporządkowania rzeczywistości. Można uznać, że mamy do czynienia z przepisywaniem straty (z życia do literatury, a potem z wiersza na wiersz) czy rozpisywania jej na szczegóły – głosy, myśli, obrazy, spotka-

nia, miejsca. Obserwujemy odzyskiwanie świata zasługującego na uwagę podmiotu. Szczegółową specyfikację podają wszystkie drugie części nagłówków o ambiwalentnym znaczeniu, na przykład: *Bez ciebie leczyłam się z miłości w Bodbe, Bez ciebie spotkałam ocalałą z Auschwitz, Bez ciebie widziałam dwie mogiły na kukuijskiej górze, Bez ciebie karmiłam kota w twierdzy sultana, Bez ciebie zaszłam do grobowca w Betanii*. Informacyjne rozwinięcie każdego tytułu łagodzi wrażenie psychologiczno-mentalnego ograniczenia, sygnalizuje też możliwości podróźniczo-poznawcze podmiotu, jego mobilność. Ciąg tytułów jako enumeracja stanowi kompilację trzech trybów wyliczeniowych – wyliczenia jako reportażu egzystencjalnego, jako poszukiwania siebie oraz wyliczenia negatywnego jako poszukiwania tematu [Michałowski 2003]. Na nowo konstytuowane „ja”, po rozstaniu, kieruje się ku przestrzeni geograficznej i kulturowo-społecznej. Anaforyczne tytuły wierszy czynią z tej grupy cykl – nagłówki utworów, tożsamość podmiotu i tematyka mają charakter cyklotwórczy. Analogia w konstrukcji tytułów wpisuje się również w poetykę powtórzenia znamienego dla melancholii [Świeściak 2010], manifestującej się w poezji zarówno kobiecej, jak i męskiej (między innymi przez rytm i repetycje w utworach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego [Pytlewska 2008; Tryksza 2008; Śliwiński, red. 2012]).

Obrazy poetyckie Augustyniak są ufundowane na czterech filarach semantyczno-konceptualnych; należą do nich: brak, ciało, afekt, podróże geograficzno-kulturowe. Wydaje się, że ostatni czynnik rekompensuje deficyty wynikające z wcześniej wymienionych dominant. Wiersze opierają się na „emocjach przypomnianych” [Margalit 2015]. W utworze rozpoczynającym tom osoba mówiąca próbuje zarysować perspektywę czasową sytuacji i zdarzeń, odnosi się też do dynamiki pamięci i niepamięci, zapamiętania i zapomnienia (warto zauważyć, że filiacje emocji i pamięci ujawniają się także na poziomie językowym: „zapomnieć się w czymś”, ale i „zapamiętać się w czymś”, „czyścić coś zapamiętałe”, „uczynić coś w afekcie”; oba znaczenia, dotyczące najpierw mocnego uczucia, a potem radzenia sobie po rozstaniu, są istotne w tym pejzażu po miłości): „gdyby od dnia kiedy pierwszy raz położyłam się / przy tobie nie upłynęły

lata / nie do zniesienia byłby ciężar powietrza z tamtego pokoju / pełnego wyznań książek i włosów innych kobiet” [*Noce pełne innych kobiet*, Augustyniak 2014: 5]. Początkowe wersy mówią o dystansie czasowym („lata”) i przestrzennym („tamten pokój”), jaki dzieli bohaterkę od chwil, z pamięcią o których próbuje się ona uporać. Ów dystans jest tu „ratowniczy”, widać to również w trybie warunkowym pierwszych wypowiedzeń. Dzięki przeczutni poetka uzyskuje dwojaki sens „bycia w związku”, wynikający z intymności, jak i z zarysowanego horyzontu wieloletniej relacji. Przestrzeń pokoju, a w rezultacie przestrzeń interpersonalną wypełniają dawne akty mowy, przedmioty, cielesne ślady innych kobiet. Usytuowanie względem siebie tych elementów jest znaczące, tworzą one szereg – od abstrakcji do konkretności, od mentalności do cielesności, od słowa do rzeczy, od wątpliwości do dowodu. Książki jako zbiór przedmiotów (kolekcja dzieł literackich) stanowią pośredni składnik trójelementowego ciągu, sprawiają też, że pomieszczenie, w którym rozgrywały się wydarzenia w wierszu, wygląda jak mieszkanie inteligenta. „Ciężar powietrza” – jako przejaw biopoetyki Augustyniak – odnosi się do uświadomionych ograniczeń psychosomatycznych, metafora oddechu koresponduje z utratą złudzeń i drogą kobiecego podmiotu od uległości do niezależności.

