

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

POEZJA DERMOOPTYCZNA JADWIGI STAŃCZAKOWEJ

Wytwarzanie naoczności

Zacznijmy od eksperymentu. Oto trzy krótkie i intensywnie zmysłowe wiersze, odsłaniające przed czytelnikiem świat w najmniejszych szczegółach:

Wyskakują mi z głowy
słowa –
stal damasceńska
Dlaczego?
Poruszam ręką,
w ręce nóż
krzywy
polśniewa –
niby szabla¹.

Kiedys znowu
zobaczyłam księżyc
wisiał nad lasem
jak lampion
i stał przy mnie
ktoś bliski
i cieszył się
moim księżycem
a we mnie była
cisza².

Leżę w puszczy
na grzbiecie Ziemi
porosłym sierścią traw
obejmuję go ramionami
wszystko odpływa
zostaje tylko
istnienie
moje
mrówki
świerszcza³.

¹ J. Stańczakowa, ***. W: *Depresje i wróżby*. Warszawa 1984, s. 24.

² J. Stańczakowa, *** (*Kiedys znowu...*). W: *Na żywo*. Warszawa 1987, s. 14.

³ J. Stańczakowa, *** (*Leżę w puszczy...*). W: *iw.*, s. 115.

Szczegóły, takie jak „stal damasceńska” noża, księżyc w kształcie lampionu czy sierść na grzbiecie Ziemi, oznaczająca gęstość rosnącej trawy, tworzą krajobraz niespotykanej intensywności – stalowego noża się tu dotyka, sierść głaszcze, Ziemię obejmuje, a księżyc ogląda. Brakuje tylko doznań słuchowych i smakowych, ale brak to jedynie pozorny – detaliczne opisy trzymania noża, oglądania księżycyca i głaskania Ziemi mają także charakter węchowy i słuchowy, choć żaden z wierszy nie komunikuje tego wprost.

Multisensoryczna poezja Jadwigi Stańczakowej, jak wynika z przytoczonych wierszy, wydaje się albo efektem niezwykłych eksperymentów poetyckich, albo dziełem genialnej wyobraźni – tak trudno bowiem uwierzyć, że tę intensywność ukazała poetka, która przez długie lata nie doświadczała naoczności stali, księżycyca i trawy z powodu postępującej choroby wzroku⁴. Cała poezja Stańczakowej opiera się przede wszystkim na pamięci owej naoczności, pamięci barw i kolorów oraz ich intensywnych doznań i dochodzenia do sposobów wyrażania intensywności. Ponadprzeciętna wrażliwość zmysłowa autorki *Ślebaka* z całą pewnością jest dziełem jej niezwykłego talentu, jaki swoją siłę postanowił skupić wokół tego, co Monika Ładoń – badaczka spuścizny Stańczakowej – trafnie nazwała „wytwarzaniem widzialności, nawet wtedy, gdy [się] nie widzi”⁵. „Widzialność”, analizowaną w kontekście trzech wierszy ze zbiorów *Depresje i wróżby* oraz *Na żywo*, można jednak zastąpić właśnie „naocznością”, wokół której buduje narrację o obrazach Petera Burke. Próbuje skomplikować to pojęcie i nadać mu cechy umowności, wynikające z najróżniejszych praktyk oraz konwencji społecznych, Burke zwraca uwagę m.in. na interwizualność i interobrazowość, czyli koncepcje wzorowane na intertekstualności, które całkowicie niwelują poczucie „naturalności” czy „niewinności” naocznego⁶.

Przypadek poezji Stańczakowej, ogarniętej namiętnością pokazywania, prezentowania i wytwarzania wrażenia, jakoby opisany świat był światem widzianym, rodzi pytanie o sposób kreowania naoczności. Można skrócić tę drogę i, sięgając do przykładu ostatniego z wierszy, odrzec, iż chodzi przede wszystkim o budowanie pewnej wizji. Niekoniecznie jednak wiadomo, dlaczego miałyby ona odpowiadać akurat problemowi zmysłów, a nie innym problemom – takim jak depresja – dla poezji Stańczakowej również ważnym, w niektórych zaś sytuacjach wręcz kluczowym.

Jeśli wszakże potraktuje się jej wiersze jak obrazy i zbliży ich analizę do tej dotyczącej dzieła sztuki, wówczas zainteresowanie techniką tworzenia okaże się bardziej oczywiste. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty:

⁴ Stańczakowa straciła wzrok tuż po drugiej wojnie światowej. Jak podaje jej córka, A. Sobolewska (*Inna rzeczywistość*. W: J. Stańczakowa, *Ślebak*. Kraków 2022, s. 342): „przez dwadzieścia lat była redaktorką naczelną brajlowskiej »Pochodni«, miesięcznika Polskiego Związku Niewidomych”. Do tego wydania *Ślebaka* odsyłam dalej skrótem Ś. Ponadto stosuję następujące skróty: M = J. Stańczakowa, *Magia niewidzenia*. Warszawa 1984. – N = J. Stańczakowa, *Niewidoma*. Warszawa 1979. – S = L. E. Stefański, *Od magii do psychotroniki*. Białystok 2008. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁵ M. Ładoń, *Na gruzach widzenia. O prozie Jadwigi Stańczakowej*. „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 139.

⁶ P. Burke, *Wprowadzenie do wydania polskiego: „Przesłuchując naocznego świadka”*. W: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Przeł. J. Hunia. Kraków 2012, s. 21.

