Teksty Drugie 2003, 2-3, s. 72-92

Ewy Lipińskiej podróże (w poszukiwaniu wartości).

Robert Mielhorski

http://rcin.org.pl

Robert MIELHORSKI

Ewy Lipskiej podróże (w poszukiwaniu wartości)

I.

Ewa Lipska wielokrotnie wysyłała w podróż postać mówiącą swej poezji. Owocem tego jest cała seria utworów poświęconych wspomnianemu motywowi, rozproszonych po różnych tomikach, począwszy od *Piątego zbioru wierszy* z 1978 roku. Podróż staje się dla poetki znakomitym, szczególnie funkcjonalnym pretekstem do powołania do życia tekstów o różnej tematyce, odwołujących się do rozmaitych form i konwencji gatunkowych. Lipska swobodnie operuje nieobwarowanym genologicznymi zastrzeżeniami gatunkiem okazjonalnej impresji lirycznej, tworzy specyficzny model wierszowego zapisu będącego fragmentem nieistniejącej (pozostającej jedynie w domyśle odbiorcy) szerszej całości poetyckiego dziennika podróży, sięga nawet po konstrukcje *quasi*-poematowe. W zakresie problematyki tej części dorobku poetka odnosi się do tego, co typowe, co charakterystyczne dla utrwalonych w tradycji refleksji peregrynacyjnych: odnotowuje wrażenia ze spotkania z nowymi realiami życia, ocala od zapomnienia to, co dopiero – świeżo – poznane dzięki przeniesieniu się w obcą przestrzeń geograficzną. Podróż jest jednak dla niej również impulsem innego rodzaju doświadczeń poznawczych. W wyniku odnalezienia się w obcej rzeczywistości – dzięki wyzwoleniu się z krępujących wyobraźnię i intelekt więzów monotonnej codzienności – poetka kieruje swe myśli głównie ku treściom duchowym. I to zarówno traumatycznym – te wydobyte z przeszłości przenosi w aktualność – jak i tym, które akurat teraz, dzięki zmianie miejsca pobytu podmiotu, zmianie usytuowania w materialnej przestrzeni, odsłania przed sobą i odkrywa w sobie. A zatem z jednej strony odnajdujemy w tych wierszach zapis spotkania z przejawami obcej kultury, która nie była dotąd znana bezpośrednio postaci mówiącej z utworów Lipskiej, odnajdujemy świadectwo zaktywizowanej i zintensyfikowanej podczas podróży wrażliwości na od-

http://rcin.org.pl

mienną, inspirującą estetykę poznawanych miejsc, wreszcie – wyraz duchowego wzbogacenia podmiotu o wrażenia ze spotkania innych skrawków cywilizacji współczesnej; z drugiej natomiast – wiersze te opisują przygodny, co nie znaczy że pozbawiony epistemologicznej wagi, namysł nad istotą oraz kondycją egzystencji (własnej podmiotu bądź zbiorowej) i nad wszystkim, co się z tym wiąże, z wszelkimi tego konsekwencjami.

Krytyka, relacjonując na gorąco i życzliwie poszczególne zbiory Lipskiej oraz wyodrębniając w nich wiersze „peregrynacyjne", zwracała uwagę zwłaszcza na ów drugi aspekt tej serii utworów. Stanisław Barańczak zauważa, iż poetkę interesuje nade wszystko usytuowanie problematyki tekstów podróżnych „na planie praw egzystencjalnych i na planie wspólnej ludzkiej historii"[1].

Chciałbym, próbując poddać analizie tę znakomitą część dorobku poetyckiego Ewy Lipskiej, ustosunkować się do utrwalonych w badaniach nad pisarstwem poetki przekonań (co nie znaczy, że poddać je całkowitej weryfikacji, rewizji czy zakwestionowaniu), iż motyw podróży realizuje się u niej przede wszystkim jako wariant-przedłużenie motywu Domu, motywu wielokrotnie opisywanego przez krytyków; iż poświadczona literacko peregrynacja jest tu swego rodzaju zasadniczym odpowiednikiem poetyckiej sytuacji bezdomności, będącej udziałem jej bohatera lirycznego[2]. Zastanawiam się bowiem, czy znajdujący się w ruchu podmiot autorki *Strefy ograniczonego postoju* odnajduje w sobie głównie bolesne poczucie własnego nieprzypisania do konkretnego miejsca, charakterystyczne właśnie dla statusu bezdomnego? Czy odnajduje on w każdym z nowo napotkanych miejsc-domów (wcześniej występujących jako hotel, pociąg, kolejowa poczekalnia, szpital, dom dziecka czy dom starców) zawsze nade wszystko swój, realizujący się w ruchu, zmienny, prowizoryczny ekwiwalent stałego miejsca duchowego i fizycznego zamieszkania? Czy dąży przede wszystkim do odzyskania tego, co niegdyś bezpowrotnie utracił (Dom) i zdaje sobie sprawę z tego, że jest to daremne, bo niemożliwe? Dom został przecież raz na zawsze zburzony... Weźmy ewentualnie pod rozwagę myśl, która może nasunąć się czytelnikowi, że wizja podróży może symbolizować ucieczkę p r z e d ś w i a t e m ku wyobrażonej i wyczekiwanej przestrzeni utraconej Arkadii (Domu). Może bowiem wchodzić w grę na pierwszym planie ekspozycji tego motywu – z tym się wiąże mój punkt widzenia[3] – i inna ewentualność; mianowicie, że literacka podróż jest w twórczości poetki odpowiednikiem istnienia w ogóle, istnienia nietrwałego, poddanego bezwzględnej mocy przemijania; iż stanowi ona – ujmując rzecz w wymiarze ontologicznym – zobrazowanie ta-

1. S. Barańczak *„Nic mnie nie uratowało – żyję"*, w: tenże *Przed i po*, Londyn 1988, s. 72.

2. Jest to teza pojawiająca się w szkicach A. Legeżyńskiej (*Poczekalnie [o wierszach Ewy Lipskiej]*, w: taż *Dom i poetyka bezdomności w liryce współczesnej*, Warszawa 1996) i G. Maroszczuk (*Idea „domu" i „bezdomności" w liryce Ewy Lipskiej*, w: *W pejzażu ojczyzny i obczyzny*, red. W. Wójcik, Katowice 1991).

3. Myślę tu po prostu o tradycyjnym ujmowaniu tematu podróży – symbolizującej drogę życia. Zob. W. Kopaliński *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 331.

http://rcin.org.pl

kiego kruchego życia, dla którego ów punkt odniesienia, jakim jest Dom, nie musi odgrywać zasadniczej roli, a w każdym razie nie musi odgrywać roli jedynej. Podróż z tej perspektywy może ukazywać wizerunek życia jako tułaczki nie tylko w poszukiwaniu utraconego w dramatycznych uwarunkowaniach kulturowo-cywilizacyjnych Domu, ale i w poszukiwaniu Celu, Sensu, Esencji bytu (wielkie litery proponuję w związku z nieokreślonością i niedefiniowalnością, w tym miejscu rozważań, punktu docelowego tych poszukiwań). To podróż nie tyle pozwalająca się zobrazować figurą kola (punkt wyjścia – Dom utracony, czyli punkt docelowy – Dom odzyskany), lecz linearnie: dopiero opuszczenie Domu tworzy niezbędne warunki do osiągnięcia zamierzonego celu – wiedzy o świecie czy realizacji potrzeby uzasadnienia własnego istnienia. Inna rzecz, że naturalnie łączy obie koncepcje motyw człowieka zagubionego, niepokojąco bezradnego i błądzącego.

Zasadniczą cechą (scalającą „peregrynacyjne" utwory Lipskiej, ich naturalnym spoiwem) jest zastanawiająca zazwyczaj w tego typu tekstach potrzeba autorskiego zanegowania ustalonych konwencji gatunkowych i rodzaju przekazywanych treści – w stosunku do zastanej tradycji literackiej. Lipska bowiem świadomie powołuje do życia a n t y b o h a t e r a utworów podróżnych, tworzy też antydzienniki czy raczej a n t y n o t a t k i podróżne. Wiele wspólnego łączy ją z przekornym, a może raczej niepokornym w tym względzie Mironem Białoszewskim (jako autorem choćby *Aaameryki*). „Dziennik podróży uległ nienapisaniu"[4] – powiada poetka w wierszu *Z podróży* (s. 204). Widok kalifornijskich wzgórz i dorzecza Missisipi – postrzegany z miejsca pobytu wędrowca – skłaniałby, co prawda, do diariuszowych notatek, ale owa „chęć zapisu" uznana została przez niego jednak za „przewrotną". Wiersz wymierzony został bowiem przeciwko pamięci (ostatnie słowo wiersza), której zachowanie jest przecież zamierzeniem diarysty. Pamięć zdaje się zagrażać suwerennej duchowości podmiotu w tego rodzaju – można powiedzieć – w y z w a l a j ą c e j peregrynacji, którą zamierza prowadzić. Można jedynie domniemywać, iż lęka się on balastu pamięci, balastu czegoś, co nie powinno pozostawać i ciążyć nadmiernie, co nie pozwala przecież wychylić się ku temu, co nowe i w pewnym stopniu – jak *katharsis* – oczyszczające.

