

MIŁOŚĆ W MUZEUM. O WIERSZACH MILENY WIECZOREK

MARIA DĄBROWSKA-CZUCH*

Niniejszy tekst dotyczy wybranych wierszy Mileny Wieczorek. W twórczości tej poetki pojawiają się wyraźne odwołania do świata kultury, sztuki. Związek z malarstwem jest cechą charakterystyczną wielu jej utworów. Jednocześnie poezja ta wkracza często w obszar tematyczny relacji międzyludzkich (ważnych i trudnych) i pojawiających się w nich uczuć, dokonywanych przemysłów. Miłość, więzi łączące ludzi, miewają różne oblicza i związane są z miejscami prywatnymi. W takim ujęciu jawi się nam zestawienie dwóch różnych przestrzeni, skrótowo i symbolicznie mówiąc: domu i muzeum. Chcę przyjrzeć się czy i jak łączą się w poezji Mileny Wieczorek te dwie sfery: życie (czyli stawanie się i przemijanie) i kultura (jako pewna wartość stała, rozpoznawalna dzięki trwałym przedmiotom, dziełom sztuki); dom, prywatność i przestrzeń publiczna (wiąże się z nią już samo publikowanie swojej twórczości, a więc upublicznianie siebie). Mieści się to w szerszej problematyce, jaką stanowią kwestie komunikacji – wyrażania uczuć, doświadczeń w języku; kwestie zależności miejsc i czasu, pamięci i historii; kwestia tożsamości. Związek dwóch tytułowych wyrazów będzie się stopniowo odślaniał w toku rozważań.

Problem autobiografizmu był wielokrotnie podejmowany przez badaczy przyjmujących różne stanowiska teoretyczne¹. Nie jest jednoznacznie przyjęte, jakie teksty można badać, stosując kategorię autobiografizmu (w pierwszym rzędzie za autobiograficzne uznaje się powszechnie te zaliczane do dokumentu osobistego²). Andrzej Lam pisze: „niemało argumentów przemawia na rzecz tezy, że

* Maria Dąbrowska-Czuch – doktorantka, Uniwersytet Gdański.

¹ Zob. np. *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009. Zmiany w podejściu do kwestii autora zob. np. M. Czermińska, *Wygnanie i powrót autora. Autor jako problem badań literackich* [w:] *Kryzys czy przełom? Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.

² Zob. szczegółową interpretację tekstów należących do kategorii dokumentu osobistego w pracy M. Czermińskiej *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Kraków 2000. Czermińska szeroko omawia problem autobiografizmu, wprowadzając rozróżnienie trzech postaw autora. Rozumienie dwóch podstawowych „wierzchołków trójkąta” jest szeroko przyjęte, np. J. Sławiński pisze o dwóch typach pism autobiograficznych: relacjach skupionych na „doświadczeniach »ja« w świecie zewnętrznym” oraz zapisach skoncentrowanych „na życiu

każdy tekst poetycki jest autobiograficzny”³. Ryszard Nycz zauważa, że kategoria podmiotowości jest ważnym, ale i trudnym problemem badawczym i trzeba go rozważać nie tylko w aspekcie teoretycznoliterackim, ale i w powiązaniu z innymi dyscyplinami: psychologią, językoznawstwem, filozofią⁴.

Proces pisania wiersza, w którym podmiot liryczny skierowany jest ku życiu wewnętrznemu, można porównać „do wiwisekcji, bywa on trudną i ryzykowną pracą samopoznania”⁵. Podobne spostrzeżenia czyni Edward Kasperski, który, rozważając związki antropologii i autobiografii, pisze o „rozszczerpieniu i podwojeniu *humanum*”⁶. Rozdzielenie to polega na dwoistości bytu, który staje się jednocześnie podmiotem i przedmiotem poznania. Jednocześnie też pisanie, tworzenie skierowane do odbiorcy, wiąże się z doświadczaniem niekomunikowalności i nieprzekładalności doświadczenia na język. „Introwertywne pisanie bywa rodzajem autoterapii i autokreacji”⁷. Może też być poszukiwaniem tożsamości, którą kształtują (lub określają) relacje, miejsca i historie. Uwiarygodnienie autobiograficznego charakteru świata przedstawionego zachodzi dzięki takim wyznacznikom, jak czas, przestrzeń i osoby⁸. Więzy międzyludzkie, relacja z Bogiem, bolesne lub radosne spotkania z Innym – to sfery, w których pomiędzy osobami dokonuje się kształtowanie świata. Czas może być wskazywany z precyzją lub dokładnie opisywany. Paul Celan tak mówi w *Południku* o współczesnej poezji: „tutaj w najjaskrawszy sposób próbuje się pamiętać o takich datach”⁹. Jakich datach? Indywidualnych, osobistych, najbardziej „własnych”. Momentach, które są istotne dla ludzkiej, jednostkowej egzystencji. Tak to rozwija w *Pamięci dat* Philippe Lacoue-Labarthe: „A więc zupełnie inaczej niż w wypadku utartego sformułowania i w najmocniejszym sensie tego słowa, poezja jest poezją okolicznościową. Z tego właśnie względu zachowuje ona niejako rejestr takich wydarzeń lub jest poszukiwaniem, wiersz po wierszu, dat, które »ja« może sobie przypisać”¹⁰. Podobnie jest z przestrzenią – poszukiwaniem miejsca zdomowie-

wewnętrznym »ja«” (M. Głowiński i inni, *Podręczny słownik terminów literackich*). Natomiast wyszczególnione przez Czermińską wyzwanie stanowi trzeci wierzchołek tego trójkąta, charakteryzuje się nastawieniem na „ty”, prowokacją czytelnika, jest zwrócone ku odbiorcy.

³ A. Lam, *Autobiograficzna rola podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 164.

⁴ R. Nycz, *Tropy „JA”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 38.

⁵ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op. cit.*, s. 22.

⁶ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy* [w:] *Autobiografizm...*, s. 17.

⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op. cit.*, s. 22.

⁸ Szczegółowiej te odniesienia opisuje T. Wójcik, odwołując się do ustaleń S. Jaworskiego, A. Legeżyńskiej, P. Lejeune’a oraz L. A. Fiedlera: T. Wójcik, *Esencja biografii a liryka esencji* [w:] *Autobiografizm*, s. 183–209.

⁹ Cyt. za: P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przekł. J. Margański, Gdańsk 2004, s. 70.

¹⁰ P. Lacoue-Labarthe, *ibidem*, s. 70.

nia. Wszystkie te trzy aspekty (w swoim osobistym wymiarze) łączą się ściśle z życiem wewnętrznym podmiotu, jego uczuciami, emocjami, przywiązaniami i określają jego „bycie w świecie”.