Widzimy głębie, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach. Jeśli malarz chce wyrazić świat, to zestawienie kolorów musi nieść w sobie tę niepodzielną całość, inaczej obraz będzie jedynie aluzją do rzeczy, nie ukaże ich władczej jedni, ich obecności w niezrównanej pełni, będącej dla nas wszystkich definicją rzeczywistości⁷.

Stwierdzenie, jakoby brak wzroku rozbudzał u osób niewidzących pozostałe zmysły, współcześnie wydaje się dużym uproszczeniem⁸. Mimo to w rozmowie z młodym niewidomym pracownikiem Biblioteki Polskiego Związku Niewidomych, zatytułowanej *Tęsknię za widzeniem* i włączonej do *Ślepak*a, Stańczakowa próbuje zwrócić uwagę, że zmysły osoby niewidomej są ponadprzeciętnie wyostrzone, muszą bowiem przekazywać informacje wyobraźni, która wytwarza obrazy w zastępstwie wzroku:

Trzeba czymś ten wzrok zastępować, oczywiście, nie da się zastąpić wzroku absolutnie. Ale wiele czynności jest do opanowania przy ćwiczeniu pozostałych zmysłów. Wyobraźnia jest ważna dla niewidomego. [...] Odbieram świat poprzez kształt, dotyk, barwę głosu. A przede wszystkim poprzez tekst. [Ś 304–305]

Omiijając bezdroża stereotypu (poezji nieprawdopodobnej w swojej naoczności, w której szuka się zagadki wyłącznie dlatego, że stworzyła ją osoba niewidoma), chcę zadać wierszom Stańczakowej pytanie o sposób wytwarzania naoczności, który – niezależnie od odpowiedzi – prowadzi do spostrzeżenia, że jest to właśnie poezja naoczna. Naoczna, czyli przede wszystkim pozwalająca czytelnikowi zobaczyć to, o czym poetka pisze, dotknąć grzbietu Ziemi czy ukłuć się stalą damasceńską nożą. Sposób ten pozostaje nie bez znaczenia, wydaje się bowiem, iż duża grupa wierszy wprost odpowiada na pytanie o to, jak osiągnięta zostaje owa naoczność. Zasadniczą rolę odgrywają tu pamięć i wyobraźnia; pamięć widzianego świata, który przetrwał we wspomnieniach poetki, nie jest jednak tak silna, by tylko nią mogła się wykarmić wyobraźnia. Główna część naoczności doświadczanej przez czytelnika niekoniecznie stanowi więc efekt doświadczeń autorki.

Naoczność to raczej owoc ogromnej pracy wkładanej przez Stańczakową w kreowanie wiersza i przyjmującej postać działań, jakie dalej nazywać będę „dermoptyką”, pożyczając ów termin od samej poetki. W jej wierszach pojawia się zazwyczaj prostsza, dwuczłonowa nazwa tego zjawiska, czyli „widzenie dotykiem”. Kryje się za nią odtwarzanie procesu generowania wspomnianej już naoczności poprzez budowanie sensualnych obrazów szczegółowo odpowiadających dotykowi⁹. To właśnie dotyk można nazwać źródłem poezji Stańczakowej – zmysł ten związany jest ze skórą, która stanowi największy organ człowieka; w jednej z jej warstw, a mianowicie w skórze właściwej, znajdują się receptory czucia powierzchniowego. Ewen-

⁷ M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*. W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybór, oprac., wstęp S. Cichowicz. Gdańsk 1996, s. 84 (przeł. M. Ochab).

⁸ Zob. E. Stachowiak-Dudzik, *Zmysłowy wymiar obrazu. Wrażliwość synestezyjna a partycypacja w sztuce wizualnej osób niewidomych*. „Kultura Współczesna” 2021, nr 3.

⁹ Odnosząc się do bogatej tradycji sensualnego pisania i sensualności w kulturze polskiej, warto wymienić następujące opracowania: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów w języku, literaturze i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Red. W. Bolecki. Warszawa 2013. – A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014. – *Materialność i sensualność tekstu*. Red. J. Bedyniak. Warszawa 2018.

tualne zaburzenia zmysłu dotyku najczęściej nie wynikają z problemów ze skórą jako organem czy z samymi receptorami, lecz z kwestii neurologicznych. Tymczasem Stańczakowa – w najbardziej ogólnym sensie – wykorzystuje dermoptykę do stworzenia ontologii. To na niej się opiera (dosłownie) i z niej wywodzi znaczenie wszytkiego, co chce zrozumieć: „Dotykam czajnika – zimny” (*Dom*, N 25).

W jednej ze scen filmu *Parę osób, mały czas* (w reżyserii Andrzeja Barańskiego) Stańczakowa i jej przyjaciel-mentor, Miron Białoszewski, negocjują kształt rodzącej się naocznej poezji. Białoszewski, który podpowiada dla niej formy i nazwy, nie ma wątpliwości – musi to być poezja o niewidzeniu. Stańczakowa czyni jednak z niewidzenia aktywność multisensoryczną, zaprzeczającą nie tylko temu, że się nie widzi, ale także temu, że niewidzenie przekazuje się dalej, dziełu sztuki czy literatury:

Niewidzenie jest magią
bo przez jego czarność
światło dalekich gwiazd
dościga ociemniałego
w jego Wszechświecie
po latach.