U Lipskiej w realizacji motywu podróży wyłaniają się bardzo wyraźnie dwa, konsekwentnie poprowadzone, biegunowe mechanizmy rządzące światem przedstawionym – to stałość i zmienność. Stałość nie oznacza tu – jak rozumiem – przeciwieństwa wędrówki, którym jest punkt stały, miejsce, skąd się wychodzi i dokąd się wraca (któremu odpowiadają pojęcia np. domu, ojczyzny, tego, co stabilne, przez co wypełnione spokojem·). Są to raczej te składniki kreacji i wyposażenia podmiotu lirycznego, które nie zostają poddane upływowi czasu i zmianie warun-

4/ W niniejszym tekście cytuję utwory wg: E. Lipska *Wakacje mizantropa*, Kraków 1993 (obok tytułu – numer strony).

Odnoszę się w tym miejscu, jak i w innych fragmentach niniejszego tekstu, do artykułu J. Abramowskiej *Peregrynacja*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978. Tak tę opozycję pojmuje autorka (zob. s. 127).

http://rcin.org.pl

ków przestrzennych (np. pamięć, przenoszone z miejsca na miejsce trwale rozterki wewnętrzne, traumatyczne wspomnienia np. śmierć bliskich etc.). Nie będę rozwijać myśli, iż przez zmienność rozumiem jej przeciwieństwo. Wiersz powyższy wskazuje między innymi na fakt, że bohater odnosi się bardziej niż nieprzychylnie do tak rozumianej stałości. Lecz owa trudna do rozpoznania przy powierzchownej lekturze manifestacyjna potrzeba nieodnotowywania peregrynacyjnych wrażeń i przeważnie ulotnych refleksji, postępowanie wbrew utartym w literaturze konwencjom funkcjonowania literackiego bohatera podróżującego (należy podkreślić) świadomie, wypływa również i z innych przyczyn. Jakich? Pokazuje to drugi tekst z tego cyklu:

> Opatrzność bogów pozwoliła mi uniknąć śmieszności.
> Nie napisałam wiersza o rozpaczy piękna.
>
> Stojąc na Golden Gate Brige
> usiłowałam zapiąć płaszcz
> aby oczom odwrócić uwagę.

(*Z podróży* [II]; s. 205)

„Antybohater" Lipskiej pozostaje wierny (jest to charakterystyczne dla całego dorobku autorki *Wierszy*) założonej *a priori* zasadzie surowej dyscypliny w wyrażaniu, przekazywaniu uczuć, zasadzie chłodnego pisarskiego opamiętania, powściągania nagłych, gwałtownych emocji twórczych. Rozporządza poczuciem intuicyjnej adekwatności twórczej reakcji na estetyczne bodźce. Słowem, przeczuwa w tym przypadku poważne ryzyko utraty kontroli nad własną odpowiedzią na świat (z powodu grożącej, a narzucającej się nadmiernej dawki patosu). Stąd właśnie powstaje w pewnym sensie prowokujący a n t y w i e r s z o „rozpaczy piękna". Zastanawiający zwrot i fragment. Piękno tego, co rozpościera się przed naszymi oczami, nie budzi – zdawałoby się naturalnego – odruchu bezrefleksyjnego podziwu. Przeciwnie. Rodzi racjonalną ostrożność. Przez własny nadmiar piękna? Jego eskalację? A może z powodu bezradności oglądającego, który nie jest w stanie tego, co widzi, odpowiednio wysłowić? Akt twórczy jest wtedy tym bardziej ryzykowny, może nawet – co uprzytamnia sobie podmiot tekstu – skazany z góry na niepowodzenie, że odnosi się do czegoś, co jest nietrwałe, ulotne, może nawet – płoche. Powiada poetka dalej: „Piękno / nie miało czasu na długie pozowanie".

Lipska w obu wskazanych wyżej fragmentach nie poddaje się – zdawałoby się – oczywistej relacji poety wobec inspirujących go (tu: napierających na niego szczególnie) realiów; postępuje inaczej, konsekwentnie, metodycznie, zgodnie z raz na zawsze przyjętym założeniem pewnej „wstydliwości uczuć"; stosuje poniekąd zbawienną poetykę zbudowaną z zaprzeczeń. Docenia też rolę przemilczeń –

> Uniknąwszy śmieszności
> nie mogę oprzeć się milczeniu.

http://rcin.org.pl

– i z lekką ironią kieruje wagę odbiorcy ku temu, co celowo niedopowiedziane[6]. Z pewnością bohaterka utworu wskazuje nam na to, że coś zataja. I tu znajduje się sedno wypowiedzi. Chodzi o coś, czego nie sposób jednoznacznie sprecyzować, interpretując powyższy tekst. A może nawet nie należy tego robić, bowiem ten rejestr poetyckiego słowa zazwyczaj celowo jest przez poetę jedynie sugerowany. Autor w takim wypadku apeluje jedynie do wrażliwości odbiorcy, odsyłając jego dociekliwość ku ogólnej aurze tekstu. W tym – być może – upatruje Lipska istotny komponent budowanego w oczach czytelnika obrazu podmiotu tej notacji lirycznej.

Do czego zmierzam? W cytacie powyższym rysuje się specyficzna, charakterystyczna dla autorki *Wierszy*, koncepcja aktu twórczego, będącego – w odniesieniu do utrwalonych w tradycji zachowań – procesem unikania oczywistości zastosowań poetyckiego słowa, omijaniem prostych, narzucających się, łatwych rozwiązań formalnych i kreacyjnych; z tym wiąże się bowiem kategoria „śmieszności" – pułapki konwencji zniewalającej i niszczącej sztukę. Pułapki Formy zagrażającej sztuce. W tym przejawia się, zdaniem nie tylko tej poetki, klęska artysty. Warto zapamiętać tę dewizę pisarską Lipskiej, bliską (co zdaje się z pozoru odlegle od jej praktyki literackiej) wielu XX-wiecznym awangardowym koncepcjom twórczym.

Dodać warto, że poczucie „rozpaczy piękna" wiąże się w tych lirykach z motywem osadzenia podmiotu w relacji do konkretnych jakości przestrzennych i z reakcją na nie. Podmiot odwraca się od samego siebie ku zewnętrzności. W pierwszym ze wspomnianych wierszy była to próba fizycznego i duchowego uzgodnienia własnego położenia wobec widoku znad brzegu oceanu, widoku kalifornijskich wzgórz; w drugim – wobec obserwowanego w milczeniu, zantropomorfizowanego obrazu miasta oglądanego z mostu Golden Gate.

Oba wiersze lokują się w specyficznej i niezobowiązującej autorki (wobec zastanych, „gotowych" matryc gatunkowych) poetyce okolicznościowej lirycznej impresji podróżniczej, podobnie jak utwory *Atlantyk z góry*, *Boeing 704*, *W popielicach mgły*, *xxx Na Twój pogrzeb*, *Z podróży*, *Dwa listy* czy *Na przejściu granicznym*... – z *Piątego zbioru wierszy*. Cechą znamienną jest tu migawkowość pozbawiona szerszego kontekstu, celowa, zamierzona fragmentaryczność kreślonej przez poetkę namiastkowej sytuacji lirycznej (niekiedy zamiast czasu teraźniejszego pojawia się czas przeszły, toteż wówczas mamy do czynienia z migawką poetycką z przeszłości); poetyckie wypowiedzenie nie wykracza w tych przypadkach zazwyczaj poza ogólny zarys (refleks) chwilowo naświetlonego obrazu.

Czasami pojawia się w tekście zalążek lirycznej narracji. Tak jest w utworze *W popielicach mgły*. Odnajdujemy tu klamrową konstrukcję: lot samolotem – wspomnienie kontroli celnej na lotnisku – lot samolotem. Ale ta linia zdarzeniowości krzyżuje się z innym ciągiem tekstowym: od konkretu (sytuacja podczas kontroli celnej) po abstrakt-myślowe uogólnienie: „płyniemy nad światem / w oleju powietrza". Gdyby przywołać tu utrwalone w literaturze wektorowe uporządkowanie

[6] Uwagi na temat milczenia w liryce odnotowuje m.in. A. Sobolewska (*Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992).

http://rcin.org.pl

przestrzeni[7], mielibyśmy (wedle opozycji „góra – dół") obraz oczyszczenia, wyzwolenia. Lot nad światem: góra (słowa „świat", „nad światem" oznaczają relacje podmiotu do czegoś uogólnionego; sygnalizują dystans wobec obrazu zagrożenia, chaosu); dół („narody na walizkach / na punktach granicznych").