Lektura wierszy Mileny Wieczorek może być właśnie poznawaniem czyjegoś świata (a więc zarazem weryfikowaniem i poszerzaniem swojego), współdoświadczeniem, odkrywaniem ciekawej osobowości poetyckiej. Swoje rozważania chciałabym rozpocząć analizą należącego do tomiku *Powrót do miasta* utworu *Ostatni znak*¹¹. Uważam go za jeden ze znamienitych dla tej poetki utworów: jest on reprezentatywny dla całokształtu jej lirycznego pisania. Ponieważ większa część mojego tekstu oparta jest na utworach z tomiku *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna*¹² (który stanowi swoiste zaproszenie do podejmowania tematu prywatności, autobiograficzności, analizowania motywów domu, rodziny), chcę ukazać, że cechy charakterystyczne poezji Wieczorek odnoszą się do jej twórczości w ogóle, nie tylko do fragmentu zawartego we wspomnianym wyżej tomiku. Ponieważ od czasu jego wydania Wieczorek opublikowała wiele nowych pozycji, jest to, biorąc pod uwagę zmienność, procesualność twórczości, świadectwem oryginalności i uformowania własnego stylu poetyckiego. Postaram się przedstawić jego charakterystyczne cechy, typowe elementy. *Ostatni znak* nie jest wierszem najbardziej znanym, z którym Wieczorek jest kojarzona, ale ukazuje zachowanie pewnych wskaźników indywidualności:

Szybko umarło co ożyło
pod moim spojrzeniem przywłaszczonym
Umarłam za szybko

Porwana pod ziemię
tęsknię za welonem
gęstym jak śnieg

Dobre źle się kończyło

Z cienia dłoni już na zawsze próżnych
układam gazetę
przemykającą wśród płomieni
po wysokich murach piekła

Mimo trudnego tematu tekst nie epatuje grozą, cierpieniem. Poetka tworzy lekką konstrukcję wiersza; treść w nią wpisana jest wyważona, spokojna. Nastrój smutku, beznadziei i świadomość śmierci jako elementu włączonego w istnienie podmiotu, wyrażone są za pomocą krótkich, obrazowych opisów. Nieregularne, atroficzne i w większości niedokładne rymy wybrzmiewają delikatną melodią. Delikatna, słaba, wydaje się też postać mówiąca. Jest to kobieta przedstawiona

¹¹ M. Wieczorek, *Powrót do miasta*, Bydgoszcz 2000, s. 62.

¹² T. Ferenc, Z. Jankowski, A. Janko, M. Wieczorek, *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna*, Szczecin 1991 (dalej: CZTD).

w położeniu, które stanowi ukryty obraz mitologiczny. Nie ma w tym wierszu jednak bezpośrednich odwołań do żadnej innej postaci, która wchodziła w relację z Korą/Persefoną. Nikt nie poszukuje, nie walczy, nie zatrzymuje dla siebie; nie pojawia się bezpośrednio żadna osoba, z którą podmiot liryczny nawiązywałby kontakt. *Porwana* o nikim nie wspomina; czyjegoś istnienia (pominiętego? nieważnego? zapomnianego?) domyślamy się jedynie z tego przymiotnika wskazującego sprawcę czynności.

Powtórzony dwukrotnie w pierwszej strofie czasownik *umrzeć* odnosi się i do podmiotu lirycznego, i do jego otoczenia. Śmierć jest więc wszechobecna, otacza i zagarnia przestrzeń. Powtarza się też przysłówek *szybko*, wywołujący refleksję o nieprzewidywalności losu i nieuchronnym biegu czasu – czyli tym, co wciąż na nowo zaskakuje człowieka. Urowadzenie nie tylko wiąże się z utratą siebie, ale też z utratą świata zewnętrznego. Pierwszy wers utworu oraz wers środkowy, wydzielony graficznie, podkreślają nagłość i definitywność zmiany. Przestrzeń podziemna to miejsce ciemne, położone nisko, zamknięte, czyli o negatywnych konotacjach. Tam kobieta doświadcza nostalgicznego pragnienia jasności i czystości. Biały, delikatny welon, chroniący pannę młodą przed nieżyczliwym spojrzeniem, tutaj ma być *gęsty*, a więc nieprzejrzysty, o wyraźniejszej bieli, mocniejszy. Epitet ten, przekształcający związek frazeologiczny „biały jak śnieg”, podkreśla rolę welonu, jaką jest zasłanianie twarzy. *Welon* przywołuje kontekst związku międzyludzkiego, młodej miłości. *Śnieg* konotuje też chłód, łagodność, spokój, ciszę; natomiast kobieta z wiersza otoczona jest ogniem. Może być on, na podstawie swoich cech, kojarzony z gorącem, jaskrawymi barwami, ruchem, dynamizmem, niebezpieczeństwem, atakowaniem, dźwiękiem¹³. Śnieg zasłania, okrywa; ogień niszczy, pochłania. Dotyk *śniegu* może być kojący, lekki, delikatny; dotyk *ognia* jest raną. Tęsknota podmiotu lirycznego i sytuacja w jakiej się znajduje są wobec siebie całkowicie przeciwstawne.

Kobieta jest więc nieszczęśliwa, pozbawiona wszystkiego, czego potrzebuje. Puste ręce wyrażają ubóstwo, samotność, bezsilność, brak. Pośrednio mogą też być obrazem prośby, tęsknoty. W dodatku z wypowiedzi wynika, że nie ma żadnej nadziei na ratunek, że to porwanie jest stałe, nieodwołalne, nie będzie w nim – jak było w antycznej opowieści – przerw, powrotów do życia. Podobnie jednak jak w micie, nikt uwięzionej kobiety nie pyta o zdanie. A nawet bardziej – tu nikt nie wydaje się nią wcale interesować; poza aktem wykradzenia, a więc pewnego gwałtu na podmiotowości, nie dochodzi do żadnej interakcji. Znamienne jest opisane zachowanie kobiety. Nie rozpacza ona, właściwie nie została opisana żadna jej reakcja na zaistniałą sytuację. Uderza jej spokój (czy może apatia), zawarty w obrazie rysowania kształtów na ścianie *cieniem dłoni*, co kojarzy się raczej z niewinną, domową zabawą, niż z rzeczywistością *piekła*. Obraz ten ot-

¹³ Por. „ogniste kolory”, „płomienie skaczą”, „płomienie wdzierają się”, „ogień pożera”, „uni-kac kogoś/czegoś jak ognia”, „ogień piekielny”, „ogień trzaska, syczy”.

wiera też dwie splatające się ze sobą linie skojarzeń – z ucieczką i ze sztuką. Kształtem, jaki układa kobieta, jest szybkie, zwinne, płochliwe, dzikie zwierzę. Własne unieruchomienie przeformułowane zostaje w skradający się ruch *gazelii*. Niespełnione pragnienie przekształcone w twórczość – konstruowanie formy – nawiązuje do motywu ucieczki w sztukę.

Znajdowanie schronienia w świecie sztuki jest jednym z wyznaczników poezji Wieczorek. Ukrywanie siebie za obrazem, innym tekstem kultury, jest liryczną maską, która również posiada swój wyraz. Trudne, osobiste (na co wskazuje percepcja wyostrzona na pewne typy doznań, powtarzalność motywów oraz ich podobieństwo do biografii) przeżycia, nie są przedstawiane w formie stylistycznej epatującą ich siłą czy gwałtownością, choć niekiedy poetka używa mocnych słów, sformułowań, obrazów. Omawiany utwór wpisuje się w styl poezji Wieczorek również wspomnianą obrazowością opisu, nieznacznym zastosowaniem elementów o funkcji instrumentacyjnej, wewnątrztekstowymi kontrastami i zderzeniem ciężkiej, poważnej problematyki (śmierć, miłość, obcość, stan samotności, odczuwanie tęsknoty, wewnętrznego braku, niepewności) z konstrukcją bynajmniej nie monumentalną.