(***) <Niewidzenie jest magią...>, M 7)

W wierszu otwierającym zbiór *Magia niewidzenia* z 1984 roku poetka magią nazywa bycie osobą niewidomą. W tym niezobowiązująco rzuconym określeniu kryje się zarówno przeciwwaga dla bezczynności ociemniałej, jak i synonim tajemnej aktywności. Magia działania pod wpływem zasłoniętych oczu, towarzysząca zabawom dziecięcym i dadaistycznym żartom, w przypadku Stańczakowej ma wymiar szczególny: jest wyrazem zainteresowania światem paranormalnym, słabo naświetlonym w filmie Barańskiego, ale silnie odcisniętym w wielu jej wierszach. Spoglądając do jednego z nich – o incipicie „Długo siedziałam na gruzach...” – i zwracając uwagę na pojawiające się w nim gesty wodzenia dłońmi po skałach, można dojść do przekonania, że maginią staje się tam sama poetka, która potrzebuje wyobraźni do tego, by uzasadnić praktyki przeczarowywania świata¹⁰:

Nic się nie da zrobić –
myślałam
Ale zaczęłam wodzić
po tych skałach dłońmi
i wyobraźnią
i zobaczyłam –
to inna
planeta.

(***) <Długo siedziałam na gruzach...>, M 143)

Używanie dłoni do czegoś więcej niż dotyk: do wytwarzania ucieleśnionej wiedzy,

¹⁰ Ponowne przeczarowywanie (ang. *re-enchantment*) to pojęcie wprowadzone przez filozofkę feministyczną S. Federici w książce *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* (Oakland, Ca., 2019). Oznacza m.in. proekologiczne aktywności rolnicze, mające położyć kres bezmyślnemu eksploataowaniu ziemi. Posłużyła się nim artystka M. Mirga-Tas (*Przeczarowując świat*. Red. W. Szymański, J. Warszawa. Warszawa-Berlin 2022) w odniesieniu do stereotypowego przedstawiania Romów, które próbowała przełamać, pokazując kolorowe szyte i tkane prace ściennie.

jest jednym z działań, wokół których koncentrują się nurty współczesnej antropologii opartej na przywracaniu wartości doświadczeniom przedtekstowym, czyli fundującym, nie zaś wieńczącym badania terenowe. „Myśląca dłoń” – jak nazywa multisensoryczną rękę architekt i eseista Juhani Pallasmaa¹¹ – oznacza „osadzenie”, postawę „wewnętrznego poczucia własnego bycia w świecie”¹², czyli coś więcej niż zwykły dotyk. Dłoń – tak jak na plakacie filmu Barańskiego – może mieć oczy, widzieć, a nawet być całą osobą, czyli organem odpowiadającym za większą część zbierania doświadczeń. Gdy zatem Stańczakowa pisze: „zacęłam wodzić / po tych skałach dłońmi”, przekonuje nas, że naoczność doświadczenia to dla niej rodzaj magii, czyli działania opartej na zmianie znaczeń i własnej pozycji w świecie. Dłonie dotykające materii, a czasem nieco oddalone od niej, stają się dłońmi różdziłkarza, dłońmi czarodzieja – przekształcają nie tylko to, co niewidoczne, w to, co widoczne, w odniesieniu do świata wewnętrznego, ale też cały świat zewnętrzny, kreując go w taki sposób, by przekonać czytelnika, że świat z poezji Stańczakowej jest tym najważniejszym.

Pisanie głosem, poezja z pamięci

Stańczakowa od dziecka cierpiała na barwnikowe zwyrodnienie siatkówki. Wspomnieniu choroby poświęciła inicjalne rozdziały *Ślepaka*, pierwszej autobiograficznej prozy¹³, w anegdotycznych odsłonach przedstawiając najpierw duże trudności w nauce czytania i wynikający z tego wstyd, a następnie dramatyczne diagnozy – niepozostawiające złudzeń co do powagi schorzenia. Wspominając, porównywała z chorobą niebezpieczeństwo okupacji, oczywiste w przypadku Żydówki, najpierw zamkniętej z rodzicami w getcie warszawskim, później zaś ukrywającej się po stronie aryjskiej. Szczegóły z czasów getta miały jednak dla poetki dość nietypowe znaczenie:

Jakie było światło tych zamalowanych latarni z czasów okupacji – granatowe czy fioletowe? Chyba granatowe. Ach, prawda. Kiedyś wieczorem szłam Wilanowska. Powoli, ostrożnie, krok za krokiem. Zapomniałam na chwilę o Niemcach, o bombardowaniach. O tym, że żyję z wyrokiem śmierci. Spojrzałam na gazową latarnię i pomyślałam – granatowy kwiat nocy. Bo ta latarnia prawie nie rozświetlała ciemności. Dla mnie już nie. Wojna. Okupacja. Czym są moje kłopoty z oczami wobec tego, co się dzieje dokoła? [Ś 13]

W trakcie powojennego życia z „reszteczkami widzenia” – jak nazwała to egzystowanie „na gruzach” poetka (Ś 17) – coraz rzadziej rozświetlało się jej pole widzenia, aż w końcu stało się zupełnie ciemne i odtąd, niczym w wierszu, musiało być odczarowywane palcami. Zanim do tego doszło, Stańczakowa odkryła w sobie ogromne pokłady pamięci, które zaczęła rozbudzać i zapisywać głosem, korzystając z dobrodziejstwa japońskiego magnetofonu kasetowego, nadesłanego przez milio-

¹¹ J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*. Przeł. M. Choptiany. Kraków 2015.

¹² A. L. Dalsgård, *Nogami na ziemi. Rola ciała w etnografii przedtekstowej*. Przeł. E. Klekot. „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 158.