Podobnie rzecz się ma w wierszu *Z podróży* (s. 245) z tomu *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Lądowanie samolotem podczas podróży z przypadkowo poznanym nieznajomym, który przypomina bohaterce – co ważne – bliskiego umarłego, kończy się refleksją: „Ziemia zbliża się do nas. / Wieńce witających". Ta oto opisana niezwykła podróż, wedle wskazanej możliwości lektury, jest swego rodzaju poetycką „wizytą" w niebie; jest przy tym podmiotowym przyzwoleniem na poddanie się chwilowej złudzie i fikcji, budowanych przez wyrwaną spod kontroli, projektującą wyobraźnię; złudzie, która nieuchronnie prowadzić musi do zejścia, do powrotu na ziemię. Na geometryzację wyobraźni poetyckiej u Ewy Lipskiej wskazywano już w literaturze podmiotu. Między innymi na przykładzie utworu *xxx Na Twój pogrzeb* (s. 213), gdzie odnaleźć można zarówno figurę koła (jako modelu „dopełnienia się życia i śmierci", wymiaru uniwersalnego), jak i pionu (antynomii obu wymiarów):

Na Twój pogrzeb
przypadł mój kolejny lot.

Ty startowałeś z siebie.
Ja z lotniska w Denver w Colorado.
[...]

Moi przyjaciele patrzyli do góry.
Twoi patrzyli w dół.

Kierunki przeciwne miałyby tutaj wskazywać ruch na relacji „ja – ty", lecz nie po pionie, a po luku jak start samolotu[8]. Warto przy tym zwrócić uwagę, że zawsze – jak pisała Janina Abramowska – „skonstruowaną wizję śmierci ogląda bohater patrząc z góry w dół"[9].

Lipska przyznaje podróży (jako takiej i jako utrwalonej w pośpiesznej bądź wystudiowanej notacji poetyckiej) szczególną rangę poznawczą; dzięki niej nie tylko wykraczamy poza osłabiającą intelektualną czujność rutynę codziennych, „życiowych" spostrzeżeń i refleksji, nie tylko w sposób bardziej chłonny rejestrujemy sygnały z otaczającego nas bogatego i bujnego świata. Dzięki podróży znaleźć możemy się w takich okolicznościach, które uosabiają raptem w naszym przekonaniu (parabolizują i uogólniają) pełniejszą wiedzę o świecie i naszej egzystencji

[7] Por. J. Abramowska *Peregrynacja*..., s. 139.

[8] Zob. B. Tokarz *Wieloznaczność i ironia*, w: taż *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 106. Motyw samolotu odgrywa istotną rolę i w innych tekstach podróżnych Lipskiej.

[9] J. Abramowska *Peregrynacja*..., s. 139.

http://rcin.org.pl

(epifanijną nawet; możemy znaleźć się nagle w peregrynacyjnym stanie satori). Oczywiście taka intuicja może nas też mylić. Przykładem jest „antypodróżniczy" w wymowie utwór *Czarny Klasztor Nietoperzy* (s. 320) ze zbioru *Strefa ograniczonego postoju*, poświęconego w pewnym sensie tematowi odchodzenia. Muzeum Dna Morskiego w San Francisco, miasteczko Murnau, drezdeńska Gemaldegalerie z obrazem Vermeera *Kobieta czytająca list* – to wszystko przywoływane z pamięci, specjalnie wyselekcjonowane miejsca, gdzie – jak powiada Lipska w *Oku jastrzębia* – być może „nie działo się nic oprócz życia", ale gdzie zarazem to życie podeszło bliżej, można było poczuć jego oddech, powiadomiło o czymś ważnym, w czym zawiera się jego kwintesencja. Okazuje się jednak, że były to chwile złudzeń. *Czarny Klasztor...* to przecież wiersz o rozminięciu się z życiem, o przeoczeniu upływających lat, o „Ostatniej Chwili" i „pięknie świata", którego nie sposób wykraść. Poetka zestawia obok siebie wydobyte z zakamarków pamięci, zakurzone wspomnienia z różnych miejsc (na zasadzie konwencji luźnych skojarzeń), by – jak się zdaje – przez ów prosty zabieg uwypuklić diagnozę o przypadkowości egzystencji. Tak jak przypadkowe są miejsca, które dane nam jest poznać w życiu, tak też toczy się przypadkowo nasz niegodzący się na żadne podmiotowe podporządkowania los.

Ta sama technika zestawień asocjacyjnych wykorzystana została przez Lipską w obszerniejszych utworach: *Poemat optymistyczny 1981* (s. 264) oraz *Sprawozdanie dla Alana Turnera* (s. 330). W pierwszym autokarowa podróż na amerykańskie południowe wybrzeże ukazana jest w konsekwentnym rytmie przeskakujących (z jednego w drugi) poetyckich obrazów i zdarzeń. Dominantą kompozycyjną *Poematu...* jest wyraźnie zarysowany kontrast pomiędzy tamtejszymi stereotypowymi wyobrażeniami o miejscu pochodzenia bohaterki i jej własnym stosunkiem do – jak wypada mniemać – polskich spraw wskazanego w tytule czasu („Nie mówmy o polityce"; „Aresztowania?"; „Terror?") a jej odczuciami jako nieskrępowanej niczym, wyzwolonej z wszelkich obciążeń, turystki. Kontekst polityczny odległej podróży nakłada się tu bezkolizyjnie na jej wymiar egzystencjalny, decydując o poszerzonej zawartości problemowej utworu. Refreniczne eksklamacje (podmiot akcentuje ton ironii i drwiny): „Ach, te orchidee!", „Ach, co za piękny dzień!", „Ach, co za piękna samotność!", „Ach, wspaniale!" etc., odnoszą się tyleż do sytuacji pozornego wyswobodzenia bohaterki z politycznego dramatu, co do *stricte* duchowego niepokoju podróżującej. Oba wątki wiążą się w tym utworze w jeden splot. Sam tytuł zresztą – wskazujący na epicki charakter (*Poemat...*) i na sarkastyczną, przewrotną wymowę tekstu (*...optymistyczny 1981*) – zakreśla i uściśla już pole interpretacji. W efekcie jednak nurt – jeśli można tak powiedzieć – egzystencjalny w tym tekście przeważa. Autobus jadący na południe zbłądził. Pojawiająca się w zakończeniu *Poematu...* gra dwóch współbrzmiących związków – „rzucić się w przepaść" oraz „rzucić się w podróż" – ma wydźwięk tyleż niepokojący, co przeniknięty jakże charakterystyczną dla poetki w tym okresie nutą ironicznej r e z y g n a c j i, gdyż okazuje się, że autokarowa wycieczka zyskuje w pewnym momencie walor uniwersalny. Staje się w oczach bohaterki nagle podróżą-metaforą zbłąkania w życiu samym:

http://rcin.org.pl

Jesteśmy na północy. Autobus zbłądził.
Sorry, nic się nie stało
tylko skończył się świat.
Stoimy nad przepaścią. Ach, co za piękna przepaść!
Koronki chmur nad nami.

Rzucamy się w dalszą podróż.

Akcja *Sprawozdania dla Alana Turnera* osadzona została w Wielkiej Brytanii. Tu również swobodnie potraktowany wyznacznik genologiczny, jak w poprzednim utworze, wskazany został celowo już w samym tytule, a wspomniana technika zestawień wykorzystana w sprawozdawczej relacji z pobytu poetki w Anglii i Walii na wieczorach autorskich i wykładach uniwersyteckich. Wiersz pozornie podporządkowany został ludycznej funkcji: grom słownym, tonacji kpiny i zabawy językowej. Anglia opisywana jest przez Lipską przecież adekwatnie do tematu, w konwencji chłodnego angielskiego ironicznego humoru, z wykorzystaniem stereotypowych rekwizytów: Anglia-Dama, zapięte kołnierzyki, duch Dickensa, *rolls-roys* (jako trumna), lewostronny ruch, czarne taksówki, cylindry etc. Na pozór mamy do czynienia z zabawnie napisanym lirycznym a n t y s p r a w o z d a n i e m, bo w formie poetyckiej niehonorującej wymogów i założeń gatunku sprawozdawczego, z silnym zaakcentowaniem lirycznej obecności podmiotu w tekście. Nawet słowa – „umieram / z nadmiaru życia" albo „godziny które miały przedłużyć nam życie / rozeszły się po okolicy" – brzmią w tym kontekście niezupełnie poważnie. Ale przecież nie sposób nie zauważyć, że kryje się za tym ludycznym ukształtowaniem utworu podskórny nurt treści: bolesna refleksja nad dramatem poetki, jej samotnością i świadomością braku zrozumienia niezależnie od tego, w jakim miejscu na świecie się znajduje. Jakkolwiek jest to inaczej ujmowane, wiele w tym względzie łączy Lipską z postawą Różewicza i jego wizerunkiem twórcy – w wyniku przemian cywilizacyjnych – społecznie opuszczonego i wyobcowanego. Poetka jest przekonana, że pisarz tak naprawdę pracuje... w sobie. Oto, jak komentuje fragment własnego wieczoru autorskiego:

Na dwadzieścia minut wynajmuję swoją przeszłość
zebranej publiczności.