W *Antologii rodzinnej* część zawierająca wybrane utwory Wieczorek zatytułowana jest: *Galeria domu*. Pierwszym, podstawowym znaczeniem (adekwatnym do tematyki poruszanej przez poetkę w wielu utworach), jest „samodzielna kolekcja dzieł sztuki lub dział w muzeum; także: salon wystawowy”¹⁴. Związek wyrazowy *galeria czegoś* przywołuje na myśl szczególnie chyba galerię obrazów¹⁵. Dom zostaje przez to skojarzenie ujęty z perspektywy świata sztuki, kultury.

Galeria jako przestrzeń służąca do wystawiania pewnego zbioru wybranych elementów na widok publiczny, jest miejscem przejściowego przebywania, oglądania, podziwiania, ale nie miejscem, w którym się mieszka. W zestawieniu z pomieszczeniem prywatnym pojawia się więc kontrast obcości i swojskości. Galeria jest nie tylko nie-intymna, ale poprzez swój charakter wiąże się z przedstawianiem, odgrywaniem czegoś, sztucznością. Czemu może służyć zbliżenie dwóch różnych przestrzeni ludzkiego funkcjonowania? Zderzenie przeciwstawności, czy ich spotkanie, uzupełnianie się, a może wydobycie niezauważanych podobieństw? W takiej grze bliskości i obcości mieszkanie jawi się jako dom-wystawa, dom-muzeum i traci swoje „żywe” cechy, silny związek z codziennością rodziny, z procesami odradzania się. Wydaje się jak gdyby zastygły w poszczególnych, ostatecznych kształtach. Jednocześnie w takim połączeniu przestrzeń sztuki nabiera cech osobistych. A trudno nie zauważyć, że wybór wierszy jest również pewną „galerią”. Ujawniony zostaje związek twórczości z życiem prywatnym, życiem rodzinnym. Wyrażone jest również zadomowienie w sztuce.

¹⁴ *Nowy Słownik Języka Polskiego PWN*, Warszawa 2002.

¹⁵ „Galeria (miejsce wystawiania dzieł sztuki)”: galeria malarstwa, obrazów, portretów, rzeźby, sztuki. Za: M. Bańko, *Słownik typowych połączeń wyrazowych*, Warszawa 2007 (dalej: STPW).

Można to odebrać jako ukrycie się w świecie znaków, jako dystansowanie się od tak zwanej rzeczywistości. Ucieczka w formę lub w system kulturowych znaczeń może być maskowaniem się, rezygnacją z bezpośredniej ekspresji „ja” w kontakcie z innymi ludźmi, ale może zarazem stanowić sposób mówienia o sobie. Albo też świadczyć o rozpoznawaniu się w świecie kultury, poczuciu wspólnoty z innymi twórcami, postaciami jakiegoś dzieła w ich sytuacjach, domniemanych przeżyciach. *Galeria domu* to mogą być różne obrazy domu, dom uchwycony – jak na fotografiach – w różnych, konkretnych momentach. Byłoby to wtedy zamknięcie w formę jakichś wycinków z życia rodziny i prezentowanie odbiorcom – ludziom z zewnątrz – stworzonego dzieła, nietożsamego z pierwotnym wydarzeniem czy doznaniem. Poprzez ten aspekt tytuł omawianej części tomiku wyraźnie odnosi się do relacji z czytelnikiem, wprowadza sugestię „trzęcigo wierzchołka trójkąta”. Wieczorek uaktywnia refleksję nad relacją sztuki do rzeczywistości i ujawnia swoją świadomość poetki – konstruktorki nowych światów, rekonstruktorki własnego życia.

Pisanie o domu, nawiązywanie do niego w twórczości, może wynikać z potrzeby odmalowania go „z każdej strony”, we wszystkich odcieniach, w różnych chwilach, może też być próbą scalenia jego obrazu lub odnalezienia w sobie miejsca zadomowienia, stworzenia przestrzeni odpowiedniej dla siebie. Każda z perspektyw świadczy o innym stosunku do własnego domu – czy będzie to oddanie hołdu uświęconemu w pamięci wspomnieniu (lub żywemu doświadczeniu), czy zmaganie się z obsesją, nawiedzającym koszmarem, czy przepracowywanie ważnego tematu. Z odmierzonej strony, *galeria domu* kojarzyć się może ze ścianami mieszkania zapełnionymi podobiznami przodków i członków rodziny. Wtedy dotykamy aspektu pamięci, historyczności domu i pochodzenia danej osoby. Taka *galeria* stanowi pewnego rodzaju drzewo genealogiczne, utrwalające postaci należące, w przeszłości lub obecnie, do przestrzeni domu. Są one zachowane w konkretnym momencie swojego życia, „zamknięte” w unieruchomionym na zawsze wyrazie twarzy, oddane w ręce (oczy) osób przebywających w domu, również obcych. Portrety są znakami osób, znakami mającymi być wyrazem i źródłem pamięci o osobach, ale jednocześnie nieodwołalnie oderwanymi od ich realnego istnienia. Obrazy i zdjęcia poprzez swoją formę żyją własnym życiem, niezależnym od tego, kogo przedstawiają.

Motyw galerii obrazów pojawia się w utworze *Szkieł do portretu*¹⁶. Z tytułu wynika, że jest on jakby próbą stworzenia opisu samej siebie przez podmiot liryczny, jednak okazuje się zarazem świadectwem niemożliwości przedstawienia (skreślenia literackiego portretu osoby mówiącej w wierszu). Kobieta nie zna, nie odnajduje swojego kształtu, dopiero szuka własnego wyrazu, pomysłu na siebie: *Ja ciągle niewysnuta wciąż nieobmyślona / dotykam twarzy Pustka pod palcami*. Nie tylko w swojej terażniejszości jest „niegotowa”, nie w pełni uformowana,

¹⁶ CZTD, s. 211.

nie całkiem cielesna (*Wiedział kto mnie równał z aniołami*), ale też brakuje jej czegoś więcej do uzupełnienia swojego wizerunku, do zrozumienia (zobaczenia, dotknięcia) siebie – brakuje pamięci i znajomości historii domu, rodziny:

Nie pamiętam kim byłam ani kto był ze mną
nie pamiętam żadnej **galerii portretów**
barwy dywanu i widoku z okna
[pogrubienie moje – M.D.C.]

Galeria portretów, dywan i okno tworzą przestrzeń domową, prywatną, a w tym wypadku – wyobrazenie o niej. Są jednak pustymi znakami domu, niewypełnionymi żadnym wspomnieniem. Stanowią schemat, suchy szkielet, który nie może ożyć. Brakuje pamięci o ludziach i rzeczach, ich właściwościach, cechach charakterystycznych.