¹³ Wyd. pierwsze ukazało się nakładem „Czytelnika” w 1982 roku. Zob. też J. Stańczakowa, *Przejsia*. Warszawa 1986.

nera ze Szwajcarii (Ś 9). Najpierw nagrywała teksty, potem je odsłuchiwała, a słuchając, obmyślała formy graficznie („dla mnie ucho jest tym, czym dla malarza oko”), by przepisywać wiersze „na czysto”, na maszynie „czarnodrukowej”. Ten długi i skomplikowany proces, który z czasem zaczął sprawiać poetce przyjemność, pozwolił jej wrócić do dawnej funkcji wiersza, nadającego „wagę słowom, intonacji” (Ś 10), w dalszej kolejności zaś – do czarowania słowami. Dostrzeganie magicznego znaczenia w poszczególnych wyrazach jest charakterystyczne przede wszystkim dla folkloru i łączy się m.in. z obrzędami rolniczymi. Jak stwierdza Jan Stanisław Bystron:

Wyrazy, które łączy się ściśle z przedmiotem, są niezbędne do nadania temuż projektowi określonego charakteru. Rytuał ten może być pozytywny, o ile wymaga się wymawiania pewnych słów, ażeby przez ich wymawianie urzeczywistnić odnośne przedmioty czy zjawiska; negatywnym rytuałem nazywamy unikanie pewnych słów, by przez ich wygłaszanie nie spowodzić tych skutków. Tak jeden, jak i drugi rytuał stosuje się bardzo często w magii, która jest oparta właśnie na tej podstawie myślowej¹⁴.

W poezji Stańczakowej czarom w pierwszej kolejności podlegają wspomnienia. To ich materia, obracana w palcach niczym klejnoty, bierze udział w wytwarzaniu naoczności. Napisana 30 lat po wojnie *Ucieczka*, świadectwo wyjścia z getta dzięki pomocy ukochanego Stefana, ponownie odgrywa dramatyczne sceny, trzymające w napięciu i pulsujące emocjami. Dzięki zastosowaniu czasu teraźniejszego czytelnik może odnieść wrażenie, że widzi to, czego poetka już wyraźnie nie widziała:

Ciemno, dotykam muru, macam,
 potykam się
 o moje niedowidztwo.
 Gdzie drzwi?
 Ktoś wychodzi – są,
 Wchodzę,
 nad marmurami stolików
 szepty
 [. . . .]

Do getta nie ma
 powrotu.
 Dokąd pójść?
 Siadam, podchodzi kelnerka,
 zamawiam herbatę.
 Wpijam moje nędzne oczy w drzwi –
 Wchodzi wysoki chudy,
 To on!

Za mąż za niego wyszłam,
 rodziców wywiekliśmy z getta,
 wojnę przeżyłam.
 Ale już wtedy
 te ściany
 te drzwi...
 po kilku latach
 oślepiłam.

(*Ucieczka*, N 17–18)

¹⁴ J. S. Bystron, *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*. Wybór, oprac. L. Stomma. Warszawa 1980, s. 206.

Wiersz Stańczakowej odsyła do historii wyjścia z getta warszawskiego poetki oraz jej rodziny. Nie jest to jednak zwyczajne świadectwo, ale raczej rejestracja naocznych doświadczeń, uderzająca sposobem pisania, dzięki któremu to, co dosłowne, staje się metaforą losu. Wyraz „ośleplam”, dość oczywisty w tym kontekście, odnoszący się także do nieudanego małżeństwa, które rozpadło się po wojnie, może oznaczać stan trudnej do zrozumienia swobody, z jaką bohaterka wiersza zaczęła poruszać się w życiu, dzieląc jedno mieszkanie (dzięki drzwiom i ścianom) z byłym mężem i z ojcem.

Magiczne słowa, którymi w debiutanckiej *Niewidomej* poetka wywołuje swoje doświadczenia, pochodzą głównie z rodziny leksemów dotyczących widzenia. Wiele z nich, np. „ślepy” czy „ślepa”, ma charakter potoczny i wymaga oswojenia. Stańczakowa czyni je „swoimi”, pracując nad morfologią wyrazów zakazanych – jak by powiedział Bystroń – i tworząc neologizmy w rodzaju „niedoślełości”:

Przed moimi ślepymi oczami
maki,
machy –
to ja macham
czerwonym swetrem.
(*Niedoślełość*, N 49)

Magiczny słownik „niedoślełości” zawiera także inne pojęcia. Stańczakowa pisze o „wzrokowej pamięci” i „widzeniu pamięcią” (*Czasem widzę pamięcią*, N 80)¹⁵, opierając się na aktualnych wydarzeniach wywołujących obrazy w pamięci i porównując je z kolorowymi obiektami – np. cytrynowe niebo z żółtą cytryną. Asocjacje wspomnień i zaslyszeń wytwarzają umiejętność malarskiego widzenia:

– Teraz niebo cytrynowe.
Cytrynowe...
Przypominam sobie –
Malują mój pokój.
– O, ten kolor – i ciotka Cela
podaje malarzowi żółtą cytrynę
(*Czasem widzę pamięcią*, N 80)

Umiejętność ta pozwala poetce poruszać się sekwencyjnie, konwencjami znanymi ze studiów martwej natury („Widzę wielkie morele / na granacie nieba”, *Czasem widzę pamięcią*, N 80). Dzięki asocjacjom uruchamiają się też bardziej szczegółowe wspomnienia, które siłą podobieństwa wytwarzają wrażenie naoczności nie tyle rzeczywistej, ile prawdopodobnej i oczekiwanej. Stańczakowa nazywa je „widzącą przeszłością” (*Róża*, N 28).

