

Radość czytania, czyli: o “Chwili” Wisławy Szymborskiej - współgłos

Stanisław Dąbrowski

STANISŁAW DĄBROWSKI

RADOŚĆ CZYTANIA, CZYLI: O „CHWILI” WISŁAWY SZYMBORSKIEJ – WSPÓŁGŁOS

I. Uwagi przedwstępne

1. Przedmiot omówienia

Wczytując się w wiersze tomiku *Chwila* (Kraków 2002)¹, rozpoznaję jego sposób mówienia i jego przesłanie, jego swoistości. Ale tomik ten swym nacechowaniem nie odbiega od tego, czym była wcześniejsza (dojrzała) twórczość Szymborskiej, podległa już opisom i charakterystykom; zatem one dla moich uwag stanowią antecedensovą i osądzający fakt krytycznoliteracki². Uwzględnienie – poprzedzających mój – głosów dotyczących tomiku³ dalekie jest od kompletności, ale przynajmniej do każdego z nich staram się uważnie odnieść (przywołując, referując, polemizując, uznając w podziwie)⁴. Stwierdzono intensywną ważność tych wierszy (D), ich wyrażniejszą w wielokrotnym czytaniu wielkość (SG), ich „powalającą” znakomitość (DK-S), traktatowość ich jako zbioru (SP, SB)⁵. Tomik ten uznano za mieszczący się na obranej przed laty drodze (B), nacechowany stabilnością perspektywy opisu świata, kontynuacyjny i rekapitulacyjny (D): zachowujący nadal twarde sedno tej twórczości zbiór, w którym powraca Szymborska dawna, wciąż ta sama (H)⁶. Odosobnione są opinie, że książeczka ta nie zamierza być

¹ Do poszczególnych stronicy tego tomiku odsyłają liczby niemianowane w nawiasach. Podkreślenia w cytatach z tego tomiku, jak też z innych tekstów Szymborskiej – od autera artykułu.

² Stąd m.in. rozbudowane przypisy treściowe, chroniące zresztą przed dekompozycją spójny ciąg uwag dotyczących *Chwili*, a niesprzeczne z deklaracją samej poetki: „Lubię też wszelkie odnośniki [...], a czasem od nich zaczynam lekturę” (cyt. za: L 195 – zob. *Wykaz wprowadzonych skrótów* na końcu artykułu; liczby po skrótach oznaczają stronicę).

³ Zob. *Wykaz wprowadzonych skrótów*, cz. 1: *Recenzje „Ciszy” i wywiady*.

⁴ Słowo „współgłos” rozumiem w obu możliwych znaczeniach: 1) jako oboksobność wielu głosów (podobnie zbudowane jest znaczenie słów „współdźwięk”, „współbrzmienie”), 2) jako głos obecny obok innych głosów (podobnie zbudowane jest znaczenie słów „współtowarzysz”, „współpracownik”, „współczynnik”).

⁵ Autorka stwierdza, że wiersze stanowią myślowy ciąg (SzT 7).

⁶ Rozpoznano jednak przygaszenie emocjonalne (B 3), wzmożenie się elegijności i rezygnacyjnego stoicyzmu (H 3), który chroni przed złem, nie gwarantuje szczęścia, ale osłania przed rozpaczą i dodaje odwagi (SG). Uznano nawet, że wcześniejsza ofensywność racjonalistycznej refleksji filozoficznej cofa się teraz w niepewność i bezradność wobec tajemnicy (DK-Ł). Mogłoby się wydawać, że – przy całej odmienności środków wyrazu i odmienności *d u c h o w o ś c i* obu poezji –

wydarzeniem, albo: że są to błahostki („porcelana”, „kwiatuszki na trawie”), „lżejsze” od Miłosa, który jest „wyższy” (DK-B).

A zatem – powiem za jednym z poprzedników (SP) – od *Chwili* mogę rozpocząć rekonstrukcję mojego myślenia o tej poezji, aby o niej powiedzieć przynajmniej część „tego, co powiedzieć można i trzeba” (SP 4).

2. „Genetyczny” incydent

Napisanie tego szkicu impuls swój miało w – zdawałoby się – drobnej, szczegółowej czytelniczej niezgodzie z jedną z opinii Janusza Drzewuckiego i w próbie rozpoznania (sobie) jej powodu. Dla zachowania piętna tej genezy-impulsu zaczęły szkic od przedstawienia tej niezgody (i pochodnych od niej rozpoznań). Poszło o rozumienie fra g m e n t u wiersza *Chwila*. Brzmi on:

W dolince potok mały jako potok mały.
Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.
Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen,
A w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

II. Dom-świat poezji Szymborskiej

1. Chwila ciszy tytułowego wiersza

tę chwilę rozdużmy, rozdałmy⁷

Według Mariana Stali słowo „chwila” jest dobrze osadzone w zwyczajnej potoczności mowy (SP 1), chociaż jest przecież także dobrze osadzone (jako znak motywu) w tradycji literackiej, a zwłaszcza poetyckiej. Chwila ma być pozbawiona (w swej rozciągłości) granic czasowych i zarazem bliska beczasowej momentalności: nadwątlająca czasowość. W wierszu ta chwila jest wypełniona intensywnym wyciszeniem, uspokojeniem, wewnętrzną harmonią – wobec idyllicznego krajobrazu. Ale czy to jest chwila przeżyć i doznań, czy – „momentu wiecznego” (SP 2)? Jest to cisza duchowa. Także jednak – dopowiedzmy – cisza fizyczna: bezdźwięczność⁸. Ktoś idzie przez krajobraz, ale widzi go chyba z całościującego i wytłumiającego dystansu, z którego są już niesłyszalne (uciszzone): i potok, i las, i ptaki (Goethe: „ptactwo w lesie przycichło”).