Portret w tym wierszu odnosi się do podmiotu lirycznego i (w wyrażeniu *galeria portretów*) do wielu innych osób z rodziny (być może rodziców, dziadków, krewnych). W obu wypadkach ma on być wiernym wizerunkiem, przywołującym obecność ludzi. Pełne zaistnienie podmiotu jest niemożliwe z powodu nieświadomości siebie i niewyjaśnionej niepamięci (utruty pamięci? woli niepamiętania?). Natomiast utwór *Powrót II*¹⁷ mówi, również w kontekście galerii-muzeum, o obcości spowodowanej dystansem czasowym i przestrzennym. Podmiot liryczny opisuje *powrót* do dawnego *majątku*, w którego scenerii rozpoznaje i wymienia poszczególne elementy-eksponaty i zauważa w nich zmiany – znak przemijania:

Trójnożny stół
fajka
pies
okno z małym pasterskim słońcem [...]
książki butwieją
pies stygnie na kanapie
szyba w oknie poszła

Użycie przez poetkę wyliczenia oraz całkowity brak subiektywnych opisów, odwołań do emocji, czyni z tego *powrotu* wycieczkę edukacyjną, a nie mityzowane powracanie do miejsc dzieciństwa. Przestrzeń, choć niewielka (*stół, kanapa, okno, domowe przedmioty i zwierzę*), nazwana jest *majątkiem*, a nie domem, przez co uwaga zwrócona jest bardziej na materialną niż uczuciową stronę rzeczywistości. Dwa kończące wersy najdobitniej podkreślają muzealność, „nieżywość” tego domu, przestrzeni niegdyś zapewne podmiotowi lirycznemu najbliższej: *Powracam / w tłumie zwiedzających*. Jest to dom do zwiedzania, a nie do życia, ponieważ umiera, rozpada się.

¹⁷ CZTD, s. 204.

Z tytułem omawianej części *Antologii...* korespondują też tytuły dwóch wierszy: *W galerii I* i *W galerii II*. Obydwa wprowadzają nas w przestrzeń przenikania się różnych rzeczywistości, ich wzajemnego dotykania. W pierwszym czytamy: *Znów potykamy się o siebie*¹⁸, a w drugim: *Przesunął się po obrazie / cień zwiedzającego*¹⁹. Dialog z postaciami z obrazów jest pełen kontrastów między życiem a śmiercią, działaniem a skamieniałą przeszłością. Te opozycje powracają w wielu innych utworach Wieczerek. Odnoszenie życia do historii, porównywanie sztuki z rzeczywistością wyraża się np. w wierszu *Z mojego średniowiecza*²⁰. Określenie własnej przeszłości nazwą minionej epoki historycznej nie tylko wprowadza w klimat wiersza, ale też nasuwa konkretne wyobrażenia, związane z charakterystyką *media aetas*²¹. Są one bliskie treści wiersza:

Progi pogaszone
dalekie
Progi jak dobre ostrza do krojenia chleba
gdym ciemne skrzydło domu nosiłam na plecach zrosnięte
i splecione z włosami
a na twarz wpływała ciepła ścieżka
Kąty do których przykładałam czoło
leczyły rany
cudownym dotknięciem jednej ze stron świata
Na cynowej misce i szklanym dzbanku
zwielokrotniał się
blask bijącego dzwonu
Brałam te drżące jeszcze relikwie
i tuż za progiem
na przyjaznym pustkowiu gdzie słońce porastało trawą
napełniałam je wodą

Na dawność, tajemniczość i pewną pierwotność tamtego czasu wskazują epitetę *pogaszone, dalekie (progi), ciemne (skrzydło)*. Liczne nawiązania do sfery *sacrum* (*chleb, leczenie ran, cudowne dotknięcie, blask, bijący dzwon, relikwie*) ukazują świętość, ale nie niedotykalną, a osiągalną, jaką przeniknięte były tamte przestrzenie. Były też one bliskie naturze, zakorzenione w *przyjaznym* świecie. Ich granicą, już ledwo dostrzegalną z perspektywy czasu, są *progi*, stanowiące pierwszy stopień domu. Miniony świat był miejscem prywatnym, miejscem osobistego przeżywania, a dom był nieodłączną częścią osoby. Wszystko to jest charakterystyką dzieciństwa i wczesnej młodości – czasu ożywającego we wspo-

¹⁸ CZTD, s. 207.

¹⁹ CZTD, s. 205.

²⁰ CZTD, s. 176.

²¹ Średniowiecze widziane było przez ludzi następnych epok jako czas niskiego rozwoju cywilizacji, ciemnoty, pozbawiony światła wiedzy, zwrócony ku Bogu naiwną wiarą. Dla nas jest już czasem odległym, który znamy jedynie z nieścisłych przekazów, a więc tajemniczym.

mnieniach. Dom przywoływany w tym wierszu byłby więc domem rodzinnym, domem rodziców, który z biegiem czasu, zgodnie z kolejną rzeczą, przestaje być własnym domem dla samodzielnej, dorosłej córki.

Usamodzielniania się dotyczy też wiersz otwierający część z utworami *Wieczerek*, zatytułowany *Oddzielam się od was*²². Wyrastanie dorosłego dziecka z domu dzieciństwa, poszukiwanie i uświadamianie sobie przez nie własnej odrębności i gwałtowne próby jej podkreślenia, to trudny proces, w który zaangażowane są obie strony:

Oddzielam się od was tylko dlatego
że jesteście kim jesteście
Robię w powietrzu krzykiem wyrwy
w które potem co krok wpadam płaczem
Wtedy zwykle przychodzicie mi pomóc

Tożsamość dziecka kształtowała się w przestrzeni domu. „Wyprowadzenie się” z niej wymaga przeformułowania własnej tożsamości, określenia się na nowo. Odbywa się to zawsze w relacji do tego pierwszego schronienia, jakim była rodzina. Upewnienie się co do swojej niezależności wywołuje nerwowe, skrajne reakcje. Niełatwe jest określanie własnych granic i jednocześnie szanowanie cudzych. W drugiej zwrotce wiersza podmiot liryczny wyznaje:

nie mogę się nauczyć
cicho zamykać waszych drzwi

Oddzielenie się ciągle jeszcze nie jest spokojnym, dojrzałym wejściem w nową przestrzeń. Towarzyszy mu nieustanna szarpanina, wewnętrzne szamotanie się podmiotu, dziecięca bezradność i wynikająca z niej bezkompromisowość rozwiązań. Trudna do zerwania nić zależności powoduje „trzaskanie drzwiami”, ostentacyjne odejścia, dramatyczne przekraczanie progu, mające pomóc w ostatecznym odnalezieniu się w sobie.

Próg pojawia się też właśnie w kontekście nowego domu. Tytuł *Przenosiny przez próg*²³ bezpośrednio nawiązuje do znanego weselnego zwyczaju, a zarazem odwołuje się do związanych z nim archetypicznych wyobrażeń. Przekroczenie progu oznacza nie tylko zmianę, jaka zachodzi w życiu, ale też w myśleniu magicznym łączy się, jak każda sytuacja przejściowa, z niebezpieczeństwem. Granica między zaciszem domowym a światem zewnętrznym zawsze była ważnym miejscem o podwójnym, przeciwstawnym nacechowaniu. Stworzenie nowej rodziny, wejście młodych w przestrzeń własnego domu, przywołane przez konkretny moment przekroczenia progu, również w tym wierszu przedstawione jest ambiwalentnie.

²² CZTD, s. 175.

²³ CZTD, s. 194.

W pierwszej części podmiot liryczny – panna młoda jest roztańczona, niemal nieprzytomna ze szczęścia. Przeżycie wyjątkowej chwili ślubu, poczucie otrzymania cudownego daru wypełnia ją śpiewem radości:

Dano mi to
 śpiewa we mnie na całe tysiącletnie gardło
 spłakany z radości chorał

Jej wesołość jest tak wielka, że nie mieści się w niej i budzi gwałtowną potrzebę ekspresji i obdarzania miłością wszystkich wokół:

wysyłam [...]
 uśmiechy obcym Obcym pocałunki
 Kochać można każdego – krzyczę [...]
 Wzywam was!