Już w *Pytaniach na spotkaniu autorskim* (s. 262) poetka odnotowywała budzące jej rozczarowanie reakcje czytelniczej publiczności wobec swej poezji, uprzytamniając sobie własną twórczą samotność i przepaść dzielącą ją od czytelnika: „Pani nas przeraża. / Uciekamy od pani" – wykrzykiwali czytelnicy. Lipska zdała sobie wówczas sprawę, że poetę współczesnego dzieli od odbiorców głębokie poczucie niezrozumienia, którego nie sposób pokonać; nikt tym bardziej nie chce słuchać przestrogi poety.

Próbuję ich zatrzymać.
Lecą prosto w ogień.

http://rcin.org.pl

* * *

Kim jest podróżny Lipskiej? Czy wspomniane wyżej wiersze realizują motyw bezdomnego w świecie, dla którego zasadniczym, najistotniejszym problemem jest odnalezienie utraconego raz na zawsze Domu? Tak to zostało odnotowane w dotychczasowych komentarzach krytycznych, dotyczących tego tematu? Jaką rolę, jako figurze poetyckiej, należałoby mu przyznać w świecie przedstawionym liryki autorki *Wierszy*? Sądzę, że na te pytania nie sposób odpowiedzieć wówczas, gdy odczytuje się notacje poetki w oderwaniu od szerszego kontekstu; może nie tyle od głęboko pojmowanej tradycji literackiej (w tym gatunków *peregezy* i *itinerarium*), co współczesnych realizacji motywu – jak to określił Gabriel Marcel – *homo viator* lub tekstów z form gatunkowo „pogranicznych". W pierwszym przypadku można wziąć pod uwagę niektóre przykłady polskiej powojennej poezji emigracyjnej. Tu da się zaobserwować bardzo rozbudowany temat prowizorycznego ulokowania podmiotu w obcej przestrzeni i kulturze. Pojawia się – co ważne – wątek wzbogacenia o treści duchowe motywu wygnania, traktowanego nie tylko jako wygnanie z ojczyzny, czyli w perspektywie socjologicznej Podróż „pozioma" przekształca się w tym przypadku bardzo często w podróż „pionową", co interesująco swego czasu analizował Tymoteusz Karpowicz[10]. Jeszcze ciekawiej wygląda przykład form „pogranicznych". Weźmy wspomnianą już *Aamerykę* Białoszewskiego jako kontekst dla lektury „podróżnych" wierszy Lipskiej. Sądzę, że postawa autora *Obrotów rzeczy* wobec Nowego Jorku i innych poznanych podczas opisanej wyprawy miejsc jest bardzo bliska Lipskiej. Podróż Białoszewskiego sprawia wrażenie swego rodzaju „podróży" i „antypodróży" zarazem. Z jednej strony pisarz dokładnie rejestruje szczegóły miejsca pobytu (tu jest wierny gatunkowi), z drugiej – jednak skutecznie wymyka się ze swej roli, robi zgrabne uniki i odnosi się wrażenie, że sprawia mu to niemałą satysfakcję. Poeta oswaja to, co nowe, oswaja Amerykę. Białoszewski odnajduje w niej cząstki własnego świata, drobiny zwyczajności, choćby powiadając: „Jak w Przasnyszu"; o Manhattanie mówi: „Wielkomiejsko i swojsko"...

2.

Szczególne, bo wyróżnione miejsce w poezji i dorobku literackim Ewy Lipskiej zajmuje poemat *Nowy Jork miasto porwane* (s. 239), pochodzący ze zbioru *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* (1982); wcześniej utwór ukazał się w wyborze *Dom Spokojnej Młodości* (1979). Raz – że w sposób artystycznie najdoskonalszy ogniskuje wokół siebie zagadnienia interesujące nas w tym miejscu; dwa – że znaleźć w nim można wiele z pojawiających się w całej twórczości poetki ciągów, natręctw i obsesji myślowych. Dodatkowo Lipska – w sposób nie tylko bardzo udany,

[10] Zob. T. Karpowicza *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988, Prace Kongresu Kultury Polskiej, t. V.

http://rcin.org.pl

ale i przemyślany, ze świadomością stawianych sobie celów – adaptuje w tym tekście aktualne osiągnięcia w zakresie eksperymentu formalnego, przede wszystkim kontaminacji konwencji lirycznej z epicką. Mam tutaj na myśli zwłaszcza powołany do życia przez Tadeusza Różewicza w a r i a n t poematu lirycznego, wariant tych konstrukcji genologicznych, które Jacek Łukasiewicz określał jako „poematy średnich rozmiarów, wielogłosowe, z dominantą liryczną"[11]. Z pisarską premedytacją poetka komplikuje swą wypowiedź, wprowadzając inny, dodatkowy segment tekstowy (wyjaśnię to dalej). O wartości artystycznej tego poematu decyduje również umiejętność płynnego poruszania się postaci mówiącej w jednym toku narracyjno-lirycznym pośród kilku płaszczyzn problemowych, które nie tylko nie kolidują ze sobą, ale organizują, porządkują wyobraźnię i namysł czytelnika sukcesywnie w coraz to szerszym kręgu refleksji. Lipska rozwija wątek tematyczny – w pewnym sensie – na zasadzie spirali.

Ten 144 wersowy utwór – jeden z najobszerniejszych w dorobku pisarki, z tytułem odsyłającym do dygresyjnego poematu heroikomicznego *Porwany lok* angielskiego poety przełomu XVII i XVIII wieku, Aleksandra Poe'a[12] – posiada przejrzystą konstrukcję klamrową. Kompozycyjnym punktem wyjścia jest opis lądowania bohaterki na lotnisku La Guardia w Nowym Jorku, tekst natomiast kończy się obrazem startu samolotu z tego lotniska, finalizującym jej wizytę w tym mieście. Fabula (warstwa epicka) poematu rozwija się stopniowo wokół upływającego czasu przebywania bohaterki w Nowym Jorku, zwiedzania miasta, obserwowania różnorodności i dynamiki jego codziennego życia. Zastanawia fakt, iż tak naprawdę nasza bohaterka nie ma tam nic istotnego do załatwienia. Dostrzeżenie jej statusu przypadkowego turysty okaże się bardzo istotne dla zrozumienia treści poematu. Towarzyszą temu pielgrzymowaniu przez metropolię formułowane *ad hoc* komentarze. W tym ujęciu utwór realizuje założenia konwencji poetyckiego diariusza podróżnego, gatunku „podróży", który określono w *Słowniku terminów literackich* (1988), jako „rozmyślania i refleksje podróżującego, towarzyszące jego przenoszeniu się z miejsca na miejsce" (s. 363). Bohaterka poematu przebywa na Manhattanie, spotykamy ją o świcie na Times Square, w Museum of Modern Art, spoglądającą na miasto z pięćdziesięciu pięter Pan Am Building, w barze hotelu Piccadilli, na stacji metra Pensylwania Station, w chwili, gdy podziwia Empire State Building. Lipska jest w swej relacji z pobytu w Nowym Jorku wierna konkretowi: precyzyjnie kreśli przed oczami czytelnika plan swej nowojorskiej peregrynacji. Informuje go o nieistotnych (można odnieść w pewnym momencie takie wrażenie) w planie podróży poetyckiej drobiazgach jak np. o lokalizacji hotelu Piccadilly na 227 W 45 Street czy widoku z Pan Am Building na rekla-

11. J. Łukasiewicz *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 308.

12. Zauważa to K. Lisowski (*Historie osobiste. O liryce Ewy Lipskiej*), w: E. Lipska *Wspólnicy zielonego wiatraczka. Lekcja literatury z Krzysztofem Lisowskim*, Kraków 1996; zob. A. Pope *Porwany lok. Poemat heroikomiczny*, przekł. i posłowie J. Kydryński, Kraków 1982.

http://rcin.org.pl

mę General Motors. Z punktu widzenia *meritum* myślowego poematu szczegóły te wydają się z początku zupełnie nieistotne, więcej niż drugorzędne, w żadnym stopniu nieważące na – zdawałoby się – większej nośności problemowej utworu, nie decydujące o niej. Ale czy tak w istocie jest? Wypada się nad tym zastanowić się, ponieważ Nowy Jork nie jest w tym utworze opisywany wyłącznie przez ów szczegół faktograficzny i topograficzny.

