

Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia.

Damian Kaja

Damian KAJA

Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia

Rozważania na temat ciała ludzkiego w wojennej i powojennej twórczości lirycznej Juliana Przybosia rozpocząć należałoby od stwierdzenia dwóch faktów i wysunięcia jednej wątpliwości. Mianowicie: faktem jest, iż twórczość poety doczekała się ogromnej liczby interpretacji, wśród nich także takich, które pretendują do miana monografii. Najlepszym przykładem pracy tego typu jest doskonała książka Jerzego Kwiatkowskiego¹, w której badacz z przenikliwością i wielkim wyczuciem dokonuje przeglądu najważniejszych motywów pojawiających się w twórczości autora *Równania serca* (motyw koła, pionu, światła, problem czasu, opozycji Wszystko – Nic, czyli Bytu i Nicości), problematyzując je na tle biografii poety. Motyw ciała ludzkiego (podobnie jak motywy dendrologiczne, obsesyjnie powracające w całej twórczości Przybosia) nie znalazł jednak uznania w oczach wytrawnego interpretatora.

Fakt drugi: w większości utworów poetyckich twórcy *Narzędzia ze światła* motyw ciała, przy niespecjalistycznym czytaniu (czyli tradycyjnym czytelniczym nastawieniu do lektury), wydaje się sprawą drugorzędną dla tej poezji, odbiorca zdaje się nie zauważać w aspekcie cielesności żadnego problemu interpretacyjnego. Bierze się to po części ze sposobu wplatania tego motywu w tkankę liryczną utworów. Najczęściej występuje on w postaci słownych reprezentacji jakiejś części cielesnej powłoki człowieka (oko, dłoń, palec, głowa, ramię), które wchodząc w swobodne związki wyrazowe budują obrazy całkowicie innych motywów (wierszy, które nie zostały przez poetę obdarzone taką „cielesną leksyką” jest tak niewiele, że

¹ J. Kwiatkowski *Świat poetycki Juliana Przybosia*, PIW, Warszawa 1972.

Interpretacje

starczyłoby ich może na jeden tom poetycki). W poetyckiej spuściźnie Przybosia zdecydowanie rzadziej motyw słowny służy budowaniu większego obrazu poetyckiego, traktującego o określonym komponencie ludzkiego ciała (który także niekoniecznie pełni najważniejszą funkcję w utworze), a jeszcze mniej odnaleźć można wierszy, które czynią z owych obrazów dominantę kompozycyjną utworu, nie mówiąc już o takich, gdzie ciało ludzkie podniesione zostaje do rangi literackiego tematu czy problemu eksplorowanego w dziele. Zdarza się także, iż elementy ciała ludzkiego pojawiają się jako składniki utartych zwrotów językowych („deptać po piętach”), które zdecydowanie zmieniają status ontologiczny tych elementów w obrębie utworu. Jednak we wszystkich tych przypadkach, po dokładnym przesłedzeniu częstotliwości ich pojawiania się i waloryzowania przez autora w kolejnych dziełach, można dojść do wniosku, że motyw ciała ludzkiego w znaczący sposób organizował wyobraźnię twórczą Juliana Przybosia.

Tu jednak pojawia się wątpliwość: skoro metaforyka i sposób obrazowania oscylowały wokół cielesności człowieka, a badacze niedostatecznie ów fakt dostrzegali, być może motyw ten nigdy nie przekroczył granicy istotności problemowej w tej poezji i słusznie pozostaje za ledwie atrybutem służebnym wobec najważniejszych kwestii poruszanych przez autora *Próby całości*. Inna możliwość: podejmowanie tego tematu jest tylko odpowiedzią na modę panującą ostatnio w literaturoznawstwie, a polegającą na interpretowaniu dzieł w kontekście problematyki cielesności². W takim przypadku przyznanie motywom ciała względnej autonomii w obrębie poetyckiej struktury ogółu utworów poety mogłoby się wiązać z badawczym nadużyciem.

Kwestia wydaje się o wiele bardziej złożona. Mnogość odwołań somatycznych w dziele Przybosia wskazuje na istotność zagadnienia wzajemnych stosunków słowa i ciała, realizujących się na wielu płaszczyznach tej poezji. Lidia Wiśniewska pisze, iż stosunek do ciała jest jednocześnie stosunkiem do słowa i odwrotnie, stąd z jednej strony obujemy jako odbiorcy literatury z uznaniem przez pisarzy ciała za fundament ludzkiego doświadczenia, z drugiej – z programową ucieczką przed kwestią cielesności³. W obu przypadkach pierwiastki somatyczne stają się znaczącym problemem interpretacyjnym.

Brak opracowania występującego u Przybosia motywu ciała może być rezultatem niedoskonałości narzędzi metodologicznych, które poczęły się kształtować stosunkowo niedawno, w dyskursie naukowym kreowanym wspomnianą już modą

² Por. P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988; *Między słowem a ciałem*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2001; *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002; I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej, poezji i medycynie, czyli o etosie ciała ludzkiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003.

³ Por. L. Wiśniewska *Między słowem a ciałem*, wstęp w: *Między słowem a ciałem*, s. 11.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

badawczą⁴. Literatura domagała się przezwyciężenia „biologicznego” znaczenia „ciała”, uwzględnienia jego sensu humanistycznego, czyli zaistnienia cielesności jako tworu antropologiczno-społecznego, postrzeganego w wymiarze aksjologicznym i moralnym⁵. Po części owo poruszenie w badaniach literackich wywołane zostało wzmożonym zainteresowaniem kwestiami cielesności (owocującym licznymi publikacjami) w dziedzinie filozofii, ale dokładniejsze omówienie fenomenologicznych podstaw refleksji nad ciałem ludzkim znajdzie się w innym miejscu niniejszego wywodu. Szkicowe zarysowanie problemu zamyka się w jednym zdaniu: ciało jest integralną składową ludzkiej kondycji, a wszelkie doświadczenia człowieka ujawniają się w cielesności lub poprzez nią⁶.

Przyjęty w tej pracy porządek rozważań oraz wybrane utwory (w których obraz ciała wykracza poza zwykły motyw słowny; *vide*: początkowa klasyfikacja) mogą sprawiać wrażenie planowego podważania autonomii motywu ciała w powojennej liryce autora *Kwiatu nieznanego*. Wydaje się jednak, że właśnie umieszczenie ich w rozważaniach nad poszczególnymi cyklami „tematycznymi” (nazwa przyjęta z braku lepszego określenia dla względnie spójnego charakteru pewnych grup utworów, często opartego na czynnikach wykraczających poza sferę tematyki) pozwala im wybrzmieć wszystkimi istotnymi walorami i wskazać na swą rolę w warstwie problemowej wierszy Przybosia.