Bohaterowie Augustyniak odbywają geograficzno-kulturowe podróże (on i ona podróżują wspólnie i każde z osobna, a jeśliby uwzględnić dramaturgię tomu – jego finał naznaczony jest samotnymi, a może bardziej samodzielными podróżami kobiety). Odwiedzane miejsca zostają włączone w doświadczenie biograficzne [Czerwińska 2011] w fazie dominacji uczucia i później, natomiast kulturowy wymiar peregrynacji łączy się z poznawanymi, egzotycznymi wzorcami zachowań społecznych, a także z artefaktami wytworzonymi przez inne, obce społeczności. Kontakt z architekturą i sztuką decyduje o włączeniu (mikro)opisów dzieł do poezji, starannie wybrane obiekty stanowią przedmioty porównań, pole odniesień do sytuacji podmiotu. Widać to szczególnie w wierszach o walorach intersemiotycznych i intermedialnych. *Akt na płótnie*, rozpoczynający się od stwierdzenia męskiego podmiotu lirycznego: „jesteś moim ostatnim tangiem w Paryżu” [Augusty-

niak 2014: 6], łączy perspektywę dramatu erotycznego Bernarda Bertolucciego z malarstwem Amadea Modiglianiego. Zbieżność dotyczy nie tylko włoskiego pochodzenia obu artystów, ale też śmiałości ich dzieł, skandalizujących w swoich czasach. Miejscami-łącznikami biograficznymi pozostają Paryż, a nawet kobiecie imiona – młodej bohaterki filmu *Ostatnie tango w Paryżu* oraz partnerki malarza (a także córki obojga). Wiersz uruchamia korespondencję sztuk, wyjściowy pozostaje plan filmowy, narzucający intymną relację: dojrzały mężczyzna „po przejściach” i młoda kobieta, analogiczną przeciwieństwo dla związku: włoski malarz i Jeanne Hébuterne. Opis zamykający wiersz nosi znamiona ekfrazy, obraz filmowy przekształca się w akt Modiglianiego, ponadto sugeruje swoistą „kontynuację” relacji męski podmiot mówiący jako doświadczony człowiek i jego młoda towarzyszką, której cieleśność zostaje mocno wyeksponowana:

to ciebie Modi malował z wydłużoną szyją
i rękami skrzyżowanymi za głową
precyzyjnie nakładał farbę na twoje włosy
przeczuwał cię przede mną
i to on pierwszy chciał się z tobą kochać.
[Augustyniak 2014: 6]

Nawet tytułowe płótno staje się raz przestrzenią obrazu, a innym razem przestrzenią łóżka czy prześcieradła – obie materialne, tkaninowe, intymne. Istnienie młodej bohaterki wiersza wynika niejako z przedwiedzy czy przeczucia włoskiego artysty. Zachodzi wsteczna substytucja ciała. Współczesna kobieta może odnaleźć swoje portrety namalowane wiek wcześniej. Przytoczony opis wskazuje na główne cechy stylu Modiglianiego, a być może najbardziej na znany jego obraz – *Akt leżący z rękami skrzyżowanymi pod głową* z 1917 roku.

Na drugim biegunie sytuacji zarysowanej w *Akcie na płótnie* znajduje się umowny finał relacji obojga ukazany w utworze *Egzekucja u Goi*. Wiersz jest jednym z ostatnich w pierwszej części tomu, tuż przed poetyckim rejestrem zdarzeń „bez niego”. Całość jawi się więc jako pamiętnik uczuciowej relacji albo tekstowa

pamiętka po niej, opalizująca uniwersalnymi cechami, wzmocnionymi przez kulturowe i geograficzne odniesienia.