Wśród ludzi i z ludźmi świętuje ona swoje prawdziwe wesele, przeżycie napływu energii intensywnej jak wybuch ognia, gorącą ekstazę szczęścia:

Zapalamy usta od ust
 świece od rąk
 Na ścianach tańczą
 muzyką opite cienie

 Przez witraże oglądasz
 moją rozedrganą postać Zanoszę się
 kolorami zasypuję światłem

Obraz ten jest pełen blasku, świetlistej bieli skrzęcej się barwami tęczy. Słychać w nim śmiech – choć wprost nic o nim nie mówi, urwanie zdania na *zanoszę się* (przeniesienie dokończenia do następnego wersu) powoduje w czytaniu natychmiastowe „uzupełnienie” go według frazeologizmu „zanosić się śmiechem”. Również charakter opisu budzi skojarzenia z wyrażeniami „perlisty śmiech” (*zasypuję*) czy „spazmatyczny śmiech” (*rozedrgana*). Uderza silna emocjonalność i ekstrawertyzm postaci kobiecej²⁴. Jednocześnie w ostatniej zwrotce pierwszej części wiersza pojawia się druga postać – ktoś, do kogo kobieta mówiąca w tym utworze zwraca się *ty*. On skupia na niej swoją uwagę, widzi ją poprzez kolorowe szkła *witraży*. Nie może jej dostrzec wyraźnie ani w realnym świetle; nasuwa się tu podobieństwo do „patrzenia przez różowe okulary”.

Druga część wiersza wprowadza nas w odmienną sceneryę. Wszystko się zmienia: kobieta zostaje sama z mężczyzną, para ta jawi się jako państwo mło-

²⁴ Por: „płakać ze śmiechu, pokładać się, skręcać, tarzać się, trząść się, zataczać się, zanosić się od śmiechu, zanosić się ze śmiechu, zanosić się śmiechem”. STPW.

dzi. Przestrzeń nie jest już otwarta, wypełniona gwarem, tłumem; nikną kolory i światła:

Podajesz mi
kielich pierwszy Twarz od wiedzy **pociemniała**
na wargach gorzki ślad

Prosisz
o miłość
Więc przepędzę biesiadników

Pozamykam okna

Pali się **jedyna świeca**
na prostym stole blask kładąc na chlebie
i na łóżku do rodzenia dzieci

Boję się twoich **ciemności**
ściągasz ze mnie witraże jak plastrami miód

Zostaję **szara** prawdziwa na przestrzał
i tak znajoma jakby mnie nie było
[pogrubienia moje – M.D.C.]

Opadają gwałtowne uczucia z pierwszej zwrotki, natomiast obecność mężczyzny, męża, wzbudza lęk. Picie wina, w kontekście wesela przywołujące na myśl toast i pocałunek młodych, zamiast słodczy bliskości przynosi gorycz poznania. Słowo *kielich* odsyła do tematu cierpienia (wyraźne odniesienie do frazeologizmu biblijnego „kielich goryczy”).

O ile w pierwszej części wiersza podmiot liryczny skupiony był głównie na sobie i opisywał swoje zachowania, o tyle tu pojawia się już wyraźnie relacja z drugą osobą i jej charakterystyka. Ujawnia ona, że w kontakt między mężem a żoną wpisana jest pewna obcość, a *miłość* (dlaczego mężczyzna musi o nią *prosić*? czy kobieta wołałaby pozostać w poprzedniej scenie, w której była podziwianym, ale nie dotykanym, trochę nierealistycznym obrazem?) nie stanowi żadnej gwarancji zachowania stanu szczęśliwości. Wydaje się, że *miłość* określa tu relację bliskości i wyłączności, relację erotyczną. Łączy się ona z codziennością i życiem rodzinnym, przywołanym przez *chleb* i *rodzenie dzieci*. W tej wszechogarniającej wspólności kobieta zostaje stopniowo coraz bardziej obnażana, odkrywana i następnie – ignorowana. Pozbawiona barwiącej ją tajemniczości, niecodzienności, niezwykłości staje się dla męża przezroczysta, jak gdyby pod *witrażami* nie było nic, na czym mógłby zatrzymać wzrok. W tym wierszu prywatność, intymność, rodzina budzą raczej przykre odczucia. Dom, do którego została wniesiona panna młoda, nie chroni jej. Po żywiołowym entuzjazmie, afirmacji istnienia, następuje ściszenie, blednięcie, znikanie, umieranie.

W wielu utworach, w których występuje para kobieta – mężczyzna, obcość przeradza się w jawną wrogość. Są oni blisko siebie, tak blisko, że łatwo jest

sprawić ból, zranić, okaleczyć, zabić, znenawidzić. Ta bliskość dwojga ludzi charakteryzowana jest jako więź niemal wyłącznie fizyczna. Utwór *On*:²⁵, w całości ukształtowany jako wypowiedź mężczyzny do kobiety, kończy zwrotka:

Powinnaś urodzić dziecko
koniecznie
powinnaś rodzić
krzycz
krzycz

Trudno tu mówić nie tylko o czułości, zrozumieniu, ale nawet o jakimkolwiek szacunku. Odniesienie do kategorii rodziny (poprzez *rodzenie*), nie jest wprowadzeniem domowej atmosfery. *Dziecko* staje się tu jak gdyby zemstą mężczyzny, kolejnym sposobem dręczenia, przemocy, okazania władzy. Każde zbliżenie się do kobiety jest dla niej upokorzeniem, a wręcz torturą:

Śmieszą mnie takie różowe usta Wysysam je
Po moich pieszczotach
skrzywienia i blizny
Twojej skóry nie mogę oderwać od rąk [...]
jesteś dostatecznie mocna
Naganiam słońce morza niech wypalą
tę nadstawioną twarz
Przyciskam do ziemi te otwarte usta

Okrucieństwo, jakie charakteryzuje stosunek partnera do partnerki, nie jest w tym wierszu w żaden sposób skomentowane. Kobieta w ogóle się nie wypowiada; wszystko, co o niej wiemy, wiemy niejako „z jego ust”. On zaś wydaje się uważać za usprawiedliwionego, skoro ona jest w stanie znieść jego zachowanie. Skoro jest silna, może być przez niego doświadczana w najbardziej bezlitosny sposób, niszczone niczym człowiek-poddany, którym bawi się bóg-tyran. Przypomina to fragment innego wiersza:

Wieszasz mnie i oślepiasz
Przekonujesz
że sznur pęka i oko odrasta²⁶

Mężczyzna jest przedstawiony jako ktoś, kto dowolnie rozporządza ciałem kobiety, igra z jej uczuciami, świadomie i wielokrotnie naraża na ból. Wydaje się, że cierpienie, jakie niesie ze sobą bliska, fizyczna obecność mężczyzny, powoduje wewnętrzne dystansowanie się kobiety, *ucieczkę* „ja” z najbardziej prywatnej przestrzeni – siebie:

²⁵ CZTD, s. 201.

²⁶ CZTD, s. 199.