W zdecydowanej większości utworów poety pojawia się motyw oka. Różnorakie konfiguracje i wariantywne wykorzystanie (od składnika utartych zwrotów językowych przez wyszukane metafory po istotny komponent sytuacji lirycznej) nie zmieniają faktu, iż wyraz „oko” (a także jego formy deklinacyjne, nie mówiąc już o metonimicznych „patrzeniach”, „widzeniach” itp.) szczelnie wypełnia ogromną ilość wierszy Przybosia, decydując o ich nasyconej poetyką spojrzenia kompozycji. Jak pisał Zdzisław Łapiński w doskonałym studium poświęconym zjawisku kategorii percepcyjnych w liryce Przybosia, sytuacja liryczna jego wierszy to sytuacja „czynnego widza w ściśle podanych okolicznościach czasu i przestrzeni”⁷.

⁴ Niektórzy autorzy czują się wręcz w obowiązku podkreślić na wstępie swych rozważań nieprzydatność potocznych czy medycznych definicji ciała dla badań literaturoznawczych i przytaczają je, by swój dyskurs budować opozycyjnie. Por. I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej...*, s. 4. Pojawia się tu definicja słownikowa: „ciało to 1) tkanka mięsna, tłuszczowa, łączna i skórna, obrastająca szkielet człowieka lub zwierzęcia, 2) organizm ludzki lub zwierzęcy (rzadziej roślinny) jako całość, 3) zwłoki” (cyt. za: M. Szymczak *Słownik języka polskiego*, t. 1, A-K, PWN, Warszawa 1988, s. 288).

⁵ Por. I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej...*, s. 4.

⁶ Por. M. Drwięga *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 9.

⁷ Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy” (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Seria druga, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1970, s. 279.

Interpretacje

Fenomen ten decyduje o względnej jednolitości konstrukcyjnej całego niemal dzieła poetyckiego autora *Rzutu pionowego*. Wiersze zogniskowane wokół motywu oka i patrzenia stanowią więc swoisty „cykl nad cyklami”, a w sferze „makro” pozwalają rekonstruować fundamentalny kontekst dla interpretacji innych utworów.

Łapiński podaje dokładne wyznaczniki konkretności sytuacji lirycznej: określona czasowość pory dnia lub pory roku, usytuowanie obserwatora wśród przedmiotów, zwykle z podaniem wskaźników kierunkowych, orientujących w świecie, w sferze psychicznej natomiast – sposób wartościowania przedmiotów z perspektywy emocjonalnej podmiotu lirycznego⁸. Zmiany pozycji ciała wyznaczają aktywność podmiotu obserwującego, a „widnokrąg poetycki Przybosa jest zatoczony spojrzeniem”⁹ (to pierwsze podkreślenie roli cielesności w akcie postrzegania). Podmiot liryczny narzuca czytelnikowi swoją optykę (dosłownie, gdyż odtwarzamy jego świadomość wzrokową), przy czym zaakcentowaniu podlega nie widok przedmiotu, ale sam proces obserwacji. Badacz kategorii percepcji, realizowanej w Przybosiowskiej poezji, proponuje mówić w tym przypadku o „polu fenomenologicznym”¹⁰, na które składa się „ja” (podmiot fenomenologiczny) oraz „środo-wisko” (przedmiot obserwacji). Posłużenie się pojęciem psychologicznym, przetrzucenie mostu między psychologią a literaturą, możliwe jest dzięki sprawdzeniu jednej z właściwości poezji autora *Równania serca*, której nazwanie staje się tezą pracy Łapińskiego: „zasada percepcyjna organizująca *universum* literackie Przybosa jest repliką – selektywną zresztą i modelową – faktycznych prawidłowości rozporządzających naszymi procesami spostrzeżeniowymi”¹¹.

Świetna praca badawcza nie wyjaśnia jednak rzeczy podstawowej: skąd taka powtarzalność motywu oka w licznych wierszach powojennych poety? Czy jest to zaledwie sposób na wprowadzenie poetyki spojrzenia, czy może kryje się za tym jakaś istotniejsza prawidłowość? Łapiński, oprócz kilku uwag o obserwatorze jako bycie psychofizycznym, a później o kształtowaniu się jego osobowości, nie pyta o sprawę aktu percepcji. Ten zaś zostaje sprowadzony do kilku podstawowych „haseł” ze słownika cielesności: oczu, źrenicy, palców (wskazujących), rzęs (jako fragmentu oka, choć, rzecz jasna, bez zdolności percepcyjnych), co tylko częściowo tłumaczy się koncentracją uwagi na samym procesie postrzegania. Podmiot czynności patrzenia nie powtarza wcale, na mocy analogii, aktu percepcji rzeczy-wistej w takiej postaci, jak chciał Łapiński. Następuje bowiem w warstwie opisowej wierszy rodzaj nadwyżki poetyckiej, spowodowanej wprowadzaniem motywów

⁸ Por. tamże, s. 280.

⁹ Tamże.

¹⁰ „Pole fenomenologiczne” według psychologów to „całość wszechświata (wraz z samym podmiotem), tak jak jest ona dana w przeżyciu jednostce, w określonym momencie działań” (A.W. Combs, D. Snygg *Individual behavior*, Harper, New York 1959, s. 20. Szczegółowa bibliografia: Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”, s. 282, przypis 3.)

¹¹ Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”, s. 281.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

oka (względnie innych substytutów zmysłów, jak ucho czy dłoń). Poeta nie tylko przekazuje nam to, „co widzi” (przedmiot) i to, „jak widzi” (jakość procesu), ale także od owego „jak” odrywa i uwypukla, zdawałoby się, pewną oczywistość – „to, że widzi”. Doskonale obrazuje to dystych, składający się na wiersz *Oczy*:

Rzęsami o moje rzęsy zapaliła światło oczu...
Widzę: Obraz na sztaludze ramą z ognia mnie otoczył.¹²

Można oczywiście wysunąć kontrargument, iż w utworze tym „oczy” pojawiają się jako temat, zasygnalizowany już na poziomie tytułu, stąd sam proces patrzenia w sposób naturalny schodzi na drugi plan. Jednak wydaje się, że cały pierwszy wers jest przygotowaniem dla owego „widzę”, zdaje się równoważyć doniosłość pracy, którą ma za chwilę wykonać narząd zmysłu, z samym momentem jego „uruchomienia”, także zresztą uwznioślonym. Podobną nobilitację uzyskują oczy jako narzędzie kontaktu ze światem w wierszu *Doświadczenie wzrokowe*. Podmiot liryczny, wciąż pozostawiając nas w orbicie swoich eksperymentów sensualnych, doświadcza „wyjścia” poza własne spojrzenie:

Patrzę pilnie w twoje oczy, gdy się mienią:
one wtedy przenoszą mi świat w spojrzeniu.