W ramie obrazu hiszpańskiego malarza, przedstawiającego drastyczną scenę rozstrzelania, zostaje rozpięta żywa scena rozstania jako egzekucji, o której decyduje mężczyzna („powiedziałeś / musiałem to przerwać jakbym nie była aktorką / w tej sztuce” [Augustyniak 2014: 24]). Obraz Francisca Goi narzuca przyjęcie określonych pól i ról:

lubileś napięcie
 przed rozstrzelaniem powstańców madryckich
 na wzgórzu Principe Pio
 widziałam że znów je czujesz
 kryłam się przebrana za mężczyźnę
 w białej koszuli szeroko rozstawiłam ręce
 nie mogłeś oderwać oczu.
 [Augustyniak 2014: 24]

Bliski związek Erosa i Tanatosa ujawnia się tutaj w scenie uśmiercania miłości, która otrzymuje tragiczną oprawę teatralno-malarską. Świetlista jasność bieli koszuli, przykuwająca uwagę widza, konstruuje znaczenie przedstawionego – najpierw przez Goyę, potem przez poetkę, z tym że patrzącymi na obraz malarski bywali dawniej również uczestnicy sytuacji opisanej w wierszu, teraz wewnątrztekstowym obserwatorem postaci w białej koszuli jest ten, który ją „rozstrzela”, zaś zewnątrztekstowym – każdorazowy czytelnik. Augustyniak geograficznie przekracza treść malarskiej reprezentacji historycznej sceny i jednocześnie topograficznie ją precyzuje, między innymi wpisując w utwór nazwę madryckiego wzgórza.

Między aktem erotycznym i aktem egzekucji, których wymiary zostają narzucone przez wizje malarskie, mieści się historia związku dwojga. Bohaterka Augustyniak przekonuje: „[...] każda miłość gdy przekroczy swe granice umiera” [*I dopełniło się*, Augustyniak 2014: 25]. Poezja funkcjonuje więc jak sejsmograf uczucia, rejestrujący amplitudę emocjonalnych drgań. W początkowych wysokich parametrach miłosnego zauroczenia mieści się kobieca zgoda na

męską dominację, fascynacja wiedzą i erudycją partnera, występującego w roli mentora, mistrza, obiężyświata. Warto zauważyć, że szczególna rola mężczyzny w życiu kobiety – jako przewodnika, opiekuna, kochanka – ujawnia się także w prozie autorki *Bez ciebie*. Jej opowieść *Kochałam, kiedy odeszła* [Augustyniak 2013], nominowana do Nagrody Literackiej Gryfia w 2014 roku, odnosi się również do silnego związku emocjonalno-cieleśnego. Bohater o egzotycznym imieniu (Amad) stanowi kontrapunkt dla doświadczenia równie mocno jak miłość angażującego kobietę – dla umierania, śmierci matki. Oboje zatem, jako obdarzeni przez narratorkę (niełatwym) uczuciem, narażają ją na doświadczenie „odejścia”, w różnych znaczeniach tego słowa. Ów pamiętnik z okresu żałoby, polifoniczne zapiski, w których „słyszalny” jest głos cierpiących ludzi, umierającej i jej bliskich, wpisuje się w tradycję trudnej tanatografii, jest kontynuacją drogi doświadczenia egzystencjalnego, którą wcześniej podążali inni [Czyżak 2011].

W zbiorze *Bez ciebie* w tle spotkań i rozmów istnieją jego podróże i konferencje, muzea literackie i kawiarnie (jak słynna Caffè Greco, stale inspirująca artystów; rzymski lokal jest tematem w wierszu Czesława Miłosza *Caffè Greco* czy w liryku Julii Hartwig *Via Condotti*). Filtr uczucia sprawia, że w ustach mężczyzny interesująco brzmi opowieść o Brodskim („w Ameryce zachłysnął się swobodą a i tak do śmierci / dzwonił do nieistniejącego domu w Petersburgu” [Dziennik warszawski, Augustyniak 2014: 8]), a oglądane prace wybitnego naukowca i artysty przegrywają z marzeniami o intymnym obcowaniu z tym, który o nich opowiada:

[...] wyciągasz
z mroku wynalazki mistrza z miasteczka Vinci
pochylamy się nad opisami lotu nietoperza
skrzydłami rozpiętymi na metalowym szkielecie
ogonem rozpostartym w drewnianym wachlarzu
jest rok 1495 u Leonarda
ile czasu musi upłynąć byśmy się zbliżyli.
[*Ulotne między nami*, Augustyniak 2014: 11]