Gdy odgarniasz moje włosy z twarzy
to wygarniasz mnie ze mnie
uciekam posłusznie
wytresowana do ucieczek na twój dotyk²⁷

Podmiot liryczny ukazuje się jako słabszy, zależny od mężczyzny, zrównany w swojej pozycji z tresowanym zwierzęciem. Nie ma mowy o żadnym porozumieniu dusz, jedności psychicznej, intelektualnej płaszczyźnie spotkania. Wszystko rozgrywa się na poziomie ciała. Znamienny jest tytuł cytowanego powyżej wiersza: *Imię to tylko tytuł pożądania*.

Imię, będące w tradycyjnym rozumieniu znakiem osoby, posiadające określoną wymowę²⁸, zostaje tu ograniczone do punktu odniesienia dla czyichś instynktów. Tym samym osoba, którą to *imię* określa, staje się nie podmiotem, równorzędną istotą, ale przedmiotem zawłaszczonym przez mężczyznę. Nie ma tu miejsca na jej niezależność, odrębność, godność, nie ma miejsca na nią. W przedstawionej sytuacji jest uległa, wycofująca się. Jego dotyk ma nad nią władzę; tytuł wiersza można sparafrazować: kobieta to tylko przedmiot pożądania. Relacja taka jest zresztą obustronna, mimo wyraźnej dominacji mężczyzny. Także kobieta dostrzega go wyłącznie jako istotę fizyczną:

Stoimy do siebie nie twarzą w twarz
tylko płeć w płeć
nie oko w oko
tylko usta w usta
Twoja ręka jest
kośćmi skórą krwią

Części ciała kojarzone z podmiotowością, godnością, indywidualnością osoby, życiem wewnętrznym, uczuciowym i umysłowym, duszą,²⁹ zostają zamienione na elementy odwołujące się silnie do namiętności (*usta*) i cielesności, nie tylko ściśle ludzkiej (*płeć, kości, skóra, krew*). Niepowtarzalność jednostki zostaje zamieniona na uniwersalność; nikt nie jest już niezastąpiony, wyjątkowy. O ile poprzez opis twarzy i oczu wyraża się często charakter osoby, jej stan czy cechy szczególne³⁰, o tyle sfera fizyczności i instynktów to płaszczyzna wspólna

²⁷ *Imię to tylko tytuł pożądania*, CZTD, s. 187.

²⁸ Osobista nazwa jest zwykle nadawana podmiotowi przez grupę, do której należy. Nadanie nazwy miało niegdyś charakter magiczny, a zgodnie z funkcją języka oznaczało uzyskanie/przejście władzy nad obiektem. Nazwanie kogoś/czegoś jest więc naznaczeniem, oznakowaniem. Jednocześnie imię określać miało (często w formie życzeniowej) konkretne cechy osoby.

²⁹ Por. utrwalone skojarzenia, wyrażenia, połączenia i frazeologizmy, np.: „oczy zwierciadłem duszy”, „wyrazić coś oczami”, „czytać z czyjejs twarzy jak z otwartej księgi”, „pokazać prawdziwą twarz”, „stracić twarz”.

³⁰ Np. oczy: zmęczone, czułe, fachowe, rozumne, nieprzychylnie, przestraszone, zamyślane, wesołe; twarz: sympatyczna, dzika, rozradowana, ponura, skupiona, obojętna. Za: STPW.

wszystkim zwierzętom. *Imię* oznacza tu jedynie konkretny przedmiot, ku któremu kieruje się *pożądanie*. Chociaż kobieta i mężczyzna z wiersza *stoją* na przeciw siebie, *do siebie*, to ich bliskość fizyczna jest początkiem wewnętrznego rozchodzenia się:

i już wyglądamy sobie przez ramiona
szukając wzrokiem
ty – pod lasem
ja – nad jeziorem

Ich oczy nie spotykają się, ale mijają, kierują w przeciwnie strony. A spojrzenie, *wzrok*, podobnie jak oczy, odwołują się do ludzkiego wnętrza – emocji, myśli, woli³¹. Kobieta i mężczyzna z wiersza omijają się *wzrokiem*, patrzą sobie wzajemnie za plecy. Nie *szukają wzrokiem* siebie, a czegoś/kogoś innego. Rozejście się osób z bliskiego związku wspominają dwa sąsiadujące ze sobą wiersze o wiele mówiących tytułach: *Rozwód* i *Pożegnanie I*. Wiersz *Rozwód*³² przywołuje zarówno doświadczenie rozstania, jak i mgliste wspomnienia związane ze ślubem, z małżeństwem – tym, co zapoczątkowało więź rodzinną, teraz rozwiązaną czy raczej rozciętą:

Gdy oddzieliłam strach
od miłości
nie zostało nic
Wtedy zamieszkałam pomiędzy
tą której nie było
a tym któremu spjrzałam prosto w wielkie oczy

W pokoju
z czystym jak łąka oknem
noce przykładają do mnie gorące ciało
i ślubują krótko
jak łśni tocząca się w ciemności obrączka

Właśnie w tym utworze, który dotyczy ostatecznego rozpadu domu, pojawia się kwestia zamieszkiwania. *Rozwód* jest – podobnie jak ślub – koniecznością wkroczenia w nową przestrzeń, kolejnym przeprowadzeniem się. Podmiot liryczny mówi, że *wtedy* (po rozdzieleniu się pary) nastąpiło wejście w pewną próżnię, miejsce jeszcze niezagospodarowane, do nikogo nieprzynależne. Jest to miejsce *pomiędzy*, obszar tymczasowości, niezdecydowania, podziału, obcości. Przestrzeń domowa uobecnioma jest poprzez *pokój z [...] oknem*, w którym sa-

³¹ Por. przyjazne, nienawistne, krytyczne, znaczące spojrzenie; przenieść spojrzenie na coś, wytrzymać czyjeś spojrzenie. Za: STPW.

³² CZTD, s. 191.

motna kobieta doświadcza smutku (*okno jest czyste jak łąka*) przemijania miłości (bliskość męża zastępuje intensyfikacja obecności personifikowanych *nocy*).

Okno (a więc i obraz domu wywołany metonimią), a właściwie widok z *okna*, pojawia się też w utworze, w którym podmiotem lirycznym jest znów kobieta. Opisuje ona dwa obrazy: ten, jaki otwiera się przez okno jej domu, oraz to, co robi wewnątrz, w granicach ścian. Na zewnątrz, w otwartej, spokojnej przestrzeni panuje *dzień [...] biały rozległy*. Sceneria przypomina krajobraz południowego parku w ciepłej porze roku, kiedy po alejkach przechadzają się ciężarne *kobiety* odziane w lekkie *sukienki*; *kobiety [...] zaślubione / swym dalekim mężom* [pogrubienie moje – M.D.C.]. Tymczasem kobieta będąca w domu mówi:

W pokoju
zapalam świecę niby boże oko
ściele czerwone łożka
Pochylam się w okno
w ciemność
zapadającą razem ze mną

Pokój jest przygotowywany na spotkanie z (najprawdopodobniej) mężczyzną, a kobieta zwraca się ku oknu (miejsca kontaktu domu ze światem). Odczuwalne jest tu napięcie pomiędzy dążeniem do stworzenia bezpiecznego i intymnego schronienia, a ukierunkowaniem na zewnątrz. Pierwszy obraz łączy z drugim mrok i światło świecy, które sugeruje oczekiwanie na kogoś, wyglądnienie czyjeś powrotu: „oświetlony dom to jakby gwiazda nad lasem, wskazująca drogę [...] marzenia związane z domem zyskują maksymalną kondensację, gdy dom staje się świadomością zapadającego wieczoru [...]”. Wątki tak szczegółowe jak okno nabierają pełnego znaczenia wówczas dopiero, gdy uświadomimy sobie dośrodkowy charakter domu³³. Kobieta z wiersza nie ukrywa się w domu, a nawet nie wygląda przez okno, ona z niego niemal wypada w głębię zbliżającej się nocy.