Obok powtarzających się dwukrotnie słów „patrzę”, a także „widzę”, „patrzysz”, „spojrzenia”, „wzrok”, pojawiają się jako najistotniejsze, nazwy narządów wzroku. „Przenoszenie obrazów” z oczu do oczu jest tyleż metaforyczne, co dosłowne (obraz odbity w źrenicy), jest stosowanym przez Przybosa konsekwentnie (choć nie zawsze tak, *nomen omen*, widocznie) „spojrzeniem na patrzenie”. Koncept poetycki, zrealizowany w *Doświadczeniu wzrokowym*, podpowiada, że „ucieleśnienie” zjawiska spojrzenia w obrazie oczu jest pochwałą samej możliwości patrzenia, jaką daje ludzkie ciało. Koncept jest grą intelektu, ale w tym przypadku mającą swe źródło w fizjonomii człowieka. Jak mawiał Merleau-Ponty: „Świat zmysłowy jest starszy od myślowego uniwersum”¹³. Sformułowanie to niezwykle ciekawe w kontekście poezji intelektualnej, jaką uprawiał Przybós.

Owo „spojrzenie na patrzenie” realizuje się nie tylko wtedy, gdy obserwator ma kontakt z „innym”, gdy patrzy w „czyjeś” oczy. Osobliwość konstrukcyjna wielu wierszy polega na spoglądaniu przez podmiot na własne oczy („Lecz ja uzyskanej w oczach wysokości / dałem słowo poezji”, *Giessbach*). Tak więc motyw oka, opisywanego jako komponent ludzkiego ciała, jest nie tylko uzasadnieniem poetyki sytuacji lirycznej, ale też jej istotnym składnikiem. Liryki Przybosa eksplo-

¹² Wszystkie utwory cytuję wg edycji: J. Przybós *Utwory poetyckie*, t. 1-2, oprac. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

¹³ C. Lefort *Ciało, cielesność, czyli Marice Merleau-Ponty*, w: M. Merleau-Ponty *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, przekł. i wstęp S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996. Cyt. za: R. Cieślak *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, w: *Między słowem ciałem*, s. 135.

Interpretacje

rują zresztą mechanizm „patrzenia” na wiele sposobów, od prostego wykorzystania zwrotów idiomatycznych („pomniki / – jeśli tylko spuściłem je z oczu – / obracały się w kamienne żarna”, *Rzeczy zmierzchały*) po wydobycie z niego mocy kreacyjnej („Rzeczy zmierzchały, gdy zdjąłem z nich promień spojrzenia”, w tym samym utworze).

Najistotniejsze jednak, że pragnienie wyrażone w wierszu *Znikłe czołno*: „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy” (*nota bene* znów metafora oparta na anatomicznym szczególe) prowadzi poetę do nowatorskich rozwiązań lirycznych. Pragnienie objęcia świata „polem wizualnym” jest tak wielkie, że wbrew prawom rzeczywistości, a na mocy poetyckiej wizji, umożliwia autorowi budowanie iluzji bezpośredniości doświadczenia wzrokowego, a jednocześnie jasnego i konkretnego spoglądania na podmiot tych doświadczeń. Warto przywołać w ramach podsumowania dwie wypowiedzi samego Przybosa, których treść zawieszona jest między cielesnością i zmysłowością, między *somą* i *psyche*:

Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy – jak określał mówiąc o świadomości Husserl – ku światu, atakujemy więc świadomość wzrokową. Wszystkie inne zmysły mają charakter obronny: strzegą naszego ciała przed wrogim światem. Oczy – pierwsza największa broń człowieka. Ślepiec jest bezbronny.¹⁴

Prawdziwy obraz powstaje z całego człowieka, ale – streszczonego w oku.¹⁵

Jeśli Łapiński miał rację, a przekonująco tego dowodził, proces poznawczy, rozpięty między kolejnymi aktami percepcyjnymi, mówi tyle samo o świecie, ile o samym podmiocie postrzegającym. Proces ten jest wówczas budulcem osobowości, co więcej, osobowość daje się rozpoznać tylko w sposobie postrzegania. Teza o szczególnym „zauważaniu” przez poetę zjawiska „cielesności” ma więc podstawy do ewentualnej weryfikacji w toku dalszych rozważań.

Aby odkryć sens somatycznej strony wierszy wojennych i miłosnych Przybosa, należy zrekonstruować na potrzeby tej pracy, zgodnie z początkowymi zapowiedziami, wybrane kategorie filozofii ciała. Mniejszy wpływ na poglądy poety w tym zakresie miało zapewne chrześcijaństwo, gdyż przez całe dorosłe życie był człowiekiem niewierzącym¹⁶, choć jak pisze Jerzy Kwiatkowski, buntownicze sprzeciwienie się religii i ostateczne jej porzucenie miało fundamentalne znaczenie dla ukształtowania się tendencji autodeifikacyjnych, chwytu fałszywego sprawcy, autokreacyjnych właściwości ruchu i materii obecnych w jego poezji¹⁷. Echa tej biograficznej noty w interpretacji Kwiatkowskiego mogą się okazać pomocne dla zrozumienia pewnych rozwiązań poetyckich w wierszach dotyczących tematu wojny.

¹⁴ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970, s. 201.

¹⁵ J. Przyboś *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 249.

¹⁶ Por. A. Cieński *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 161.

¹⁷ Por. J. Kwiatkowski *Świat poetycki Juliana Przybosa*, s. 110.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

Szczegółowy przegląd najważniejszych poglądów dotyczących cielesności w historii nowożytnej myśli filozoficznej daje Marek Drwięga w swojej pracy *Ciało człowieka*¹⁸. Obszerny wywód dotyczący kategorii postrzegania wzrokowego u Przybosa uświadomić miał przydatność narzędzi fenomenologicznych, które przyłożone do tej poezji dają interesujące rezultaty poznawcze. Z filozofii ciała najistotniejsze dla prowadzonej tu interpretacji wydają się więc poglądy Husserla i Merleau-Ponty'ego, szczególnie zaś przeprowadzone przez nich kategoryzacje cielesności, nazywające w dyskursie filozoficznym podstawowe intuicje człowieka w widzeniu własnego ciała.