Trzeba przyjąć, że odpowiedź na postawione w klauzuli wiersza pytanie zna osoba mówiąca, o czym świadczy przyjęta w konstrukcji tomu perspektywa zdarzeń zakończonych. Odtwarzanie przebiegu związku jest przede wszystkim studiowaniem wycinka jej biografii. Przypada jej rola oczekującej, raczej biernej, mającej ciało i reagującej ciałem. Kobieta deklaruje: „jeśli nie wrócisz z którejś podróży, / będę błądzić wśród ruin pościeli” [*A jeśli nie wrócisz z którejś podróży*, Augustyniak 2014: 13], robi „maslane oczy” [*Erotyczna relacja*, Augustyniak 2014: 9], wyznaje: „z miłości otepliałam przestałam słyszeć / gwizdy ptaków / świergot miasta mnie omijał / jak w niemym filmie” [*Straciłam wszystko*, Augustyniak 2014: 10]. Stopniowo jednak ów negatywny sensualizm ustępuje zaangażowaniu w świat zewnętrzny. Mapowanie ciała („umiałam rysować dotykiem / więc kreśliłam mapę długiej podróży” [*Erotyczna relacja*, Augustyniak 2014: 9]) stanowi szczególną introdukcję do mapowania świata jako planu egzystencjalnego [Jastrzębska, red. 2014]. Choć jeszcze kulturowe odniesienia łączą kochanków – można rzec: na śmierć i życie – jak w wierszu o wieloznacznym tytule *Ja spłonę przy tobie*, nawiązującym do Gehenny (doliny Hinnom), przestrzeni poza granicami Jerozolimy, jako miejsca kremacji zwłok przestępców, to jednak na znaczeniu zyskuje ironiczna dykcja, którą posługuje się poetka w konstrukcji kobiecych wypowiedzi (wiersze *Show*, *Radość objawień*). Nienasycony kochanek wielu kobiet i uwodziciel, aktor, czarodziej, cenzor [*Gdy mistrz zagłębia się w wierszu chwilę po tym jak był we mnie*, Augustyniak 2014: 17] podlega teraz krytyce. Intymistyka Augustyniak nosi ślady nauki stawiania granic („w nieskończoność się mnie dopominasz / rozbieram się” [*Podkradam doznania samej sobie*, Augustyniak 2014: 21]; „kiedy wchodzisz choć ja ściskam nogi / rzeźbisz we mnie a ja ustępuję / we wszystkim ci ustępuję / napiję się daj” [*La petite mort*, Augustyniak 2014: 23]), która realizuje się przez odmowę kontaktu fizycznego („przywołałeś mnie i miłosiernie wybaczyłeś / że zamknęłam się przed twoim nasieniem” [*Bywasz litościwy*, Augustyniak 2014: 20]) i odważne wyznania na temat doświadczeń kobiecego ciała („gdy wdarłeś się we mnie od tyłu / (pierwszy raz cholernie bolał)” [*Nic*, Augustyniak 2014: 26]). Parenteza, wypełniająca cały wers przywołanego wyżej

wiersza, traci w tym ujęciu charakter dodatku czy dopowiedzenia, jest wypowiedzią wpisującą się w podstawowy tryb komunikacji poetyckiej. Kolokwializmy wyrażają siłę doznania, akt intymny nabiera charakteru inwazyjnego, kojarzy się nawet z przemocą.