Także związany ze spojrzeniem odśrodkowym, z domu, jest wiersz *Z synkiem w oknie*³⁴, dotyczący zupełnie nowej relacji – macierzyństwa. Podmiotem lirycznym jest matka, a utwór ma charakter apostroficzny. Słowa skierowane do *synka* wprowadzają go w doświadczenie świata, są inicjacją, ujawnieniem zła i cierpienia obecnego wszędzie i we wszystkich. Matka nie zamyka dziecka w bezpiecznym kojcu domu, ale z miłością otwiera przed nim rzeczywistość, w której przeplata się ze sobą piękno i śmierć:

³³ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 316–319.

³⁴ CZTD, s. 181.

Słyszysz synku jak drzewa i kamienie padają
 padają i zabijają
 Mimo to są piękne
 Tak jak ludzie którzy
 przychodzą i odchodzą
 są piękni mimo pożegnań
 I dlatego zawsze
 otwierając okno
 otwierając drzwi pukającym
 będę cierpiała
 sama nosząc w ramionach i szyi
 ptasi kamień zabijania

Powraca tu temat tymczasowości, rozstania i wzajemnego ranienia się tych, którzy przebywają w jednym domu, którzy *otwierają* dla siebie *drzwi*. Wycho-
 dzenie na zewnątrz jest zarówno wzbogacające, jak i zagrażające.

Związek *otwartego okna* z utratą bezpieczeństwa pojawia się też w wierszu *Błogostawione miasta*, który jest pochwałą jasnego, spokojnego życia³⁵. Motyw miasta też się powtarza, np. w wierszu *Polowanie*³⁶. Obrazowanie jest tutaj nietypowe, jakby z sennego koszmaru, panuje niebezpieczeństwo, groza, samotność. *Nawołująca kobieta* znajduje się na *polu*, gdzie krąży nad nią nieznany wróg, niczym *sokół*. Wyrusza on na łów z *pięści domu*, a *kiedy dotknie jej [...] twarz jej spopieleje jak stracone miasto*. *Dom* personifikowany poprzez metonimię *pięści* występuje w roli osoby wysyłającej sokoła na polowanie, więc przegrana *kobiety* ma się stać na jego rozkaz. *Stracone miasto* przedstawia zniszczenie przestrzeni człowieka.

Przestrzeń człowieka jest też związana z materią, ale w swojej istocie ponadmaterialna, rzeczywistość kultury, sztuki, religii. W tych sferach mieści się (lub do nich nawiązuje) wiele utworów Wieczerek, między innymi radosny utwór *Msza gregoriańska*, w którym poprzez światło niesione przez sakralną muzykę przenika się przestrzeń sakralna z wnętrzem domu. Wiersz *Pożegnanie – umieranie* także łączy otwarcie domu z perspektywą metafizyczną. Na zewnątrz jest ciemność – tajemnica. Podmiot liryczny prosi odchodzącego (prośba ta tworzy kłamrę wiersza): *Zostaw drzwi uchylone*³⁷. Natomiast w utworze *Katedra*³⁸ temat przeżyć religijnych łączy się z doświadczeniem sztuki:

Śpiew napięty do bólu
 Rzeźby mają gorące usta
 od uderzeń dłuta
 Malarze
 rozpinają nad ziemią płachty żaru

³⁵ Treść wiersza przywołuje skojarzenie ze zdaniem Charlesa Louisa de Montesquieu „Szcześliwy jest naród, którego historia jest nudna”.

³⁶ CZTD, s. 196.

³⁷ CZTD, s. 209.

³⁸ CZTD, s. 193.

Kwestia odwoływania się do dzieł sztuki, szczególnie malarstwa, jest bardzo istotna w poezji Wieczorek³⁹. Podejmuje ona raczej dialog z twórcą obrazu (odwołując się do analogii malarz-poeta), dialog z czytelnikiem – współobserwatorem (w którym wyraża siebie, a nie mówi o samym dziele sztuki), niż tworzy klasyczne ekfrazy⁴⁰. Ujawnia swoje współbrzmienie z przedstawioną na obrazie postacią, lub odnosi się tylko do wybranego elementu, który był dla niej *punctum*⁴¹ dzieła, budując całkiem odrębny świat w swoim utworze.

Najbliższy ekfrazie w ścisłym rozumieniu jest w swojej treści utwór *Tytus syn Rembrandta*⁴². Syn znanego malarza Rembrandta Harmenszoon van Rijn jest znany z czterech portretów autorstwa swojego ojca. *Tytus czytający*, o którym mówi wiersz Wieczorek, powstał ok. roku 1658. Kontrastowy światłocień, stonowana, niemal monochromatyczna kolorystyka (na obrazie dominują odcienie kolorów brunatnych i żółcieni) oraz pewna chropowatość, zamaszystość kładzenia farby, bez dopracowywania szczegółów, tworzą specyficzny klimat. Poetka zwróciła uwagę przede wszystkim na charakterystyczne dla Rembrandta intensywne światło, skupione w lśniące złotem plamy barwne, wydobywające z mrocznej całości niewielkie fragmenty twarzy i dłoni Tytusa, oraz na czynność czytania i otwarte usta postaci:

Tytus syn Rembrandta czyta
ze słońcem przymarzniętym do skroni
słowo rozchyła twarde skrzydła jego warg
słowo w zimnej lawie światła
To słowo nad uchem ojca uwiło gniazdo
czarne i lśniące jak nagrobek
Ojciec namalował je w kamiennych
ustach Tytusa w szczękach światła
deformującego czaszkę

Zaskakujące są metafory *zimna lawa światła* oraz *słońce przymarznięte do skroni*, ponieważ zarówno lawa i słońce w dosłownym sensie, jak i żółte światło

³⁹ Ponieważ Wieczorek zajmuje się również plastyką, można to uznać za pewną cechę autobiograficzną, odniesienie do kręgu zainteresowań autora.

⁴⁰ A. Dziadek, pisząc o *Fragmencie wazy greckiej* Herberta, zaznacza, że mimo iż utwór ten „zdaje się spełniać wszystkie ważniejsze wyznaczniki ekfrazy [...] realizuje założenia tej formy jedynie połowicznie, bo [...] nie koncentruje się na samym dziele sztuki, ale wkracza w historię i bez odniesienia do niej pozostaje „niedoczytany”. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 56.

⁴¹ „*Punctum* jakiegogo zdjęcia, to przypadek, który na tym zdjęciu *celuje* we mnie [*me point*] (ale też uderza mnie, miażdży)”; „Bardzo często *punctum* jest szczegółem, to znaczy jakimś konkretnym przedmiotem”. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. (kolejno) 52, 80.