Husserl odróżniał „bryłę cielesną” (*Körper*), to znaczy ciało postrzegane jako przedmiot, rzecz, od „żywego ciała” (*Leib*), czyli ukonstytuowanego jako „moje”¹⁹. Moment rozpoznania w „bryle cielesnej” „żywego ciała” można dostrzec w najbardziej zbliżonej sytuacji, realizującej doświadczenie podwójnego kontaktu, a mianowicie złapania własnej ręki drugą ręką (wrażenie rozpoznania przedmiotu jednocześnie konstytuuje ciało jako „moje”). „Moje ciało” staje się centralnym, początkowym „tu” w stosunku do wszelkiego „tam”²⁰. Husserl zauważa jednocześnie, że człony ciała widzimy w pewnym skrócie – na przykład nigdy nie widzimy głowy i pleców – stąd konstatacja, iż własne ciało nie jest takim samym obiektem, jak rzeczy spostrzeżone²¹ (odbicie twarzy w lustrze jest już, rzecz naturalna, przedmiotem spostrzeżonym). W omawianym wcześniej zjawisku poetyckiego „spoglądania na patrzenie” poeta nie widzi siebie jako przedmiotu, ale właśnie rozpoznaje tożsamość własnego ciała.

Na bazie kategorii Husserlowskich buduje Merleau-Ponty koncepcję ciała przedmiotowego (jako analogon – bez wdawania się w szczegóły różnicujące – *Körper*) i ciała fenomenalnego, które nie jest ciałem w sensie fizycznym, czyli jednym z przedmiotów świata. W koncepcji fenomenologa jest to ciało aktywne, ustanawiające, zakorzeniające podmiot w świecie, a więc konstytuujące, a nie już ukonstytuowane²². Fenomenologia nie powinna ograniczać się wyłącznie do tego, co dane w świadomości, bo podmiotowi spostrzegającemu umyka uświadomienie sobie ukrytego wkładu ciała w zmysłowe uchwycenie obiektów, obcuje już z gotowym rezultatem – danym percepcyjnie przedmiotem²³. W centrum zainteresowa-

¹⁸ Por. M. Drwięga *Ciało człowieka*. Autor przechodzi od problemu ciała w filozofii Kartezjusza, przez myśl Maine de Birana, Husserla, trzy wymiary cielesności u Jeana-Paula Sartre'a, poglądy na cielesność Gabriela Marcela, semantyczną teorię ciała Maurice'a Merleau-Ponty'ego, aż po filozofię żywego ciała Michela Henry'ego.

¹⁹ Por. tamże, s. 85.

²⁰ Por. tamże, s. 88.

²¹ Por. M. Maciejczak *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty'ego*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 22.

²² Por. tamże, s. 205.

²³ Por. tamże, s. 12.

Interpretacje

nia fenomenologii znajduje się analiza ciała własnego jako twórcy bezpośredniej komunikacji podmiotu ze światem²⁴. Zakładając, że opisane doświadczenie w ogóle jest przekładalne na słowa, jego namiastkę próbuje dać Przyboś w eksponowaniu procesu patrzenia, przy jednoczesnym skupieniu uwagi na postrzegającym ciele podmiotu (motyw oczu).

Refleksja powyższa uzupełnia poprzednie rozważania o aspekt filozoficzny, ale staje się także punktem wyjścia dla rozważań nad „cyklem miłosnym” w twórczości Juliana Przybosia. O ile różne oblicza cykliczności w tej poezji w ogóle bywają dyskusyjne, o tyle wiersze miłosne, obejmujące znikomy procent całego dzieła autora *Kwiatu nieznanego*, zawsze wywoływały falę krytyki, najczęściej niepochlebnej²⁵. Erotyka, szczególnie u Przybosia-awangardzisty, uważana była za przepelnioną zmysłowością, ale jednocześnie chłodną i nieprzystępną, przeintelektualizowaną, a przez to martwą. Współistnienie „zmysłowości” i „oziębłości” to w rzeczywistości niewiele mówiący paradoks (mający rację istnienia tylko wtedy, gdyby miał być sygnałem artystycznego nieudania tych utworów). Mieczysław Jastrun pisał:

Ludzie zjawiający się (rzadko) w tym otoczeniu [zmechanizowanych krajobrazów – przyp. D.K.] również robią wrażenie mechanizmów albo zastygłych w rzeźbę, jak w wierszu wielbiącym ukochaną z pomocą podobieństwa do rzeźby Lili Wenedy na Plantach krakowskich (zresztą lichej rzeźby). Było to naturalną konsekwencją wygnania żywego człowieka z tej liryki [...], z małymi wyjątkami.²⁶

Według Cieńskiego poezję tę w wymiarze miłosnym uśmierca właśnie „prawo serii”, gdyż temperatura uczuć rośnie w miarę zagłębiania się w osobiste, jednostkowe przeżycie, utrwalone w konkretnym wierszu²⁷. Nie zmienia to faktu, iż w międzywojennej twórczości poety wiersze takie jak *Świt czy Jedna noc* opisują spełnienie miłosne w wymiarze czysto fizjologicznym. Celnie zauważa komentator, że „Przyboś widzi ludzi jak przedmioty”²⁸. Niepełnoprawność zaistnienia partnera podmiotu lirycznego w danej sytuacji realizuje się w braku formułowania przez niego przeżyć. Druga osoba może jedynie, z przyzwolenia poety, wyzwać wrażenia podmiotu lirycznego²⁹. Łapiński, analizując cytowany już wiersz *Doświadczenie wzrokowe*, konstatuje, że doświadczenie miłosne sprowadza się tylko do doświadczenia wzrokowego³⁰. Drugi człowiek w poezji Przybosia – w tym ukochana kobieta, obiekt uczuć – to zawsze tylko przedmiot wrażeń percepcyjnych. Dając

24 Por. tamże.

25 Por. A. Cieński *Julian Przyboś*, s. 207.

26 M. Jastrun *Smuga światła*, PIW, Warszawa 1983, s. 306.

27 Por. A. Cieński, *Julian Przyboś*, s. 210.

28 Tamże, s. 208.

29 Por. tamże.

30 Por. Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”, s. 324-326.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

asumpt do interesujących nas tutaj rozważań, badacz wskazuje na znaczącą cechę liryki autora *Zapisków bez daty* – brak wprowadzania do utworów „dwu konkurencyjnych ognisk fenomenologicznych, dwu światów osobowych”³¹.