Widzenie dotykiem

W pracy *Oczy skóry. Architektura i zmysły* Pallasmy dotyk staje się zmysłem osiowym, decydującym o największej ilości doznań wywołanych przez kontakt z objek-

¹⁵ Z kolei A. Sobolewska posłowie do *Ślepaka* zatytułowała *Widzenie wyobraźnią*.

tem, którego można byłoby doświadczać dużo szerzej niż przez dotyk właśnie – wzrokiem, słuchem, prawdopodobnie także węchem:

Skóra czyta fakturę, wagę, gęstość i temperaturę materiału. Powierzchnia starego przedmiotu, wypolerowana do perfekcji przez narzędzie rzemieślnika i pracowite dłonie użytkowników, uwodzi dłoń, aby go użyła. [...] Zmysł dotyku łączy nas z czasem i tradycją: poprzez wrażenia dotykowe ściskamy dłonie niezliczonych pokoleń¹⁶.

W multisensorycznej architekturze Alvara Aalta, bohatera pracy Pallasmy, udział biorą wszystkie zmysły; Pallasmaa – ze względu na występujące w niej przesunięcia, skosy, polirytmiczność, które mają wywołać u odbiorcy wrażenia dotykowe, mięśniowe i cielesne – nazywa architekturę Aalta przykładem mięśniowej i haptycznej obecności. Wywołuje ją i rekonstruuje – co nazwaliśmy wcześniej wytwarzaniem naoczności – pamięć ciała:

odgrywa [ona] kluczową rolę jako podstawa zapamiętywania przestrzeni lub miejsca. Przenosimy wszystkie miasta i miasteczka, które odwiedziliśmy, wszystkie poznane przez nas miejsca w cielesną pamięć naszego ciała. Nasze domostwo zostaje zintegrowane z naszą tożsamością; staje się częścią naszego własnego ciała i bycia¹⁷.

Ślady pamięci ciała noszą także wiersze Stańczakowej; wiele z nich przecho-
wuje jednak również ślady eksperymentów z zakresem możliwości poznawania
świata przez ciało wchodzące w rolę zmysłu wzroku. Stańczakowa stosuje w takich
sytuacjach określenia typu „widzenie dotykiem” (*Stoliki ożyły*, N 69) bądź „dermo-
optyka” (*Haszysz i duchy*, N 71), które należą do magicznego porządku nazewni-
czego (a przynajmniej mają w nim swoje umocowanie). Przy tym przekonanie, że
skóra stanowi główny receptor pozwalający ciału przetwarzać doświadczenie w ob-
razy, funkcjonuje u Stańczakowej jako coś w rodzaju Husserlowskiego *epoché*,
czyli zawieszenia postawy uznawania rzeczy za oczywiste. Jak za Natalie Depraz
pisze Anne Line Dalsgård, etnografka i autorka szkicu *Nogami na ziemi. Rola ciała
w etnografii przedtekstowej*: „*epoché* to ucieleśnienie wrażliwości, która właściwa
jest nam wszystkim jako wcielonym podmiotom”¹⁸. Cielesną wrażliwość w wierszach
Stanczakowej mają przede wszystkim ręce, rzadziej stopy – to nimi płyną do poet-
ki obrazy; dłonie i stopy przywracają także ciału pamięć:

Leżę na ziemi
dłońmi
i stopami
dotykam trawy
ale czy mogę ufać
że to ta sama
która się we mnie
echem zieleni¹⁹.

Jak pisał Edmund Husserl:

¹⁶ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*. Przeł. M. Choptiany. Kraków 2012, s. 69.

¹⁷ *Ibidem*, s. 83.

¹⁸ Dalsgård, *op. cit.*, s. 163.

¹⁹ J. Stańczakowa, *** (*Leżę na ziemi...*). W: *Depresje i uroźby*, s. 41.

Cały w naturalnym nastawieniu uznawany świat, w doświadczeniu rzeczywiście znajduwany, wzięty w sposób wolny od teorii, tak jak go rzeczywiście doświadczamy, jak się jasno wykazuje w powiązaniu doświadczeń, traci teraz dla nas całą swą moc obowiązującą, winien zostać ujęty w nawias bez sprawdzania, ale też bez podawania w wątpliwość. W podobny sposób ten sam los winien spotkać wszystkie, choćby najlepsze, pozytywistyczne albo inaczej ugruntowane teorie i nauki odnoszące się do tego świata²⁰.

Takim zawieszeniem jest dla Stańczakowej kontakt zmysłowy z kolorami, rozwijający się w wielogodzinne treningi widzenia dotykiem, które odbywały się nawet kilka razy w tygodniu. Ich początek przypadł najprawdopodobniej na rok 1976, kiedy do poetki dotarły pierwsze informacje na temat Lecha Emfazego Stefańskiego, współtwórcy Teatru na Tarczyńskiej²¹. Najpierw były to pochodzące od Białoszewskiego wspomnienia dotyczące Stefańskiego-poety, który tworzył wiersze o palcach-kukielkach, później spotkania, a właściwie sesje przy ulicy Hożej, w mieszkaniu Stańczakowej. Poetka 17 I 1977 zapisała: „W dermoptyce robię postępy. Bardzo dobrze się ćwiczę przy muzyce. Przy Mozarcie. Okazało się, że potrzebna jest wysoka temperatura, ciepłe palce”²². Stefański odpowiedział:

Gdy klucz spadnie na dywan, osoba niewidoma musi go mozolnie szukać. Jadwiga Stańczakowa wytrenowała sobie skórne „widzenie” przedmiotu na odległość, i to z doskonałym powodzeniem! [S 128]