Obraz miasta kreśli Lipska również z innej perspektywy – lirycznej. Autorka świadomie p o e t y z u j e miasto, przenosi bowiem wspomniany konkret w inny, umowny wymiar. Próbuje oddać nie tyle jemu właściwy, niepowtarzalny klimat, ile ukazać swój osobisty, subiektywny do niego stosunek – przypadkowej uczestniczki zgiełkliwego, wypełnionego chaosem powszedniego dnia, życia. Oglądamy Nowy Jork zarazem oczami zwykłego przybysza-turysty, jak i uważnego poety, wrażliwego na zastane, pierwszy raz w życiu napotkane realia, skłonnego przetwarzać je na poetyckie metafory i obrazy. Manhattan i inne miejsca metropolii służą do zarysowania specyficznego usytuowania podmiotu w tym świecie – stanowią c z y n n e tło dla pełniejszego ukazania osobistych dylematów. Nowy Jork to szczególna, nieprzypadkowo wykorzystana przez poetkę ruchoma sceneria (sceneria raczej niż scenografia), pozwalająca w sposób odpowiedni dla zamierzeń pisarki rozegrać oraz uwypuklić klasyczny w wymowie, a współczesny w formie dramat głównego bohatera targanego wewnętrznym niepokojem, zadającego sobie w gruncie rzeczy fundamentalne pytania, przeżywającego duchowe rozterki i wątpliwości.

Z drugiej zaś strony Nowy Jork to przede wszystkim urzeczywistnienie współczesności, metonimia XX-wiecznej cywilizacji. W nim skupiają się jak w soczewce wszelkie charakterystyczne dla ponowoczesności objawy kryzysu cywilizacji, a nade wszystko symptomy bezradności pozbawionego złudzeń człowieka, który sam tę cywilizację stworzył przeciwko sobie, choć nie każdy ma tego świadomość.

Tu skupiają się również rozmaite lęki współczesnego człowieka. Problem lęku cywilizacyjnego pojawił się bardzo wcześnie w liryce Lipskiej. Na przykład w wierszu *Lęk* (s. 123) z tomu z 1974 roku poetka pisała: „Boję się o nasz wiek / ponad wiek rozwinięty", a dalej: „Naoczny świadek / powszechnej utraty wzroku / jestem niespokojna / o mój świat". Próbowała również zadawać sobie pytanie, czy – trzeźwo zdiagnozowanym przez nią – dzisiejszym kryzysem cywilizacyjnym rządzą te same zasady i prawidłowości, które spowodowały w przeszłości upadek Imperium Rzymskiego?; „Patrzymy w oczy tamtym Dioklecjanom. / Czy te same objawy? Ta sama wysypka?" (*Leżąc na łące*, s. 190). Być może stąd – *per analogiam* – można by czerpać ocalającą wiedzę? W poemacie *Nowy Jork...* znajdujemy podwójnie znaczące słowa: „pewność już nas opuszcza / wchodzimy w piękny wiek" (dwuznaczność wynika naturalnie z odniesienia słowa „wiek" tak do określonego momentu życia, jak i do epoki). W efekcie – pomijając charakterystyczne dla Lipskiej ironię i dystans, swego rodzaju broń przed naporem agresywnej rzeczywistości – wiele w wizji współczesnej cywilizacji łączy ją z Tadeuszem Różewiczem. Ten sam

http://rcin.org.pl

obraz chaosu, dezorientacji, ten sam brak „formy" zdolnej ująć bezkształt nowoczesnego świata. Różewiczowskiemu „NIC" w liryce Lipskiej odpowiada podskórny nurt katastroficzny (co zaobserwował swego czasu Stanisław Stabro[13]), podmywający wszelkie nadzieje i złudzenia, odpowiada mu zdeklarowane i zdeponowane w wierszach poczucie (i świadomość także) nie tylko zachwiania fundamentu aksjologicznego, ale i u p a d k u dotąd stabilnych, wielowiekowo utrwalonych i poświadczonych w kulturze wartości.

Lipska zwraca uwagę czytelnika na szczegół topografii miasta, na jego konkret, by tym wyraźniej podkreślić to, co niekonkretne, co niepodlegające intelektualnej werbalizacji. Wskazuje na to, co wychylone poza fizyczność i naoczność, co dane jedynie w przeżyciu indywidualnym, jednostkowym, odsłaniające się nade wszystko przez poetyckie słowo – przez sztukę. Tworzy się tu wyraźna opozycja: znamienne dla poetyki Lipskiej napięcie pomiędzy konkretem a jego celowym „rozmyciem" w wierszu. Zastanówmy się, jak opisany został Nowy Jork? Poetka posługuje się peryfrazą. Manhattan jest tu „rozwleczony na wersy", sprawia wrażenie „pociągu towarowego zakażonego epidemią czasu"; miasto wydaje się „wiecznie niedospane"; wywołuje poczucie n a d m i a r u życia. Ta metropolia wdziera się w człowieka, brutalnie wypełnia jego wnętrze; poetka powiada: „przechodzi przeze mnie jak mgła przez Triboro Bridge". Nowy Jork to miejsce „zaludnionej samotności". Nasuwa się tu skojarzenie z wierszem *Nowy Jork*[14] Wacława Iwaniuka, gdzie poeta starał się podobnymi środkami ukazać tę przestrzeń kamiennych architektonicznych szczytów i przepaści.

Kompozycja poematu i struktura świata przedstawionego, także w porównaniu z bliskim konstrukcyjnie wierszem Iwaniuka, przypomina te ukształtowania poetyckie, o których wspominałem przy okazji wiersza *Z podróży*. Mam na myśli wyraźną antonimiczną relację pomiędzy tym, co w górze, a tym, co na dole. Bohaterka Lipskiej, lądując na lotnisku w Nowym Jorku, schodzi ku sferze niskiej, schodzi

---

[13] Por. S. Stabro *Ciemne barwy heroizmu*, w: tenże *Poeta odrzucony*, Kraków 1989.

[14] W. Iwaniuk *Nowy Jork*, w: tenże *Powrót*, Warszawa 1989, s. 31. Utwór Iwaniuka warto w tym miejscu przywołać z powodu uwidaczniających się podczas lektury analogii w sposobie oglądu, postrzegania Nowego Jorku. Autor *Milczeń* opisuje w tym wierszu (dedykowanym nowojorskiemu wygnańcowi – Józefowi Wittlinowi), podobnie jak Lipska, własną niepokojącą ambiwalencję w stosunku do metropolii, która staje się uosobieniem współczesnego świata. „I patrzę z ulic w niebo, jak z głębokich grobów / Na ten świat – taki straszny i taki wspaniały". Poeta stara się oddać dynamikę życia w Nowym Jorku: „szczegół przerasta szczegół w pośpiechu karmiony". Temu ujęciu życia próbuje Iwaniuk przeciwstawić naturalną ludzką potrzebę odnalezienia wymiaru duchowego istnienia człowieka we współczesnej cywilizacji, konfrontuje poczucie osaczenia człowieka labiryntem miasta (głębokie ulice, wysokościowce), miasta będącego „jądrem ciemności", „murem stromych kamieni" z widokiem nieba, po którym lecą „mewy jak białe tancerki". Wiersz zbudowany został z trzech opozycji: przepaść miasta – niebo (pion: góra – dół); ciemność – jasność (miasto – niebo); realność – odnajdywanie się poza nią. Pierwsza opozycja najbardziej nas tu interesuje.

http://rcin.org.pl

ku metaforycznemu piekłu współczesności[15]; zmierza nieuchronnie ku infernie XX-wiecznej cywilizacji, którą uosabiają *subwaye*, reklamy, życie toczące się całą dobę bez przerwy. Tu musi poetka jednak stawić czoła nie tylko miastu, nie tylko „epidemii czasu", tu musi również stoczyć potyczkę z samą sobą. Schodzi zatem w pewnym sensie równocześnie ku przepaści ukrytej w samej sobie, dotychczas starannie omijanej. Wypada dodać, że na przeciwległym biegunie tej niskiej realności znajduje się sfera konsekwentnie symbolizowana motywem lotu. Zwróćmy uwagę, iż poemat ten w zamyśle zejścia w dół i wyjścia z dna cywilizacyjnego otwiera i zamyka ten sam motyw:

> Stewardessy obłoków nad Atlantykiem.
> O, stewardessy obłoków

Formuła powtórzenia z owym eksklamacyjnym „o" sugeruje wrażenie ulgi. Ze wzbijającego się w górę samolotu bohaterka poematu obserwuje, o czym mowa w zakończeniu, „oddalające się hortensje o t c h ł a n i" (podkr. – R.M.).

Wspomniana kompozycja „pionowa" pojawia się i w innym fragmencie tekstu. Z jednej strony opisani zostali alpiniści podejmujący metaforyczny – rzecz jasna – wysiłek dotarcia na sam szczyt (również symbolicznej figury) Empire State Building, z drugiej strony w dole ulokowana została „zaludniona samotność". Wspinaczka na Empire State Building zastępuje samotną wyprawę wysokogórską (w tradycji literackiej to m.in. „poszukiwanie samego siebie", wysiłek wyzwolenia się z egzystencjalnych ograniczeń powszedniego życia, drogę ku wolności lub *sacrum*); wysokościowiec staje się współczesnym substytutem naturalnego szczytu górskiego. Próba dotarcia na wierzchołek budowli oznaczać może heroiczną próbę wydobycia się ze świata anonimowej masy ludzkiej, odnalezienia samego siebie ponad ludzkim mrowiskiem i ponad chaosem zuniformizowanego i dezorientującego w swej nieuporządkowanej różnorodności świata. Owa „zaludniona samotność" odsyłać może czytelnika między innymi do początkowych fragmentów Różewiczowskiej *Zielonej róży* („zaczynamy żyć coraz samotniej / odległość od człowieka do / rośnie"[16]).