Zarysowanie opinii interpretatorów jest zabiegiem niezbędnym dla wykazania pomijanej dotąd cechy Przybosiowskiej poezji, oscylującej wokół problemu cielesności. Przywoływany przez Mieczysława Jastruna wiersz *Lilla Weneda* jest doskonałym przykładem operowania obrazami ciała. Zaczyna się od wizerunku „stulonych ust” (ewokujących wrażenie ciepła, delikatności), by już za moment uciec się do zaskakującego zestawienia: „O, światło obnażyło z ciemności twój pomnik!” („ciało pomnikowe” nasuwa skojarzenia z idealnym pięknem, ale jednocześnie chłodem i niedostępnością). Wzrok lirycznego „ja” wychwytuje znaczące szczegóły: bose stopy, „bieg palców po iluzji lutni”, pamięć zaś przywołuje zmysłowe wspomnienie zdejmowania dłoni z piersi żony. Wiersz zdaje się jednak potwierdzać tezę o „chłodzie” tej erotyki, stłumionej zmysłowości, jest wręcz ich hiperbolizacją (zważywszy, że mamy do czynienia z pomnikiem!).

Wydaje się, że kluczem do utworów miłosnych Przybosa, odkrywającym ich nowe sensory, mogą stać się kategorie cielesności wypracowane przez fenomenologię, a mianowicie ciało przedmiotowe i ciało fenomenalne. Tam, gdzie pojawiają się dwa ośrodki percepcji, głos decydujący ma zawsze podmiot liryczny, który jako obserwator potrafi doprowadzić do ukonstytuowania własnej osobowości poprzez stworzenie ciała fenomenalnego (co dokonuje się dzięki aktowi postrzegania kogoś, a jednocześnie własnego ciała – dłoń zdjęta z piersi żony). Kłopotem staje się jednak doprowadzenie do inkarnacji drugiego ciała³². W tym tkwi problem, który zwerbalizowali Łapiński i Cieński, gdy wspominali o obrazowych przedstawieniach kobiety, zawieszonych między reifikacją a deifikacją (w wierszach późniejszych)³³. Kobieta nigdy nie osiąga statusu osoby ludzkiej. Ale dramat wyczytany między wierszami utworów miłosnych polega chyba na czymś wprost przeciwnym (w sensie intencji, nie rezultatu) niż reifikacja – to niemożność przemiany bryły cielesnej (*Körper*) kobiety (czy w ogóle „innego”) w ciało żywe (*Leib*). Stąd mimo zmysłowości i ogromu „cielesnej” metaforyki, czytelnik odczuwa pewien niedosyt, jakby zatrzymanie się w pół drogi, jaką podjął autor. Jednak wymiar intelektualny tych utworów, ich zdecydowanie największa literacka siła, realizuje się właśnie w przestrzeni fenomenologii cielesności.

Dający ciekawe rezultaty artystyczne zabieg, będący zapisem niemożności ukonstytuowania się drugiej osoby poprzez jej wymiar cielesny, zostaje przezwyciężony na drodze ewolucji twórczej w wierszach poświęconych córce. Seria utworów pisanych dla Uty czy „z Utą”, jak głoszą podtytuły, to deskrypcja innego wymiaru analizowanego tutaj uczucia – miłości ojcowskiej. Wystarczy przejrzeć cykl

³¹ Tamże, s. 324.

³² Por. M. Drwięga *Ciało człowieka*, s. 98.

³³ Por. A. Cieński *Julian Przybós*, s. 208.

Przybosiowskich „rymowanek”, by przekonać się, że są wytworem tej samej wyobraźni, która wydała inne, zdominowane przez motywy somatyczne, wiersze. Zanim jednak poeta „udzielił córce głosu” w kilku swoich lirykach, udowadniając, że może w nich zaistnieć druga osoba, próbował odmiennych rozwiązań poetyckich, które miały zaprowadzić go do przemiany „bryły cielesnej” „innego” w „ciało żywe”. W utworze *Dwie wiosny*, spajającym czas pór roku z czasem odczuwanym przez człowieka oraz postać ojca z postacią córeczki, autor, używając swego głosu i punktu widzenia podmiotowi lirycznemu, wchodzi niejako w osobę dziecka i z takiej – podwójnej – perspektywy opisuje świat. Dla obrazowania rzeczywistości (w tym jej cielesnego oblicza) zarezerwował poeta nazwy deminutywne („liśstek [...] spalił swój cień na twojej dłońce”, „brzózka posiwiła”, „córeczko mała”, „na helikopterów – patrzaj”, „ogród wyrzał [...] oczkiem ciekawej myszy” itd.). Ukształtowanie warstwy językowej przełamuje dotychczasowy *modus* istnienia postaci w świecie lirycznym – mimo milczenia, córka jest pełnoprawnym uczestnikiem wycieczki po lirycznym świecie stworzonym przez ojca. Nie jest przypadkiem, że kolejnym utworem w tomie okazuje się *Telefon dwuletniej Uty* – z jednej strony eksperyment językowy, z drugiej zaś nowy typ obecności „innego” w liryce Przybosia. W obu tych lirykach można doszukiwać się pośrednictwa metaforyki somatycznej, niegrającej tu jednak pierwszych skrzypiec³⁴. Utwory dla Uty są najlepszym przykładem wierszy miłosnych w wymiarze nieerotycznym – miłość do córki wzniesła nową falę twórczych pomysłów, których rezultaty przyniosły uznanie krytyków.

Język naznaczony metaforyką fizjologiczną jest znakiem rozpoznawczym cyklu wojennego i decyduje o jego swoistej oryginalności (swoistej – bo o podobne stwierdzenie można by się pokusić w stosunku do poezji Różewicza i wyłaniającego się z niej, jakże innego, obrazu ciała ludzkiego), choć „Przybós nie był poetą tematu wojny”³⁵, jak pisał Cieński.