W efekcie podróże „bez niego” okazują się lecznicze, zresztą właśnie dlatego zostały podjęte – w ramach ćwiczeń detoksykologicznych i duchowych. Pobyt w Gruzji, Turcji czy Ziemi Świętej zostaje utrwalony w wierszach przez opisy ludzkich sylwetek i twarzy, domostw, zachowań, zwyczajów, ubiorów. Kondycja afektywna [Markowski 2014] podmiotu uwrażliwia go jednak na ból, okrucieństwo i kalectwo, silne emocje, traumę. Wiersze podróżne Augustyniak zaludniają postacie historyczne i rzeczywiste, takie jak polsko-izraelska pisarka i tłumaczka Halina Birenbaum (*Bez ciebie spotkałam ocalałą z Auschwitz*), wypełniają je tragiczne wydarzenia, takie jak śmierć Dagny Juel Przybyszewskiej i jej kochanka Władysława Emeryka w tbiliskim hotelu oraz późniejsza ekshumacja zwłok muzy modernistów (*Bez ciebie widziałam dwie mogiły na kukuijskiej górze*). Pojawiają się refleksje dotyczące cielesności i człowieczeństwa matki Chrystusa („a jednak i ona umarła / choć nazywa się to zaśnieciem / czy były znaki w dolinie Cedronu / i czy bolało” [*Bez ciebie liczyłam na wniebowzięcie*, Augustyniak 2014: 39]). Doświadczanie i dotykanie autentycznych przedmiotów i miejsc zwraca kobiecy podmiot mówiący ku znanym jej kulturowym wymiarom cywilizacji. Wówczas dawne niderlandzkie malarstwo, przez którego pryzmat czytana jest antropologia i geografia biblijnych opowieści, pełni funkcje antecedenencji, kontakt z nim był prawdopodobnie pierwszy, zanim nastąpiła podróż. Obrazy mistrzów pędzla stanowią samonarzucającą się perspektywę, wypełniają pustkę „po ludziach” w miejscach, które noszą ślady ich istnienia. Kobieta poszukuje w malarstwie prawdy o zdarzeniach, relacjach i uczuciach:

najlepiej van Leydenowi udało się
wskrzesać na płótnie
w intymnym spojrzeniu pędzla
napięcie między mężczyznami
przyjaźń na śmierć i życie

Jezus jeszcze jasny
 przed zmartwychwstaniem ciała
 zawrócony stamtąd Łazarz
 ma w oczach promienie z ciemności
 powtórnie zgaśnie za wiele lat
 ale jak marzyć po wstaniu z grobu.
 [Bez ciebie zajrzałam do grobowca w Betanii,
 Augustyniak 2014: 40]

Światło i spojrzenie można uznać za składniki metaforyki epistemologicznej [Krajewska 2009], jej częścią są między innymi oksymoroniczne „promienie z ciemności” czy potoczna metafora pojęciowa ‘życie to światło’ użyta w czasownikowej predykcji „zgaśnie”, odzyskująca jednak w otoczeniu innych chwytów stylistycznych z tej grupy lekсыkalną świeżość.

W nagłówku wiersza zamykającego zbiór i jednocześnie cykl poetka ogranicza się tylko do dwóch słów, które wywołują wspomniany już efekt anafory, brzmią teraz jak echo tytułów poprzednich wierszy. Finalny utwór zawiera dyrektywę albo afirmacyjną sentencję (z wektorem ruchu): „muszę się zdobyć na ja / od końca dojść do początku tej wędrówki / z bogatej kolekcji szczątków ocalić siebie” [Bez ciebie, Augustyniak 2014: 44]. Zbiór jawi się jako rezultat psychoanalitycznego przepracowania rozstania, a może i toksycznego związku. Tak widzi go również Alicja Jakubowska-Ożóg, gdy stwierdza: „Terapia odbywa się stopniowo i na wiele sposobów. Przypomina zachowanie chorego poszukującego lekarstwa u różnych źródeł” [Jakubowska-Ożóg 2015b: 304]. Stanowczy zwrot „zejdź ze mnie” [Augustyniak 2014: 44], ostatnie słowa wiersza i temu, stanowi werbalny akt odrzucenia, w kontekście fizycznych zbliżeń może być rozumiany jako brak przyzwolenia na obcowanie ciał, w potocznym rozumieniu staje się też komunikatem wyrastającym z potrzeby uniezależnienia się i uwolnienia od przeszłości. Oto bohaterka przestaje sobie zadawać pytanie: kim jestem dla ciebie [Radość objawień, Augustyniak 2014: 15], by móc pytać: kim jestem. Na metamorfozę kobiecej postaci zwracają uwagę recenzenci tomu poetyckiego. Jakubowska-Ożóg proponuje niezwykle trafną formułę „erotyki podróże” [Jakubowska-

-Ożóg 2015a], kierującą uwagę odbiorcy również na genologiczną sferę tej poezji. Jakub Skurtys tytułuje krytyczne omówienie zbioru – nawiązując do Prousta – *W poszukiwaniu straconego „ja”* [Skurtys 2015], natomiast Anna Łozowska-Patynowska [2015] lokuje twórczość Augustyniak w obszarach *sacrum* i *profanum*, wybierając ścieżkę interpretacji splatającej wątki miłosne i religijne, silne w literaturze modernizmu – autorka *Bez ciebie* może się zatem stać w tej perspektywie spadkobierczynią poetyki łączącej wspomniane perspektywy. Przyznanie takiego dziedzictwa odbiera jednak poezji idiomatyczność, akcentuje posługiwanie się przez Augustyniak kliszami kulturowo-religijnymi.