Odsłonięta dotąd zasada p o r z ą d k u j ą c a nie wyczerpuje naturalnie szerszych komplikacji i wielowymiarowości organizacji świata przedstawionego w tym poemacie. Pobyt bohaterki w Nowym Jorku jest dla poetki okazją do zobrazowania wewnętrznej złożoności i napięć jej życia wewnętrznego[17], pretekstem dla ukazania jej konfliktów duchowych, rozpiętości przeżyć i głębokości złóż traumatycz-

---

15 O podróży jako zejściu do piekieł zob. W. Kopaliński *Słownik symboli...*, s. 332. Odwrotną sytuację wykorzystuje Kazimierz Brandys w opowiadaniu *Jak być kochaną*; tu znalezienie się nad ziemią, start z lotniska w Warszawie uwalnia traumatyczną pamięć bohaterki i skłania ją do nowego samookreślenia się.

16 T. Różewicz *Zielona róża*, w: tenże *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 279.

17 Czytelnik powinien – rozpoznając tę sferę egzystencji bohaterki – dysponować szerszą znajomością sposobu kreacji przez Lipską podmiotu w nurcie jej liryki bezpośredniej.

http://rcin.org.pl

nej pamięci. Wrażenie takie wywołuje i intensyfikuje podczas lektury fakt, iż cały czas protagonistka wiersza porusza się na styku, na krawędzi tego, co oceniamy jako rzeczywiste, oraz tego, co odczytujemy jako przez nią wyobrażone, funkcjonujące w jej niejednorodnym świecie na luźnych prawach sennej wizji, na prawach swobodnej onirycznej projekcji. Przenikanie się obu wymiarów jest bardzo charakterystyczne dla całej kreacji rzeczywistości poetyckiej u Lipskiej. Można powiedzieć, że to znak rozpoznawczy jej niesformułowanej poetyki. Efekt niejednorodności świata przestawionego osiąga poetka zarówno przez skonfrontowanie lub zestawienie na jednej płaszczyźnie tekstowej (w jednej cząstce konstrukcyjnej) dwóch szerszych, rozbudowanych obrazów (np. na zasadzie parataksy), innym razem – jak w metaforze dopełniaczowej – rzeczowników tworzących obrazy niewyobrażalne, surrealistyczne; ważną rolę odgrywają tu również paradoksy, oksymorony (np. „żywa śmierć" z tytułu prozy poetyckiej poetki) odzwierciedlające sprzeczną naturę samej rzeczywistości tak tekstowej, jak i pozatekstowej. Sen i jawa nie są u Lipskiej przeciwieństwami – to i n n e s t r o n y znanej nam z potocznego doświadczenia realności, to rejestry – jak sugeruje Lipska – komplementarne; tak zarazem przenikające się, jak i nakładające na siebie obszary. Wiele w tym względzie łączy Lipską z surrealizmem zarówno w literaturze, jak i malarstwie[18]. Mamy w poemacie *Nowy Jork...* między innymi animizacje („Odbijam się w podkrążonych oczach / tego wiecznie niedospanego miasta"); metafory („kolczasta agawa świtu", „niebieskoszary papier powietrza", „odcięty kołnierz ulicy"); porównania („Nowy Jork leży na mnie jak za obszerny płaszcz"); gry związkami frazeologicznymi (u Lipskiej uwidacznia się stałe dążenie do rozbicia spetryfikowanych struktur i językowych skamielin) i gry zestawieniami słownymi:

W Museum of Modern Art.
wisi mój obraz krwi.

Cytat ten łączy dwa związki wyrazowe: obraz w muzeum – i obraz krwi. Lipska w pewnym miejscu jednoznacznie sugeruje (to oczywisty sygnał dla czytelnika), że wyłącznie zmysłowy – biegunowo różny od logiki umysłu roszczącego sobie pretensje do racjonalnych uporządkowań, umiejscowiony jedynie na poziomie intuicji – kontakt przybysza z Nowym Jorkiem jest jedyną sensowną (choć wynikającą z zasygnalizowanej już postawy rezygnacji), a nasuwającą się w pierwszej kolejności metodą jego poznawania i ogarniania:

Biuro podróży zaopatrzyło ich
w mały słownik języka
który pomaga
w połykaniu miasta.

W przewodniki smaku i węchu.

[18] Por. K. Kowalska-Masłowska „Wrzucają nam do ust dwuzłotówki". O nadrealistycznych elementach poetyki Ewy Lipskiej, „Integracje" 1990 (listopad).

http://rcin.org.pl

W relacji pomiędzy bohaterką poematu a miastem dominuje poczucie dotkliwej obcości. Porusza się ona po nim jedynie jako bierny obserwator nieuczestniczący w wirze wielkomiejskiej, nieustannie fermentującej, nigdy nieprzyjmującej form ostatecznych codzienności; jako mimowolny świadek – unikający jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania, z boku, chłodno rejestrujący otaczający ruch i zgiełk. Lipska broni się przed przytłaczającą metropolią środkami najbardziej dla siebie sprawdzonymi – przede wszystkim instynktownym odruchem ironicznych uwag i komentarzy. Siedząc w hotelowym barze ma wrażenie, iż znajduje się „pomiędzy epokami / jak zakładka w książce" – jednocześnie nie przynależąc do żadnego z konfrontujących się na jej oczach (i w niej samej) różnych światów. Poetka przy tym dokonuje akcydentalnej oceny nie tylko aktualnego, unaoczniającego się stanu współczesnej cywilizacji, ale i zastanawia się nad miejscem człowieka w porządku świata w ogóle, a co za tym idzie – życia i śmierci. Nowy Jork jest tu najwszechstronniej pojmowaną metaforą – metaforą bytu. To bardzo charakterystyczne, że Lipska często posługuje się parabolą w wyniku interferencji znaczeń bezpośrednich i przenośnych. Współcześni ludzie są w jej przekonaniu zagubionymi w wielkomiejskim labiryncie turystami, pozbawionymi tożsamości, poczucia przynależności do napierającej na nich rzeczywistości, boleśnie doświadczającymi własnej samotności, przerażenia istnieniem zawieszonym w próżni bytu. Gdzieś w urządzeniu naszego świata, zdaje się sugerować poetka, został popełniony błąd, skoro skazani jesteśmy na przypadkowe biura podróży, na nazbyt lakoniczne foldery i przewodniki nieoddające sedna egzystencjalnej wyprawy. Jako turyści skazani jesteśmy na zaledwie fragmentaryczną wiedzę o świecie i nie poznamy – bo nie zdążymy poznać – tego miasta-świata w całości. Nie wiemy, co spotka nas za rogiem, na zbiegu ulic. Jaki obraz, jaka prawda odsłoni się wówczas naszym oczom? Co poznamy? Zostaną tylko przypadkowo wyselekcjonowane wspomnienia, utrwalone w chaotycznych notatkach i podróżnych zapiskach.

Ten poemat – podkreślmy – jest również w swej istocie utworem o n i e m o ż l i w o ś c i p o z n a n i a, jeśli uznamy, że podróż jest w poezji Lipskiej wyrazem ludzkich dążeń epistemologicznych. Bohaterka poematu skrzętnie, a w rzeczy samej nawet i heroicznie, utrwala w pamięci sytuacje, nazwy, zdarzenia, ale zdaje sobie przy tym sprawę, że zrozumienie Nowego Jorku – świata współczesnego i świata jako takiego – jest niemożliwe, zawsze zetkniemy się tylko z jego nieistotnym (w perspektywie finalnej) wycinkiem. „Tego miasta nie należy brać na siebie" – zwraca bohaterce uwagę kelner w hotelowym barze. Czy można nie brać go „do" siebie?

Niekiedy zagubieni we własnym życiu turyści przeżywają chwile duchowego oprzytomnienia. Przebudzają się w przypływie nagłej samoświadomości, odnajdując szansę przyjrzenia się własnej egzystencji z boku, w innym niż potoczny wymiarze:

Tyle życia. Tyle życia.
Dla jednej chwili smierci

http://rcin.org.pl

Ale świat przynosi już tylko rozczarowanie. Bohaterka wpatrzona w *bilboard* z wysokościowca dostrzega „Odfruwające oceany nadziei". P o c z u c i e r e z y g n a c j i i chłodu stanowi – powtórzę kolejny raz – bez wątpienia podłoże jej postawy.