W sedno powyższych uwag trafia wymowa wiersza *Wiosna 1939*. Istota doświadczenia, opartego na percepcji wzrokowej, w którym to podmiot „widzi”, a czytelnik ma zobaczyć jego „widzące” oczy, jest już znana: „Domy rozpryskują się w iskrach, / świecą w oczy łunami przedpożarnymi [...]”. Pojawia się jednak zapowiedź nowego odczucia własnego ciała, rozpisana w całym cyklu na powracające uparcie motywy: głowy, ramion, ręki i serca (choć w tym ostatnim przypadku dominuje przenośnia, więc znaczenie anatomiczne siłą rzeczy bywa osłabione). Świadomość własnego ciała gwałtownie rośnie w chwili ekstremalnego napięcia emocjonalnego, wpływając jednocześnie na sposób wartościowania przestrzeni, w której centrum znajduje się liryczne „ja”:

³⁴ Por. tamże, s. 218-219. Autor twierdzi, iż wyliczenie obrazów poetyckich z erotyków rekonstruuje niemal pełny obraz Przybosiowskiej lekcji anatomii, choć ma na myśli głównie wczesne wiersze poety.

³⁵ Tamże, s. 205.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

Głową nowe niebo zataczam,
Wzmagam do wystrzału serce.
Co ja wiozę przeciw wojnie w pośpiechu?
Radość czy grozę?

Ostatnie dwa wersy podkreślają, że wiosna roku 1939 jest dla twórcy naznaczona pewnością wojny, co prowokuje do rozmyślań nad istotą poetyckiej pracy. Ta z kolei domaga się, jakże symptomatycznie, sięgnięcia po język zagęszczonych metafor cielesnych. Apogeum tego myślenia przynosi kulminacja wiersza, będąca refleksją nad rolą przestrzeni w akcie twórczym: „I znów zabarwiłem ją oczami, obróciłem ją głosem, / tęczując i dźwięcząc dookoła swego ciała”.

Omnipotencja wyobraźni poetyckiej, której źródła poeta od zawsze upatrywał w zmysłowej percepcji świata, wzbogaca się o jeszcze jeden komponent, wcześniej obecny, choć nienazwany wprost: ludzkie ciało. Ono właśnie jest pośrednikiem na drodze kontaktu z rzeczywistością, w nim twórca chce odnaleźć doświadczenie pierwotniejsze niż to, które jest w stanie objąć świadomość³⁶. O ciele jako swoistej kategorii epistemologicznej traktuje też utwór *Znowu na rodzinnych polach* (z 1942 roku), poświęcający sens powyższych uwag: „Skoro świt / rozpryskiwałem się z powiek w tysiąc mgnień, żrenicami dopadałem rdzenia, / starłszy dotyk do krwi, / wskakiwałem białym ciałem w korę [...]”. Kształtowanie osobowości w relacji do przyrody, tutaj stowarzyszone z ulubionymi przez poetę motywami dendrologicznymi (w pierwszej części wiersza mowa o brzozie), wychyla się w stronę metaforyki anatomicznej w zakresie przekraczającym problem omawiany przez Łapińskiego. Kwestia cielesności rzutuje na sposób postrzegania świata, bo służy nie tylko absorpcji wrażeń, ale także transponowaniu cech cielesnych na przedmioty rzeczywiste. Sławiński, analizując wcześniejsze utwory, mówi o „fizjologizacji” obrazu lirycznego jako drodze do ustanowienia bezpośredniej ciągłości między podmiotem i krajobrazem³⁷. Finał wiersza, w którym mowa o „drzewie zamkniętym na zawsze w swoje imię”, jest doskonałym mottem dla refleksji nad wzajemnych stosunkiem „słowa” i „ciała”: „Dzisiaj otwieram je w tysięcznych a pierwszych natchnieniach, / dosłowną ręką zmagam się z oporem”.

Tendencje autodeifikacyjne, o których była mowa wcześniej w kontekście ateizmu Przybosa, manifestują się, co warto podkreślić, właśnie w wymiarze cielesnym. Wystarczy spojrzeć na dwa inne wiersze poety z tego okresu: *Na szczycie* i *Oczy zabitych*. W pierwszym z nich znaleźć można bezpośrednio wyznanie pod-

³⁶ Warto zestawić to stwierdzenie ze słowami M. Maciejczaka: „Ostatecznie celem analizy «naturalnego związku egzystencji ze światem» jest ukazanie ukrytych w doświadczeniu cielesności początków myślenia, języka i zwykłej percepcji” (M. Maciejczak *Świat według ciała...*, s. 13.)

³⁷ „Stawały się one składnikami jednego «organizmu», elementami układu, przez który przepływa jedna energia” (J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1965, s. 163).

Interpretacje

miotu lirycznego, określające jego moc kreacyjną i wpisujące się w problematykę ciała ludzkiego: „Jakbym z ostatnim wydechem z płuc / wytchnął / zorzę wieczorną”. Dalej obraz staje się jeszcze bardziej wyrazisty, wręcz niepokojąco drapieżny jak na opis procesu percepcji, który ma stać się kanwą aktu twórczego:

„Słońce jak krew zaszło / za moje oczy / i wschodzi / arteriami, uderzając w struny mowy, w krtań, / moja, z serca wymawiająca mnie krew”. Przyroda staje się ciałem. Zostaje ustanowiony nowy rodzaj kontaktu ze światem, w którym ciało podmiotu postrzegającego jednoczy się z ciałem przedmiotu obserwacji. Krwiobieg poezji pochłania rzeczywistość: „Tak wszystką zorzę do własnej krwi wzmóc, / tak ślepa przestrzeń do wzroku natężyć!”.

W *Oczach zabitych*, poruszającym obrazie poboju pod Reims, liryczne „ja” po raz kolejny staje w obliczu „ucieleśnionej” przestrzeni: „Z daleka, przeniesione przez powietrze, / patrzą na mnie wywrócone białka ziemi. || Zasiają, zasiają jej oczy rżesami zieleni...”. Kategorie percepcji wzrokowej, opisywane przez Łapińskiego i tak istotne dla zrozumienia Przybosiowskiego dzieła, w swojej wersji *à rebours*, przeniesione na zewnątrz podmiotu, tracą wymiar zmysłowo-cieleśny na rzecz rozbudowanej „metafory anatomicznej”. „Tamto martwe przestworze / zamknęło oczy” – nigdy przedtem w tej poezji zjawisko „spojrzenia na patrzenie” tak głęboko nie sięgało w dramat ludzkiej egzystencji. Wyraźne wyeksplikowanie w tkance wiersza oglądu martwych ciał, w oczach obserwatora niemal zrośniętych z ziemią, nie przynosi jednak autorskiej empatii, zrozumienia i współczucia. O ile człowiek może w tej twórczości odczuć cielesną jedność z przyrodą, o tyle jest bezbronny, kiedy w jego przestrzeni pojawia się inny człowiek, choćby sprowadzony do swej cielesnej powłoki.