Czytanie „tekstu okładki” [Stępień 2002], na której wykorzystano pracę plastyczną zatytułowaną *jestem taki brudny, a ty mnie jeszcze dotykasz* wiedzie w stronę męskiego kontrapunktu dla kobiecego biolektu uprawianego przez poetkę w *Bez ciebie*. Obraz przedstawia nieatrakcyjne ciało mężczyzny (a może – męskie ciało) w pozycji leżącej, pokryte bliznami, bez widocznych rysów twarzy, uwagę przykuwają tylko wykrzywione usta. Niemal haptyczna faktura trawy „milczkiem zarastającej” bohatera podkreśla groteskowy charakter ilustracji. Dotykowe wrażenie miękkości zostaje też utrzymane na czwartej stronie okładki, na której materiał – uznany uprzednio za trawę – teraz bardziej przypomina zwierzęcą sierść. Na kawalku rozłożonej skóry z włosiem, niczym na przygotowanym legowisku, widnieją dwa intensywnie czerwone punkty (minimalistyczne przedstawienie kobiecych piersi? dwie symetryczne plamy krwi?) – jako ślady intensywnego związku.

Dobrze rozpoczęta poetycka ścieżka (tom *Bez ciebie* otrzymał trzecią nagrodę w jedenastej edycji konkursu Złoty Środek Poezji w 2015 roku) dziennikarki i reportażystki, autorki biograficznych opowieści o Antonim Sobańskim [Augustyniak 2009] i Irenie Tuwim [Augustyniak 2017], prowadzi przez poetykę ambiwalencji i aporii. Opisany przez Augustyniak stan „bez” opiera się na dwuznacznych, dwustronnych aktach i procesach zniewalania i uwalniania, wzniesienia i wygaszania, inkluzjach i ekskluzjach. Miłosne uniesienie **włącza** bohaterkę w relację z partnerem, ale **wyłącza** z otoczenia, każe się jej zajmować **wyłącznie** związkiem

i wybraną osobą, potem osoba mówiąca skupia się na przeżywanym rozstaniu, które paradoksalnie stopniowo na nowo **włącza** ją w świat przez podróże. Emocjonalna i geograficzno-kulturowa wędrówka podmiotu czyni zeń podmiot nomadyczny nie tylko w rozumieniu różnic seksualnych oraz ich polityki albo: nie tylko ze względu na (auto)poznanie, (auto)refleksję, odkrywanie siebie i innych kobiet, konfrontację „ona-ja” – „ona-inny” [Braidotti 2009]. Są to również wędrówki po kulturze jako transmisji minionego, uobecnianego w aktualności podmiotu, to selektywna aktywizacja wybranych miejsc, obiektów, dzieł, **włączająca** osobę w określone obszary tradycji, spośród których sygmalnie potraktowana jest literatura – w punktowych nawiązaniach do twórczości Mickiewicza, Tuwima, Lechonia, Krynickiego. Choć samo uprawianie „starego gatunku nowego erotyku” [Łuszczkiewicz 2009] stanowi zwrot ku konwencji literackiej. Wiersz jawi się jako inkluz, w którym zamknięto historię miłości, który pozwala jej trwać w zakrzepłym, bo uformowanym w słowie, kształcie.

Bibliografia

- Augustyniak Anna (2009), *Hrabia, literat, dandys. Rzecz o Antonim Sobańskim*, Wydawnictwo Jeden Świat, Warszawa.
- Augustyniak Anna (2013), *Kochałam, kiedy odeszła*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa.
- Augustyniak Anna (2014), *Bez ciebie*, Wydawnictwo Jeden Świat, Warszawa.
- Augustyniak Anna (2017), *Irena Tuwim. „Nie umarłam z miłości”*, Wydawnictwo Trzecia Strona, Warszawa.
- Braidotti Rosi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Czerwińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 183-200.
- Czyżak Agnieszka (2011), *Matki odchodzą – wariacje 2009*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 18: *Elegia i elegijność*, s. 163-174.
- Jakubowska-Ozóg Alicja (2015a), *Erotyki podrózne – „Bez ciebie” Anny Augustyniak*, „Gazeta Wyborcza”, 21 lipca, <http://wyborcza>.