Motyw życia jako turystycznej wycieczki pojawiał się już u Lipskiej (np. w jednym z wierszy jako wycieczki Orbisu). Poetka nie pierwszy raz korzysta z dobrodziejstw tego literackiego chwytu. Tu jednak przeraża obraz całej ludzkości jako zagubionych turystów, którzy są „podzieleni na grupy / głosy narody".

Wszystkie wskazane dotąd wątki problemowe utworu wiąże motyw nadrzędny – eschatologiczny. Śmierć jest najsilniejszą obsesją w poezji Lipskiej, zawłaszcza jej największe obszary, nic więc dziwnego, że i tu pojawiła się we właściwych dla rozmiaru tekstu proporcjach. Temat śmierci znalazł dla siebie miejsce w pierwszym zbiorze wierszy poetki i obecny jest w tej twórczości aż po dziś dzień. W debiutanckim tomie warto wskazać dotyczące tego problemu utwory *Niechętnie* (s. 58) czy *List* (s. 59) z wielokrotnie przywoływaną w krytycznych omówieniach tej poezji, refreniczną frazą: „Napisz jak w życiu umierasz"; warto również wymienić liryki *Ucz się śmierci* (s. 218) czy *xxx Na twój pogrzeb* (s. 213). Przy komentarzach tego wyróżnionego ciągu refleksji Lipskiej nie może zabraknąć wiersza *xxx Nie uratowała mnie powódź* (s. 235) z fragmentem: „Nic mnie nie uratowało / ZYJĘ". Lipska nie potrafi myśleć o życiu bez usytuowania go wobec horyzontu śmierci, życie dla niej to przedsionek śmierci, z którą należy postępować jak bohater *Lekcji martwego języka* Kuśniewicza – opukać i oswoić. Czy jest u Lipskiej śmierć, jak u Kuśniewicza, czymś szczególnie fascynującym?

Ciekawe byłoby prześledzenie, jak motyw śmierci u Lipskiej realizuje się na tle rozwoju tego wątku w liryce współczesnej; śmierci desakralizowanej w XX-wiecznej cywilizacji u Różewicza, powracającej w barokowym kostiumie u Jarosława Marka Rymkiewicza, oswajanej w turpistycznych dekoracjach u Stanisława Grochowiaka, inkantowanej u Andrzeja Bursy. Przywołuję tylko te wybrane konteksty, w których rozwijała się i krystalizowała poetycka świadomość autorki *Wierszy*. Rzecz ciekawa, godna osobnych zastanowień. Myślę, że na specjalną uwagę i refleksję porównawczą zasługuje namysł nad problemem śmierci u Lipskiej w porównaniu z przepełnioną esencją eschatologiczną poezją Rafała Wojaczka, u którego kluczowe stwierdzenie Lipskiej „ucz się śmierci" wyznacza w pewnym sensie oś czy osnowę doświadczeń podmiotu lirycznego. Wojaczek uparcie i ryzykownie próbował przekraczać niebezpieczną granicę życia i śmierci, zamierzał przeżyć śmierć za życia i nauczyć się zawczasu jej warunków. Poeta na własny rachunek dokarmiał śmierć swą poezją, hiperbolizował jej rozmiary. „Gdziekolwiek pójdę, wszędzie straszy śmiercią" – pisał w wierszu *Ja: książę Pepi*. Na podobieństwa między poezją Wojaczka a liryką Lipskiej wskazywano już nieraz w tekstach krytycznoliterackich[19].

[19] Por. m.in. P. Łuszczykiewicz *Rondo Lipska*, „Tygodnik Kulturalny" 1988 nr 3.

http://rcin.org.pl

Temat śmierci łączy się u poetki wielokrotnie i nierozerwalnie z tematyką szpitalną, z wątkiem choroby i starości. I w niniejszym poemacie szpitalna trauma powraca:

Odpisana od katastrofy
odkopana spod białej lawiny
korytarzy szpitalnych
uciekam od umarłych.

Okazuje się, że transkontynentalna podróż do Nowego Jorku jest przy okazji (ale czy nie przede wszystkim?) próbą ucieczki bohaterki przed sobą samą; ucieczki motywowanej urazem przeszłości; ucieczki przed wytrwale studiowaną przez lata „anatomią śmierci"; przed pożegnanymi bliskimi i obcymi ludźmi, którzy zaludniali wiersze poetki; przed pleniącą się, panoszącą wokół, napotykaną na każdym kroku własną (powracającą w kolejnych epizodach choroby) i cudzą śmiercią; przed szpitalnymi korytarzami, nie tylko tragicznie jak śnieżna „biała lawina" zasypującymi życie, ale i zapisanymi w różnych wersjach w kolejnych tekstach, korytarzami, którymi przebiega granica czasu:

Korytarz szpitalny w którym siedzą
przyszłe wdowy.

Tu przebiega granica czasu.
Tym za drzwiami
grozi śmierć na całe życie. Dlatego
muszą bardzo na siebie uważać.
[...]
Nieraz zazdroszczą nagle rozstrzelanym
że nie zdążyli pojąć anatomii śmierci.

(*Korytarz*, 87)

W poemacie *Nowy Jork...* pojawiają się w pewnym momencie głosy umarłych: „Jak to się stało że ty tutaj / jak to się stało że my tam". W przytoczonym wyżej wierszu *Korytarz* ów podział na „tu" i „tam" także obowiązuje: „Morfina chwili. Pół-sen tu. Pół tam".

Przyjazd do nowojorskiej metropolii nie może okazać się skuteczną ucieczką przed sobą i śmiercią, bowiem śmierć nosimy w sobie. Przechowujemy ją w sobie. W sobie również – powiada Lipska – nosimy głosy zmarłych, śledzących nas, pilnujących na każdym kroku naszych poczynań:

Ale i tu patrzą na mnie
zza zamarzniętych szyb
zza śmiertelnej strony
i krzyczą zdrada zdrada

http://rcin.org.pl

Czym jest zdrada wobec umarłych, których głos dobiega „zza śmiertelnej strony"? I co to za „strona", z której glosy docierają aż tutaj? „Zamarznięta" strona. Zdradą zdaje się być próba wejścia w niekontrolowany nurt życia niemal wyłącznie biologicznego, powierzonego wymiarowi „teraz", w nurt zewnętrznego, zaprzątniętego jedynie samym sobą świata. Nasza bohaterka znajduje się po stronie życia, zmarli powiadają – „przeciw nam"! Obce jest im TUTAJ, gdyż oni zostali TAM. TUTAJ wszak istnieje jedynie dlatego, że pozwala na to TAM.

W tym miejscu rysuje się następne spostrzeżenie dotyczące struktury świata przedstawionego poematu. Linia demarkacyjna rozgranicza w tym utworze dwie strony: życie i śmierć; to, co zewnętrzne – podporządkowane tętniącemu bezustannie światu w jego formach wtórnych; oraz to, co wewnętrzne – przyczynowe, usytuowane częściowo po drugiej stronie „zza zamarzniętych szyb". Ustanowienie tego oczywistego w naszym myśleniu o świecie dualizmu ma w tym poemacie swoje oczywiste konsekwencje: nie można być „tu", będąc „tam" i na odwrót. To motyw wykorzenienia, obcości, nieprzypisania. Ale Lipska daje nam do zrozumienia, że brak przywiązania bohaterki do świata, w którym przebywa, do oferowanych przez niego pokus (w tym możliwości ucieczki przed sobą) wynika między innymi z faktu jej kłopotliwej obecności w dwóch wymiarach równocześnie. Ponadto horyzont śmierci sam się zbliża do nas, czyniąc nieistotną dzielącą od niego przestrzeń i to, co się w niej znajduje, między innymi istnienie w wymiarze czysto fizycznym. Postać mówiąca jest zatem jakby ł ą c z n i k i e m tych dwu „stron", taką pełni funkcję w uporządkowaniu poematu. I funkcji tej nie może przestać pełnić, bo gdy tylko nazbyt wychyli się ku życiu, słychać okrzyki: „zdrada, zdrada"...

Ucieczka bohaterki ku życiu jest bezskuteczna, całkowicie daremna. Bohaterka chce oddalić się od umarłych, ale w poemacie *Nowy Jork miasto porwane* schodzi ku nowojorskim mrocznym przepaściom po to, by przede wszystkim prowadzić tylko z jednym rozmowę. W tekst wpleciony został utwór *xxx Zdobądź się wreszcie na jakiś ludzki krok*, związany z postacią Umarłego Przyjaciela. Bohaterka wysyła do niego na stacji metra list będący zapisem, odwzorowaniem treści owego wiersza. Ten sam Umarły Przyjaciel wraca jeszcze w innych utworach Lipskiej: *Z podróży*, *Dwa listy*. W relację z pobytu w Nowy Jorku wprowadza więc poetka monolog (czyżby pełniący rolę podobną jak w tragedii chór?) umarłych i swój list do Umarłego Przyjaciela, tworząc tym samym splot wątków eschatologicznych; i całość tekstu nagle zyskuje jeszcze pełniejszy, głębszy w wymowie wymiar. Metaforyczna opowieść o poszukiwaniu własnego miejsca w porządku świata i o odnajdywaniu jego trwałych wartości staje się dyskursem o problemie śmierci we współczesnym świecie i o jej miejscu w planie indywidualnego i ponadindywidualnego istnienia. Cywilizacja pędu i chaosu wyrzuca przecież śmierć poza swój nawias – to jedna z przyczyn dezorientacji aksjologicznej u nas współczesnych, ale umarli i tak przychodzą o śmierć upomnieć się.