Stefański w latach siedemdziesiątych XX wieku zainteresował się psychotroniką, czyli gałęzią wiedzy zajmującą się działaniami na odległość, nazywanymi zjawiskami paranormalnymi, takimi jak telepatia, telekineza czy jasnovidzenie (S 11). Pochłaniały go też magia, runy, interpretacja snów, hipnoza, a nawet wróżenie z fusów. U Stańczakowej pisarz stwierdził wrażliwość dermoptyczną i zaczął uczyć ją rozróżniania kolorów i kształtów na podstawie skojarzeń, tych zwłaszcza, które wybierała ona sama, stwierdzając, że są dla jakiegoś koloru charakterystyczne. Barwa żółta najczęściej kojarzyła się badanym z czymś śliskim i niezupełnie gładkim, czerwona i grantowa z lepkością, zielona z intensywną lepkością, pomarańczowa z twardością i szorstkością, biała natomiast z gładkością (S 107). Uczestnicy eksperymentów dotykali kolorów przez bibułę lub szybę, co zresztą później opíše również Stańczakowa, zwracając uwagę, że widzeniu skórniemu dotyk nie zawsze pomaga, dłonie zaś lepiej trzymać z dala od poznawanego obiektu. Psychotronicy traktowali widzenie skórne jako cenniejsze od wzrokowego, wymagało ono bowiem nie tylko pracy, ale i wrażliwości, a ponadto nie można go było praktykować w każdych warunkach – np. przy słabym świetle bądź w ciemności (S 111).

Stańczakowa uczyła się widzenia skórniemu wytrwale i systematycznie, podobnie jak pisma brajlowskiego. Z relacji Anny Sobolewskiej wynika, że przerwała z bliżej nieznanym powodów²³. Najwierniejszym świadectwem tej nauki są wiersze.

²⁰ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologii filozofii*. Przeł. D. Gierulanka. Ks. 1. Przejr., wstęp R. Ingarden. Warszawa 1967, s. 101.

²¹ Biogram L. E. Stefańskiego podaje J. Borowiec, edytor *Dziennika we dwoje* J. Stańczakowej (Wrocław 2015, s. 294, przypis 106). Stefański był twórcą niezwykle wszechstronnym: pisał opery, wiersze, opowiadania, tłumaczył z jidysz.

²² Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, s. 331.

²³ Zob. A. Sobolewska, *Premiera „Ślepaka” Stańczakowej*. Prowadz. E. Kaćka. Festiwal „Stolica Języka Polskiego”, 11 VIII 2022. Na stronie: <https://youtu.be/t45TWAu9kBs> (data dostępu: 18 XI 2023), 44:09–44:29.

To w nich czytelnik znajduje opowieści o tym, jak zaczęła się przygoda poetki z dermoptyką, jakie odbywała ćwiczenia i jak sama eksperymentowała z rozpoznawaniem kolorów:

Tego dnia w żółtym blasku silnej żarówki
 każą mi wodzić palcami po kartce czarnej
 i po kartce czerwonej.
 Wydaje mi się, że czułymi opuszkami palców
 wchodzę w głąb barw,
 w hamującą szorstkość czerni
 i w ciepłą lepkość czerwieni.
 Jestem niewidoma.
 Ale rozróżniam barwy.

(*Wchodzę w głąb barw*, N 65)

Wiersz otwiera scena ćwiczeń, a kończy puenta, która odsłania paradoks widzenia skór nego – rozróżnianie kolorów nie wymaga ich widzenia, ponieważ dopiero metafory, jakie nasuwają się pod wpływem intensywnego kontaktu skóry z obiektem, odkrywają przed czytelnikiem multisensoryczność świata. Trawa staje się sierścią, kora rybią łuską, a księżyc gruszką, czyli tym wszystkim, czego zwyczajny wzrok ludzki nie zobaczyłby ani nie wyodrębnił. Jukstapozycje i doświadczenia dotykowe zamiast wzrokowych pojawiają się także w wierszu *Pień starej brzozy*, który dzięki dermoptyce przenosi punkt ciężkości z obrazu wizualnego na skórny:

Pelzną po nim
 jak dziwne stwory
 moje palce
 po wykrotach
 i pagórach
 po ostrych szczotach
 i rybich łuskach²⁴.

Według relacji Anny Sobolewskiej ulubionym zajęciem wnuczki Stańczakowej, Justyny Sobolewskiej, było zadawanie babci pytań o kolory przedmiotów, np. kredki czy szmatki²⁵. Wspomnienie takiej zabawy znalazło się w wierszu *Zdziwienie* (N 9):

Bawimy się z wnuczką na dywanie,
 układamy kredki w gwiazdę.
 Justyna podaje mi kredkę.
 – Ta jest najładniejsza.
 – Jaka?
 – Biała.
 Biała...

Pozostałe wiersze dermoptyczne Stańczakowej próbują te codzienne, „techniczne” sytuacje przekształcać w metafory, które z kolei uwalniają od realnego znaczenia zarówno barwy, jak i barwną materię. Dzięki „widzeniu dotykiem” poetka zaczyna intensywniej przeżywać przestrzeń, ona zaś staje się wreszcie wolna i osobiwa:

²⁴ J. Stańczakowa, *Pień starej brzozy*. W: *Depresje i wróżby*, s. 35.

²⁵ Zob. Sobolewska, *Premiera „Ślebaka” Stańczakowej*, 43:09–44:00.