⁴² CZTD, s. 182.

w przenośnym, są ciepłe i kojarzą się raczej z ruchem⁴³, niż jego zamrożeniem. Także słowa *twarde*, *kamiennych* podkreślają nieruchomość obrazu. Z tym że nie chodzi tu o statyczność postaci, a o cechę samego obrazu, jaką jest zatrzymanie w bezruchu danego momentu. W kontekście zamierania życia, porównanie *gniazda słowa* do *nagrobka* odnosić się może do rodzinnej tragedii Rembrandta (Tytus zmarł w 1668 roku, pięć lat po śmierci swojej matki).

Charakter ekfrastyczny, głównie poprzez wyznacznik jakim jest tytuł wiersza, bezpośrednio wskazujący na obraz⁴⁴, mają też *Koronczarka*, *Dziewczynyna z perłą*, *Ważąca perły I* i *Ważąca perły II*. Są to dosłowne tytuły obrazów malarza holenderskiego Jana Vermeera, jednak treść wierszy nie potwierdza jednoznacznie, że to ich dotyczy refleksja poetki. Można odnaleźć odniesienia do znanych dzieł Vermeera, jednak w wymienionych utworach Wieczerek znajduje się w nich też wiele szczegółów niepasujących do rzeczywistości stworzonej przez malarza. Zdecydowanie na plan pierwszy wysuwają się osobiste doznania podmiotu lirycznego, który, choć przedstawiony jako wypowiadająca się postać z obrazu, ma swoją indywidualną, niezwiązaną z nim historię. Poetka wydaje się odnajdywać w malarstwie, a może raczej w przeżyciach swojego kontaktu z konkretnym dziełem, jakąś część siebie, swojego świata wewnętrznego, *punctum* – niekoniecznie nawet dokładnie określone.

*Koronczarka*⁴⁵ jest wypowiedzią postaci, która czuje własną nieobecność, kruchość, słabość, znikanie, która nie ma silnego odczucia istnienia w ciele, jakby zanurzona była całkowicie w depresyjnej melancholii, odrywającej podmiot od zbyt ostrej rzeczywistości:

Blednę i cofam się z przedmiotów twardych
 Jabłko i talerz
 są mocniejsze ode mnie
 Gdy biorę igłę lub dotykam sukni
 osuwam się z nich
 spod czepka
 wyślizguje się głowa spada miękko
 wśród rąk zgubionych [...]
 bezbarwna i naga
 jedyna tu śmierć
 w blasku wazy i lustra
 w blasku krawędzi i ostrzy

⁴³ Por. „słońce wysyła promienie”, „wędrownka słońca”, „słońce wychodzi”, „słońce zajaśniało gdzieś”.

⁴⁴ „Aby dany tekst literacki [...] mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki [...]. Często dzieje się tak, że tekst literacki jest zatytułowany tak samo jak dzieło sztuki [...]. Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego [...]. Najczęściej [...] owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich charakterze ekfrastycznym”. A. Dziadek, *op. cit.*, s. 54–56.

⁴⁵ CZTD, s. 208.

W świecie przedstawionym utworu elementami odwołującymi się do obrazu kobiety podczas pracy są *igła, suknia i czepek*, nie użyte jednak w ścisłej zgodności z wymową pierwowzoru. Obrazy, jakie tworzy w wymienionych wierszach poetka, łączy nastrój niepewności, niedookreśloności, poczucie utraty, braku.

Zadomowienie poetki w szeroko rozumianej przestrzeni znaków, sztuki, historii ujawnia się też w wielu innych utworach. Podmiot poetycki z utworów *Wieczerek* zamieszkuje świat kultury, przechadza się wśród jego ikon, nawiązując z nimi dialog, podejmując poważną grę (nie zabawę-bagatelkę) w komunikację.

Wieczerek poprzez wprowadzenie wyraźnego kontekstu kulturowego zaciera granice między rzeczywistością sztuki (literacką) a tą spoza utworów. Wybrała ona wyróżniający się sposób wyrażania się w poezji, czerpiąc inspiracje z innych tekstów kultury, przepisując, przetwarzając ich znaczenia. Jednak także u niej to, co zawarte w sztuce, odnosi się do człowieka, jego przeżyć, związków z innymi, kontaktów ze światem. Autobiografizm pojawia się najwyraźniej w poetyckim przywołaniu wydarzenia ślubu i rozwodu. Pojawiający się w związku z nimi temat miłości niesie w sobie wiele sprzecznych, ambiwalentnych znaczeń, albo wręcz ma konotacje negatywne (kiedy określenia dotyczą bliskiej relacji, w której, jak z opisu wynika, naprawdę miłości nie ma). W tym kontekście wiele innych utworów wyrażających odczucie obcości, samotności, cierpienia lub dotyczących relacji z innym mężczyzną, można odczytywać w sposób biograficzny, jednak nie jest to przez poetkę sugerowane. Do elementów zgodnych z życiorysem należy też doświadczenie macierzyństwa, w ramach którego opisuje kontakt z dzieckiem (co ciekawe, *Wieczerek* przedstawia relację rodzicielską podmiotu lirycznego – matki – z synem, tylko częściowo odnosząc się do własnego doświadczenia, gdyż w rzeczywistości ma ona córkę). Poetka wspomina też dom rodziców i własne odchodzenie z niego.

Wiersze *Wieczerek* ukazują niejednorodną rzeczywistość, w której niemożliwe jest osiągnięcie stanu całkowitej stabilizacji i pewności. Podmiot liryczny często zobrazowany jest jako „niewyraźny”, „niedokończony”. Przeciwwstawia się to wyobrażeniu typowego podmiotu męskiego, zwartego, heterogenicznego, przewidywalnego i stanowi ucieczkę przed znanymi tropami kobiecymi, wpisującymi postać w konkretny, znany schemat. U *Wieczerek* pojawia się też otwarcie na ludzi, świat, pragnienie pełni rzeczywistości: dotykane wszystkich jej aspektów, akceptacja połączenia piękna i śmierci, niechęć zamykania oczu przed niebezpieczeństwem. Można powiedzieć, że autorka wyraża w swoich utworach doświadczenie życia (nie uwypuklając wcale strony autobiograficznej), a nie afirmację sztuki dla sztuki czy kontemplację przedmiotu. Sfera kultury nie jest też u niej ucieczką od rzeczywistości, ale pozwala ją określać, opisywać, znajdować dla niej wyraz, przepracowywać ból, przepisując go w pewną formę, odnajdując pokrewne doświadczenie w dziełach innych ludzi, w Innym. „Muzeum” jest tu przestrzenią zadomowienia, w której możliwe jest zarówno szukanie siebie, jak i spotkania z innymi – a więc też miłość, rozumiana jako bycie ku drugiemu.

Maria Dąbrowska-Czoch

LOVE IN THE MUSEUM: THE POEMS OF MILENA WIECZOREK

Summary

Milena Wiczorek's poems feature both the public world of culture and some private places associated with a broad spectrum of interpersonal relations. Between them, these two sites can be daubed, in a shorthand symbolic manner, a museum and a home. This article discusses them from the autobiographical perspective, following Ryszard Nycz's reminder that the category of subjectivity should be analyzed in the context of other disciplines. In Milena Wiczorek's poems the motifs of wedding and divorce seem to offer the most prominent autobiographical reference. And the theme of love is handled with great ambivalence. The poet points to a complex reality which makes a truly stable relationship impossible. Wiczorek's favoured method is to draw on various cultural texts, transform their meaning and apply the new product to some individual person. The 'museum' is a site of belonging, where it is possible both to discover oneself and to encounter others, and even experience love.