Zwróćmy uwagę, jak umiejętnie – co świadczy o niekwestionowanej wartości artystycznej tekstu – łączy w tym poemacie Lipska różne konwencje i motywy. Po-

http://rcin.org.pl

jawia się tu przecież również wątek „kryminalny”[21] o porwaniu, o zawłaszczeniu miasta przez zmysły.

Poetka napisała utwór wielogłosowy, jak dotąd najciekawszy z motywem podróży, poznania i poszukiwania wartości, spleciony z motywem stałych relacji między życiem i śmiercią, jeden z najważniejszych w dorobku: syntezę wiedzy o współczesnym świecie i jego uporządkowaniu, artystycznie najdoskonalszy węzeł obsesyjnych motywów swej twórczości. Utwór o przejrzystej i konsekwentnej kompozycji. Prowokacyjnie kilkakrotnie zarzekała się w tym poemacie, iż nie napisze wiersza o Nowym Jorku; lektura tego utworu wyjaśnia, dlaczego. Ponieważ rzecz dzieje się w nieostrej przestrzeni – na pograniczu życia i śmierci, jawy i snu, konkretu i paraboli, nocy (oglądanej z pięćdziesięciu pięter Pan Am Building) i dnia.

Owo znaczące „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku” interpretować można – w moim przekonaniu – wedle trzech kluczy. Pierwszy z nich podany został już w następnym wersie: „O Nowym Jorku napisano wiele tysięcy wierszy” i nie jest to wyraz kokieterii poetki, ale sygnał świadomości autorskiej postawy wobec tradycji, uprzytomnienie sobie bezradności sztuki, w tym literatury, wobec takiego tematu, jakim jest Nowy Jork – miasto, i Nowy Jork – symbol rozwoju, zdobyczy i klęsk XX wieku[22]. Nowy Jork bowiem – wciąż poddając się – wymyka się sztuce, nie da się ująć w jednej prostej formie. Jest zbyt wielokształtny. Wiedzieli o tym twórcy wielu generacji – przybysze, jak np. F.G. Lorca, i jego mieszkańcy, jak np. F. O'Hara[23]. Pierwszy z poetów wołał w *Odzie dla Walta Whitmana* z cyklu *Poeta w Nowym Jorku*:

> Nowy Jorku w błocie,
> Nowy Jorku w drutach i w śmierci,
> jakiegoż to anioła kryjesz pod policzkiem?

21/ Określeniem tym posługuje się K. Lisowski (*Historie osobiste...*, s. 14).

22/ Niniejszy szkic napisałem przed wydarzeniami w Stanach Zjednoczonych z 11 września 2001 roku, które dziś wnoszą do poematu Lipskiej dodatkowe sensy. Stąd wziął się zamysł publikacji niniejszego tekstu.

23/ Zob. F.G. Lorca *Poeta w Nowym Jorku*, w: tenże *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, wybór, przekł. i posłowie Z. Szleyen, Kraków 1987; oraz wiersze najwybitniejszego (obok J. Ashbery'ego) reprezentanta tzw. „szkoły nowojorskiej” – F. O'Hary (np. *Twoja pojedyńczość*, wybór, przekł. i posłowie P. Sommer, Warszawa 1987; tu m.in. wiersz *Wcześnie w niedzielę*, s. 100-101; na temat „szkoły nowojorskiej” zob. – „Literatura na Świecie” 1986 nr 7; cytat z Lorki pochodzi z przekładu Z. Szleyen (s. 123). Wspominam O'Harę, gdyż łączy go z Lipską wyczucie poetyckiej roli konkretu potocznej obserwacji, zza którego wyłania się umowny, dodatkowy wymiar uniwersalnej sytuacji podmiotu dystansującego się do otaczającego świata właśnie dzięki ironicznej dykcji.

http://rcin.org.pl

O'Hara zaś realizujący w praktyce teoretyczne założenia „personizmu" poetyckiego, opisywał swoje codzienne perypetie z tym miastem; uwydatniał egzystencjalny wymiar sytuacji anonimowego (samotnego, doświadczającego własnej „pojedyńczości") mieszkańca metropolii, błądzącego często bez celu jej ulicami, poszukującego w zgiełku codziennego życia estetycznych inspiracji dla swej poetyckiej sztuki.

Drugi klucz rozszyfrowujący owo „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku" kieruje naszą uwagę na autorską zapowiedź treści zawartej w poemacie: na potrzebę zachowania dla siebie tego, co osobiste, co nie powinno zostać publicznie ujawnione, co jest może zbyt intymne i zarazem bolesne (jak np. motyw Umarłego Przyjaciela). Wielokrotnie podejmowano dyskusję wokół tego, na ile liryka Lipskiej posiada charakter poezji konfesyjnej, a na ile kształt czystej literackiej kreacji personalnej. Ale już choćby elementy stosowanej przez poetkę „liryki roli" skłaniały ku drugiej opinii. Poemat *Nowy Jork...* można by również próbować zinterpretować jako poetycką „spowiedź", jako wyznanie (zeznanie) z niebezpiecznej, bardzo ryzykownej podróży w głąb traumatycznych złóż osobowości. Powiada Lipska: „odkopana spod białej lawiny / korytarzy szpitalnych / uciekam od umarłych"; tedy słowa „Nie napiszę wiersza o Nowym Jorku" rozumieć można jako znak uświadamianego sobie usytuowania bohaterki na granicy prywatności poruszanych tematów i tendencji do ich literackiej „obiektywizacji".

Trzeci wreszcie klucz wyjaśniający sens owego zaprzeczenia, który uznaję za najistotniejszy, otwiera drogę do przeświadczenia, iż nie można napisać wiersza o Nowym Jorku dlatego, że jest się już częściowo po stronie „tamtej". Tu tylko pozornie znajduje się życie, tam zaś pozornie znajduje się tylko – śmierć. Bohaterka Lipskiej staje „przeciw" umarłym, gdyż próbuje TU znaleźć przejawy życia, ale przecież w efekcie jej się to nie udaje, ponieważ śmierć jest życiem, a życie śmiercią, to obszary – okazuje się – nierozerwalne. Świat to przestrzeń, gdzie wciąż „czynny jest Dom Zmarłych".

***

Na zakończenie zatrzymam się przy skreślonej już wcześniej myśli. Motyw podróży – w moim przekonaniu – jest w liryce Ewy Lipskiej ekwiwalentem budowanego przez poetkę (obrazem i metaforą) modelu poznawczego. Podróż u niej oznacza raczej konsekwentne i nieprzerwane dążenie do przekroczenia swego rodzaju b a r i e r y e p i s t e m o l o g i c z n e j niż konkretną próbę odnalezienia się postaci będącej się w ruchu w takiej czy innej realności powiązanej z sytuacją bezdomnego. Zarazem motyw podróży jest ujęciem refleksji o przemijaniu i zbliżaniu się śmierci; jest to również literacko zilustrowany wysiłek artystycznego pochwycenia egzystencjalnego momentu p o m i ę d z y obiema „stronami". Czemu służy owo uparte dążenie poznawcze? Poetka pragnie znaleźć wytłumaczenie i uzasadnienie dla własnej i cudzej egzystencji. Poznając realia współczesnego świata, poszukuje tych przyczyn, które powodują ferment w ponowoczesnym świe-

http://rcin.org.pl

cie, które decydują o podmiotowym, jednostkowym zagubieniu w tym zamęcie w i e l o ś c i[24]. Tym różni się moje rozumienie motywu podróży u Lipskiej, że przyznaję bohaterom jej wierszy status nieprzerwanie p o s z u k u j ą c y c h. Traktują o tym omawiane utwory. Lęki i niepokoje poetki wynikają z braku osadzenia współczesności i jej reprezentantów w stabilnym, budzącym poczucie bezpieczeństwa, aksjologicznym systemie, wynikają z dramatycznego zerwania więzi z przeszłością.

24. Posługuję się tym pojęciem w rozumieniu Welscha (zob. W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998). W chwili publikacji poematu naturalnie pojęcie „postmodernizm" nie było jeszcze tak nadużywane. Interesują mnie tutaj natomiast określenia „transwersalność" i „transkulturowość" – którymi proponuje Welsch określić sposób przejawiania się podmiotowości egzystującej równocześnie w wielu światach, w tym przypadku myślę o konkurencji różnych porządków wartości i o „nieciągłości" (Lyotard) w subiektywnym ujmowaniu świata.

http://rcin.org.pl