Te obrusy...
może się wyrwać spod szkła,
załopoczą żółtością i czerwienią
pod sufitem

(*Stoliki ożyły*, N 69)

Punktem wyjścia poetyckiej koncepcji przedmiotów i barw na wolności była niewątpliwie psychotronika Stefańskiego, przefiltrowana przez indywidualne doświadczenia Stańczakowej i jej rozmowy z Białoszewskim. O jednej z takich rozmów powiadamia wiersz *Haszysz i duchy* (N 71):

Wieczorem u mnie na Hożej.
Wicek.
– Zrozumiałem do końca,
dermoptyka to twój haszysz,
to dotykanie ściereczek,
kolorów.
– Co ty mówisz?
– A tak. I to bardzo dobrze,
każdy musi mieć swój narkotyk.
I mogłabyś zacząć wywoływać duchy
półzartem,
Taka jesteś namediumizowana
i te palce...

Anegdotyczny wiersz, będący pogłosem dyskusji o psychotronice, porusza znacznie poważniejszy problem – przenikania dermoptyki do literatury i stawania się metodą myślenia i kreacji. Z jednej strony, jest to problem niezwykle ogólny, porównujący poezję do magii; z drugiej – szczególny, ponieważ magia staje się tu źródłem, a nawet sposobem pisania. Stańczakowa buduje swe liryki z odległych skojarzeń, pracuje na zestawieniach doświadczeń wizualnych i dermicznych, ale zarazem chce odzwierciedlać sam proces wytwarzania naoczności, w którym zasadniczą rolę odgrywają pamięć, wyobraźnia, odczuwana materia i ręce. Ponieważ dermoptyka Stańczakowej jest działaniem częściowo wyuczonym, warto zobaczyć w niej przede wszystkim konceptualną i kontrolowaną metodę kreacji, odrębną i wobec ezoteryki, i wobec synestezji – spontanicznego i niekontrolowanego procesu aktywowania kilku zmysłów równocześnie. Szczególnie synestezja jawi się jako zabieg ciekawy w kontekście – proponowanej tu – dermoptyki artystycznej, lecz różnice w synestetycznym i dermoptycznym prowadzeniu wiersza zdają się zaprzeczać, iż Stańczakowa próbowała w swojej poezji opracować także metodę pisania za pośrednictwem synestezji. Po pierwsze dlatego, że w jej lirykach nie występują jakiegokolwiek ograniczenia kolorystyczne, tak częste u synestetów, posługujących się określonymi paletami. Po drugie dlatego, że dermoptyczne laboratorium poetyckie Stańczakowej nie jest mimowolne, nie balansuje też na granicy gry słów, wytwarza natomiast skomplikowane analizy procesów poznawczych, bliskie wręcz prozatorskim narracjom, a nie punktowym i impresyjnym synestetycznym przebiegskom²⁶.

²⁶ Zob. R. Smees, J. Hughes, D. A. Carmichael, J. Simner, *Learning in Colour: Children with Grapheme-Colour Synaesthesia Show Cognitive Benefits in Vocabulary and Self-evaluated Reading*, „Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences” 2019, nr 1787.

Wiersze dermoptyczne

Poezją dermoptyczną chciałabym nazywać wiersze Stańczakowej podejmujące temat wysiłku widzenia. Wyraźnie wizyjne opisy rzeczywistości śnionej, wyobrażonej bądź zapamiętanej poetka próbuje łączyć z tym, czego nie widzi, ale w czego istnieniu wierzy. Jak to ujmie w *Zachodzie słońca* (M 30):

Wy możecie patrzeć
i podziwiać
ja muszę zaklinać słowami
i przyzywać
z jakiejś dali
z jakichś głębi
i przekopywać się
przez grube warstwy
czasu niewidzenia.

Kolory przytrafiają się w wierszach Stańczakowej niczym niezwykle przygody – nagle, znienacka, niby widzenia. Ponieważ nie jest to konwencja zapisywania barw charakterystyczna dla jakiegokolwiek znanej wcześniej liryki, nagłość naoczności zdaje się wprowadzać zupełnie nowa, dermoptyczną jakość. Ona z kolei przekracza ramy samej techniki i staje się źródłem myślenia o poezji jak o darze jasnowidzenia. Wiele z takich wizji zawiera tom *Magia niewidzenia: Malinowe widzenie czy Niebieskość* to wiersze o wytwarzaniu barw przede wszystkim językiem, który łącząc słowa z różnych porządków sensualnych („szklistość”, „niebieskość”, „pędzel”), wychwytuje moment „przełączania się” z jednego typu doświadczeń na inny („przeszłam z widzenia na dotyk”, *Niebieskość*, M 10). Drobiazgowy proces kreowania dermoptyczności dobrze widać w *Kwiecie dermoptycznym*. Ten precyzyjnie ułożony liryk, poruszający się harmonijną ścieżką metafor, sam staje się opowieścią o budowaniu naocznej relacji z rośliną, m.in. dzięki krótkim frazom, które ruchem węża przemieszczają się jedna za drugą. Stańczakowa określa granice dotyku, twierdząc, iż znacznie efektywniejsze jest *epoché*, zawieszenie – dłonie mają krążyć nad kwiatem, ale go nie dotykać, „żeby nie stał się fizyczny” (*Kwiat dermoptyczny*, M 32). Przekonanie, że nie sam dotyk fizyczny, tylko jego wyobrażenie konstituuje świat wiersza, wpisuje poetka w utwór *W muzeum* – dotyk potrafi w nim rzeźbić nawet czerni i momentalnie przenosić to doznanie w sferę werbalną, dzięki której materiał podlega wielu dynamicznym zmianom, jakich w rzeczywistości nigdy by nie przeszedł:

Dłonie ociemniałych
głodnym dotykiem
obnażają rzeźby
z czerni
wtedy pod przymkniętymi
powiekami
ich marmur
wybucha nagle
białą lawą.