I tak refleksja o poezji w wierszach z tomu *Póki my żyjemy* przeradza się w opowieść o ludzkiej tragedii. Drastyczna w swej wymowie metafora z późniejszego utworu *Tam, w urwisku*, operująca obrazem amputowanej nogi, musi mieć swoje źródło w typie wyobrażeń o ludzkim ciele, jakie ukształtowały się w poecie podczas wojny. „Twoja głowa ze krwi ociekła. / Twoje ciało w polu wyżęto” (*W ucieczce*) – takie obrazy znajdują się wówczas w „polu wrażeniowym”³⁸ autora. Ciało ludzkie uwikłane w tragedię wojny jest zdolne, choćby momentalnie, przełamać dotychczasową formułę „stwarzania świata we własnych oczach”³⁹ przez liryczne „ja”. Jeśli przedmioty (głównie wspomniana już przyroda) są konstytuowane przez podmiot postrzegający, „stają się w jego widzeniu”⁴⁰, to człowiek w wierszach o wojnie pozostaje zaledwie obiektem chłodnego, niemniej jednak przejmującego opisu. Poezja jednak nie jest w stanie go wskrzesić. Identyczne wrażenie rośnie w odbiorcy po lekturze utworu *Nowa Nike* („Ciało jak łachman lub sztandar legło, / pusta łuska naboju wypadła ze chrzestem”), a w jeszcze większym stopniu uderza obrazowość *Grudnia wiosny czterdziestej trzeciej*:

³⁸ Sformułowanie P. Dybla. Por. tegoż *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 78.

³⁹ Por. tamże, s. 74.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

Grudniowy maj w oziminach zaciekle
wrył się w ciepło jak kret.
Taje od ciał jeszcze ciepłych, padłych w rów.
Tuż nad ziemią codziennie cieknie
niskie słońce z przestrzelonych głów.

Niezwykła rytmiczność, osiągnana instrumentacją głoskową, wzmagą dramatyczny wydźwięk poetyckich słów. Odczucie cielesności, sprowadzone do postrzegania figur ludzkich jako przedmiotów, kumuluje się w wersach inicjujących drugą strofoidę:

Aż nadleci z przepowiadni: z piszczeli,
majowy wiatr
i Don ruszy ciało zastygłych krę.

Tragedia uwięzienia w ciele, które do tej pory było mediatorem między światem a świadomością, przybiera gwałtowną i drastyczną formę w utworze *Wiosna 44*: „Zapach bzów, tej nocy rozkwitłych, / buchnie krwią z nozdrzy”. Osoba mówiąca w wierszu, która do tej pory potrafiła podporządkować sobie rzeczywistość na drodze zmysłów, musi nauczyć się żyć z poczuciem (uwydatnionego w języku) zbrutalizowania swych sensualnych władz poznawczych jako ostatnim sposobem kontaktu ze światem.

Istotę wojennego odczucia cielesności w wymiarze egzystencjalnym streszcza konkluzja wiersza *W ucieczce*: „...I cała Ziemia skurczyła się do jednego miejsca / zapadłego na objętość / człowieka”. Na najwyższym poziomie interpretacyjnych uogólnień, refleksja nad cyklem wojennym sprowadza się do rozważań nad sposobem istnienia w nim ciała ludzkiego, a poprzez to – człowieka w ogóle. Ten zaś, jako przedmiot autorskiej obserwacji, pozostaje zaledwie „cielesną bryłą”, której niemożność przemiany w „ciało fenomenologiczne”, rozpoznane jako „czyjeś” i zdolne do aktów percepcyjnych oraz świadomościowych, jest tragedią pisarza, ale przede wszystkim – tragedią ofiar wojennych działań, których nawet pięknym lirycznym słowem nie sposób wrócić światu. Przejmującą siłą tych utworów jest wieloaspektowe roztrząsanie problemu „objętości człowieka”, widzianego właśnie jako ciało, bo *psyche* Przybosiowskich ludzi, czy dla jej oszczędzenia, czy z nieumiejętności dotarcia do jej istoty, zostaje wypchnięta poza ramy autorskiego zainteresowania. Problematyka cyklu wojennego realizuje się przede wszystkim w przestrzeni somatycznej.

Rzetelna i systematyczna analiza poezji Przybosia w aspekcie eksplorowania przez nią motywiki somatycznej musiałaby sięgnąć do bezpośrednich konsekwencji i kontynuacji omawianego tu problemu. Z myślowego oraz językowego bogactwa miłosnych i wojennych światów lirycznych autora *Równania serca* wyrastają zagadnienia, które swych poetyckich opracowań doczekają się w dojrzałej formie nieco później. Należą do nich wiersze demonstrujące wizerunek ciała ludzkiego w kontekście odzyskania przez twórcę zdolności autodeifikacyjnych (*Wio-*

Interpretacje

sna 60⁴¹), a także próby „ucieleśnienia” samej liryki, w których na drodze wyszukanej leksyki odnajduje autor sposób na przedłużenie własnej cielesności w tkanę poezji (*Wiersz staroroczny*). Osobną sferę poetyckich dociekań w obrębie tematyki somatycznej stanowi osławiona *Oda do turpistów*, a etap „urzeczenia” ciałem domykają wiersze poety wprowadzające nowe progi autorskiej szczerości (*Pobożewisko*, *Wiosna 1969*, *Zamiast sonetu*).

Krąg, jaki zatacza poezja Przybosa na przestrzeni niemal półwiecza (jeśli przyjąć się trzem utworom z cyklu *Wiersze rozproszone i ogłoszone z rękopisów*, umieszczonym w *Pismach zebranych*, a mianowicie *Szałowi*, *Śpiewowi do Żywii i Śmierci* z lat 1919-1920), można dojść do wniosku, że motyw ciała tak samo przemożnie oddziałuje na wyobraźnię Przybosa dwudziestolatka, co Przybosa niemal siedemdziesięcioletniego), pozostaje wciąż niemalym problemem interpretacyjnym. O ile aspekt cielesności w wierszach pisanych u schyłku życia można psychologicznie wytłumaczyć potrzebą tworzenia własnego autoportretu na drodze autoanalizy, skupionej wokół sytuacji choroby lub starzenia się⁴², to włączenie w tok rozważań utworów najwcześniejszych (choć ogłoszonych już po wojnie), często pojawiającego się u poety-ateisty motywu „zmartwychwstania ciała” (np. w wierszu *Żyjąc*), czy uwzględnienie poglądów samego Przybosa na kwestie pochówku i losów ciała po śmierci⁴³, uwieloznacznia i tak skomplikowany problem somatyczności w jego poezji. Tym samym stworzenie pojęciowego ekwiwalentu obrazów ciała w bogatej twórczości autora *Kwiatu nieznanego* w perspektywie antropologicznej (uwzględniającej pierwiastki psychologiczne, fenomenologiczne, socjologiczne, kulturowe, a przede wszystkim literackie, w szerokim kontekście porównawczym), uchyla się badawczej „próbie całości”, a z całą pewnością przekracza ramy tego szkicu.