- pl/1,75410,18396083,erotyki-podrozne-bez-ciebie-anny-augustyniak.html [dostęp: 27 lutego 2017].
- Jakubowska-Ożóg Alicja (2015b), *Ze szczątków ocalić siebie*, „Fraza”, nr 1-2, s. 303-305.
- Jastrzębska Agnieszka, red. (2014), *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, Wydawnictwo Libron, Kraków.
- Krajewska Anna (2009), *Światło jako metafora epistemologiczna*, w: tejsze, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, s. 196-213.
- Łozowska-Patynowska Anna (2015), *Z Bogiem i bez...* (Anna Augustyniak, „Bez ciebie”, Warszawa 2014), w: tejsze, *Opowieść o człowieku. Poezja najnowsza w krótkich interpretacjach (szkice o wybranych zbiorach poetyckich)*, Wydawnictwo Jasne, Pruszcz Gdański, s. 37-40.
- Łuszczkiewicz Piotr (2009), *Stare gatunki nowych erotyków*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. Tomasz Cieślak, Krystyna Pietrych, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 123-132.
- Margalit Avishai (2015), *Emocje przypomniane*, w: *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 65-94.
- Markowski Michał Paweł (2014), *Emocje. Hasło encyklopedyczne w trzech częściach i dwudziestu trzech rozdziałach (nie licząc motta)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 345-366.
- Michałowski Piotr (2003), *Granice spójności (enumeracja)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 137-173.
- Pytlewska Anna (2008), *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Polski cykl liryczny*, red. Krystyna Jakowska, Dariusz Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok, s. 427-438.
- Skurtys Jakub (2015), *W poszukiwaniu straconego „ja”, „FA-art”*, nr 1-2, s. 121-125.
- Stępień Tomasz (2002), *Tekst okładki*, w: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane profesor Renardzie Ociczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. Ireneusz Opacki, przy współudziale Bożeny Mazurkowej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 502-510.

- Śliwiński Piotr, red. (2012), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, WBPiCAK, Poznań.
- Świeściak Alina (2010), *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Tryksza Anna (2008), *Paradoksy i powroty. O spójności w utworach poetyckich Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Od poetyki do hermeneutyki literaturoznawczej. Prace ofiarowane Profesorowi Adamowi Kulawikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Tadeusz Budrewicz, Jerzy Stefan Ossowski, Wydawnictwo Antykwia, Kraków, s. 527-550.

Katarzyna Wądolny-Tatar

Inclusions and exclusions of the subject in a volume *Bez ciebie* (*Without you*) by Anna Augustyniak

The main concept of Anna Augustyniak's poetic volume (*Bez ciebie*, Warsaw 2014) is based on poetics and semantics of a number of categories: deficiency, body, affection, journey. They make an entanglement, which shows the metamorphosis of feminine lyrical subject, at first being mentally, emotionally and sensually disconnected (excluded by itself) from the environment though love, later again connected with world through the journey in geographically-cultural and spiritual dimension. In this case, the strong affection (falling in it and out of it after the parting) can be treated analogously. Construction and titles of several poems included in volume create an enumerative series describing the condition of subject (condition "without"), both as addiction and as deliverance, inclusion and exclusion. "Traveling erotics" – as Alicja Jakubowska-Ożóg named these poems – are also an individual realisation of a convention of literary genetics. A poem appears as a body of inclusion, which encloses a story of love.

Keywords: Anna Augustyniak; inclusion; exclusion; erotic; journey; body; affection.

Katarzyna Wądolny-Tatar – profesor nadzwyczajny w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, kierownik tej katedry. Kieruje także Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień*

w literaturze, języku i kulturze (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (2016) oraz rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Napisała ponad pięćdziesiąt naukowych artykułów dotyczących genologii i tropologii literackiej, polskiej poezji XX i XXI wieku, prozy kobiet, utworów dla dzieci i młodzieży (z analizą tekstu i ilustracji), których tematyka wyznacza kręgi jej zainteresowań badawczych.