(*W muzeum*, M 138)

Wyobrażenia Stańczakowej zmienia doświadczenia dotykowe w multisensoryczne. Jej wiedza ulega dzięki temu ucieleśnieniu i opiera się na chłonięciu nie tylko liter czy cyfr – tak silnie związanych w kulturze Zachodu z nauką – lecz także doznań, za sprawą których praca nad wierszem wydaje się bardziej przeżywana niż rozumiana. Zmysłowy i ucieleśniony sposób myślenia – według Pallasmy – jest szczególnie ważny w działaniach artystycznych. To przede wszystkim na tym gruncie przyjmuje ono formę sztuki. Krytykowany okulocentryzm²⁷ dzięki wierszom Stańczakowej zyskuje status zaledwie wiązki doznań i przy całej gamie używanych przez nią zmysłów traci autorytarność. Nowoczesność owych wierszy polega też na tym, że wyprzedzają one wnioski architektów i kognitywistów takich jak Pallasmaa, twierdzących, iż obrazy umysłowe, zapisywane w tych samych miejscach mózgu co wzrokowe, stają się później dla artystów równoważące; mało tego – stają się także źródłem treningu sensorycznego, w którym wyjątkowo cenna okazuje się naprzemiennosc różnych zmysłów, ich współpraca i koordynacja, a przede wszystkim rozmaite oddziaływanie na sztukę.

Poezja Stańczakowej, ustawiając się po przeciwnej stronie okulocentryzmu, stara się przywrócić równowagę sensoryczną. Świat narcystycznego i hegemonicznego oka²⁸, chłodu i dystansu nie jest światem artystki; to poezja dotykania, doznań, trzymania skóry i za skórę. Reżim oczu autorka nazywa wręcz krzykiem, twierdząc, że gdyby nie choroba, prawdopodobnie nie pisałyby wierszy i nie byłaby obdarowana umiejętnością jasnowidzenia (*Czy byłabym*, N 75). Niczym starzec Symeon czy wieszcz Tejrezjasz, Stańczakowa opiera swoją wiedzę na cierpliwym i długotrwałym oczekiwaniu na cuda wewnętrzne. Potrafi jednak pokonać los, przeciwstawiając mu wieloetapową twórczość i doświadczenie obrazów (podczas medytacji, czytania, słuchania muzyki, spaceru czy kąpieli). Buduje też dynamiczne relacje z otoczeniem, wchodzi w rolę jego architektki i rzeźbiarki, kształtuje materię, dotąd nieuznaną za sztukę (kredki, szmaty, sierść kota).

Wiersze dermoptyczne stanowią w poezji Stańczakowej wyraźnie oddzielny obszar, mają również źródło w ważnym epizodzie z jej życia, zasługującym na odrębne opracowanie z zakresu poetyki i mitobiografii. Fenomen dermoptyki w poezji można także analizować w oderwaniu od konkretnej literatury, np. jako uzupełnienie bądź przeciwwagę dla synestezji, a szczególnie połączeń synestezyjnych²⁹ czy metafory synestezyjnej, będącej rodzajem transpozycji jednych doświadczeń zmysłowych na inne³⁰, występującym w najróżniejszych tekstach – osób widzących, niedowidzących i niewidomych, dorosłych i dzieci³¹. Dermoptyka poetycka jest zjawiskiem od synestezji szerszym, wyrazem zmagania nie tylko z niewidzeniem, ale również z kulturową dominacją wzroku, redukującą wpływ innych zmysłów na doświadczenie artystyczne. Staje się też dopracowaną w szczególności metodą pisa-

²⁷ Zob. Pallasmaa, *Oczy skóry*, s. 26–29.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 29.

²⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Połączenia synestezyjne*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 2. Kraków 1994.

³⁰ Zob. S. A. Day, *Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors*. „Psyche” 1996, nr 2.

³¹ Zob. B. Niesporek-Szamburska, *Przed lekturą. Dotyk i jego rola w komunikacji oraz w dziecięcej metaforze synestezyjnej*. W zb.: *Zmysły i literatura dla dzieci i młodzieży*. Red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek. Katowice 2020.

nia wierszowanych opowieści opartych na dotyku – metodą kontrolowaną, konceptualną, służącą relacjonowaniu aktywności wzorkowo-dotykowych, a więc daleką od wrażeniowości i impresywności. Czytana w ten sposób poezja Jadwigi Stańczakowej okazuje się ważnym głosem w dyskusji o sztuce tworzonej na fundamencie wiedzy ucieleśnionej, unaocznia także niedoceniony dotąd należycie potencjał poezji, która reagować może na dotyk w formie zbliżonej do rzeźbiarstwa czy architektury.

Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-9512-007X

JADWIGA STAŃCZAKOWA'S DERMO-OPTICAL POETRY

The paper demonstrates the significance of bio-introspection, or dermo-optical perception, to Jadwiga Stańczakowa's poetry. Searching for the connection between Stańczakowa's poems and her exercise in distinguishing colours and objects, Marta Tomczok describes the concept of dermo-optical perception, created by Lech Emfazy Stefański, Stańczakowa's teacher and co-creator of the Theatre at Tarczyńska Street, with the language of poetics, analysing a large group of poems from Stańczakowa's rich output. Thanks to juxtaposing dermo-optical perception with the concept of embodied wisdom by Juhani Pallasmaa, Stańczakowa's poetry becomes more than an individual struggle to maintain eyewitnessing in literature; it transforms into a kind of art similar to sculpture or architecture, oriented to its own processualism, as well as such multisensory artistic creation that embodies wisdom.