Ciało jako motyw i temat poezji polskiej ubiegłego wieku ujawnia się pod mnogością imion i lirycznych inkarnacji. Jak pisze jeden z badaczy: „Można zaryzykować stwierdzenie, iż wiek XX, o ile nie jest epoką języka, o tyle jest stuleciem oka, wtórnie zaś obrazu. Jeśli tak, to wzrok i związane z tym zmysłem spostrzeżenia decydują o kierunku rozwoju kultury naszych czasów”⁴⁴. Czyniąc z tej myśli przyzmat, przez który wejrzyć można w rozciągającą się na przestrzeni półwiecza

40 Tamże, s. 76.

41 Zestawienie samych tylko wierszy „wiosennych” i omówienie w nich problematyki ciała także dałoby cenne rezultaty badawcze.

42 Por. R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 77.

43 „Julian Przybós w jednej z wersji swego lakonicznego testamentu zapragnął, ażeby został spalony, a prochy rozrzucono na wiatr. Dostrzegał w tym nie gest całkowitego zniszczenia i fizycznego unieważnienia, lecz połączenia z wszechprzyrodą. [...] Ponieważ znakomity poeta był ateistą i był materialistą (tego drugiego określenia nie jestem pewien), pragnął poprzez kremację przyspieszyć swój udział w powszechnym wniebowstąpieniu, w ogólnym w materięwjeściu” (K. Wyka *Odeszli*, PIW, Warszawa 1983, s. 166 i nast.).

44 R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 71.

twórczość Juliana Przybosia, z wszystkimi jej etapami mniej lub bardziej bezpośrednich dywagacji nad cielesnością, dałoby się wybronić zasadność innej hipotezy: wiek XX był wiekiem ciała.

W perspektywie egzystencjalnej i fenomenologicznej zostało ono dostrzeżone jako miejsce graniczne, pośredniczące w kontakcie człowieka ze światem, zdolne do przeżywania emocji tak odmiennych, jak miłość i nienawiść, ból i pożądanie, radość i strach⁴⁵. Zmysły dają człowiekowi szansę na stanie się jednostką społeczną, a jednocześnie pozwalają na przekroczenie wąskich ram biologii⁴⁶. Cielesność człowieka staje się podstawą prawdy o nim samym i świecie: ciało nie ukrywa bólu, nosi na sobie ślady przemocy, wydaje się bardziej autentyczne niż *psyche*, niekiedy bardziej bezbronne⁴⁷. Niezwykłą karierę słowa „ciało” i mu pokrewnych potwierdza na gruncie polskim poezja Nowej Fali, wyznaczająca motywom cielesnym nowe zadania. „Poezja ma pozostawać na poziomie ciała”, „przez nie doświadczać i opisywać historię”⁴⁸, pisał Stanisław Barańczak.

Przyjęty w tym szkicu tryb interpretacji motywu ciała w powojennej poezji Juliana Przybosia odbiega nieco od próby skategoryzowania językowych obrazów cielesności w liryce autora *Miejsca na ziemi*, podjętej przez Roberta Cieślaka⁴⁹. Postępowanie takie wydawało się o tyle słuszne, że ujmując wszystkie istotne treści owych kategorii, rzuca nowe światło na motywy Przybosiowskiej poezji, wydawałoby się, dobrze znane, choć nie zawsze należycie oceniane. Na nowo zanalizowany „cielesny” typ metaforyki w wierszach miłosnych pozwala dostrzec ich niezaprzeczalne walory. Oświetlony od strony biologiczno-fizjologicznej cykl wojenny daje mocne argumenty w polemice z opinią Jastruna, że „wszystko, co [Przyboś] napisał o wojnie, jest zimne i nieprzepuszczalne”⁵⁰. Wreszcie – badawczo rozpoznana kategoria percepcji wzrokowej, organizująca sytuację liryczną niemal wszystkich utworów poety, zyskuje nowy wymiar w perspektywie problematyki ciała. W obliczu takich faktów, istotność tego motywu i konieczność badania go dla stworzenia jak najpełniejszego obrazu zawartości myślowej poezji Juliana Przybosia nie pozostawia wątpliwości.

⁴⁵ Por. tamże, s. 71.

⁴⁶ Por. tamże.

⁴⁷ Por. P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 276.

⁴⁸ Słowa Barańczaka z *Rozmowy o poezji, która uczy myśleć*, „Więź” 1974 nr 5, s. 72-73. Inne ważne zdanie poety powiada: „Tylko ból jest naprawdę jednoznaczny” (cyt. za: P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 277.)

⁴⁹ Por. R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 72. Na potrzeby swych dociekań literaturoznawczych wprowadza badacz cztery sposoby mówienia o ciele w liryce: 1) ciało jako przedmiot estetyczny („jest brzydkie lub piękne”), 2) ciało zdeformowane (typ myślenia: „ciało jako mięso, w rozkładzie”), 3) ciało jako źródło tożsamości podmiotu (ciało to „ja” lub „nie-ja”), 4) ciało jako obraz (np. problematyka tabu ciała).

⁵⁰ M. Jastrun *Smuga światła*, s. 307.

Interpretacje

Abstract

Damian KAJA
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

An image of human body and the poetics of gaze in Julian Przyboś' poetry.

The article aims at presenting the trend of the "enchantment with the body" in Julian Przyboś' poetry, the trend which had developed parallel to his love and war poetry. The thesis on a specific relationship of the body and the word refers to the primary research perspective, i.e. the poetics of gaze, exemplified in this poetry on several occasions by the motive of an eye and its metonymic substitutes (seeing, looking, etc.). The description of the body and the physiological issues in Przyboś' work calls for attention to the following issues: self-identification procedures, attempts at "embodying" the poetic word, as well as the somatic motives in the late works of the poet.