Drzewucki – chyba nieco kołując – utrzymuje, że w tej chwili nic się nie dzieje i że coś się jednak dzieje, skoro okazuje się ona jedną z chwil proszonych o trwanie: chwilą cudowną w swej bezinformacyjności, a zarazem zwyczajną i typową w swej oczywistości – ot, taką sobie chwilą, chwilą „jak to” chwila. A w niej – transponuje Drzewucki – potok „jak to” (?) potok, ścieżka „jak to” (?) ścieżka⁹, ptaki „czyli” (?) ptaki, las „czyli” (?) las. „Czyli”: tautologia i zwyczaj-

odnotowany właśnie charakter przemian jest nieco podobny do tych, które się dokonywały w późnej poezji J. Przybosa.

⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*. Cz. III, sc. 2, w. 233. Cytaty z utworów A. Mickiewicza według edycji: *Dziela*. Wyd. Narodowe. Tom 3–4. Warszawa 1949.

⁸ Pamiętajmy, że ponadto dla Szymborskiej samo życie jest „burzą przed ciszą” (12), a więc cisza jest śmiercią.

⁹ Schemat sensu, o który chodzi Drzewuckiemu, jest na pewno zawarty w zdaniach: „Ona wstała, jak się wstaje. / Ona chodzi, jak się chodzi” (*Ballada*. W: *Wybór wierszy*. War-

ność? banał oczywistości? Cudowny i urzekający banał zwykłości i oczywistości? Trzeba to sprawdzić, skoro wiadomo, że dla tej poetki zdziwienie jest sposobem życia (KŚ 85), że w wierszach Szymborskiej z zasady rządzi właśnie niezgoda na oczywistość, właśnie penetracyjne nastawienie na nieoczywistość, na pozorność oczywistości (H 1). Nie mówiąc już o tym, że tautologia (owo „czyli”) i zwyczajność (owo „jak to”) – tak jak typowość i zwyczajność – to nie to samo. Trzeba to sprawdzić, bo niby utwór projektuje swego czytelnika, ale przecież wiadomo, że nie tak łatwo udatnie wejść w projekt tej roli i że właśnie dlatego krytyka literacka to zróżnicowane aż do skłócenia, różnoperspektywicznością gwarantujące wszechstronność rozważania – wielogłosy i współgłosy (BŚ 65; R 87, 342). Przeto: „o święta naiwności opisu [stanu tekstu – S. D.], wspomóż mnie!”¹⁰

W rozpatrywanym wierszu *ta chwila* jest ukazana jako – poburzowa (burza jest przeszłością tej chwili)¹¹. Ale sielski opis pejzażu ma przecież w wierszu dwie fazy, klamrą obejmujące geologiczną, groźną *reminiscencję*. W porządku opisu *kataklityczne* jest w (jakby wytłumiającej, supremacyjnej) klamrze *arkadyjskie* go, co już powinno być sygnałem ostrzegawczym, gdyż wiadomo, że w poezji Szymborskiej „nie ma snów o Arkadii” (M 23)¹². W dodatku *reminiscencja* jest wprowadzona w trybie polemicznego, napastliwego stwierdzenia poprzez niemal-kwestionowanie negacji („Jakby tutaj nie było [...]”; „Jakby nie [...]”; „Jakby tylko gdzie indziej”, a nie „tutaj”). Ten polemiczny, trzykrotny, niemal kontrfaktycznościowy modalizator („jakby”) zdaje się sobą przywoływać swój jeszcze ostrzej negujący, współrdzenny etymologicznie synonim („jakoby”), który razem z nim całkiem dezawuuje „układną zgodę” tej chwili, jej bezpieczną stabilność. I właśnie ta polemiczna napastliwość jest stylistycznym odpowiednikiem faktyczności kataklitycznej zgrozy, po której *niepojęty przypadek* pozwala znów panować „rozhuśtanemu na grozie” momentowi *po godnej chwili*, z rozpaczliwą daremnością proszonej przez człowieka o trwanie. Bo przecież tej znieruchomiałej „chwili” stanu natury¹³ – tak samo jak owej geologicznej grozie i jak wiecznie pierzchającym chmurom – zu-

szawa, 1973, s. 65); czy w zdaniu: „[zwierzęta] żyją jak żyją i rade są z tego” (*Pochwała złego mniemania o sobie*. W: jw., s. 36); a może nawet w słowach Kasandry o swych ziomkach: „żyli w życiu” (*Monolog dla Kassandry*. W: jw., s. 111). Podręcznikowe przykłady *dylologii* (tautologii, pleonazmu): „ojczyzna jest ojczyzną”, „prawo jest prawem” (u Szymborskiej w *Jarmarku cudów* (w: *Ludzie na moście*. Warszawa 1986, s. 42): „Cud pierwszy lepszy: / krowy są krowami”, a w wierszu *Przy winie*: „Stół jest stołem, wino winem, / w kieliszku, co jest kieliszkiem”) – można nieco (bez zmiany ich znaczenia) uprościć do postaci „ojczyzna to ojczyzna”, „prawo to prawo” (z domyślnym „i już!”). I do takiej postaci dają się bezdeformacyjnie sprowadzić transpozycje Drzewuckiego: „potok to potok”, „ścieżka to ścieżka”. I tu koniec zgody.

¹⁰ W. Szymborska, *Clochard*. W: *Wybór wierszy*, s. 51.

¹¹ „Burza przed ciszą” to nie żadna klisza językowa (wbrew SB 2), bo nie jest już nią sparadoksalizowany negatyw, inwersja kliszy, czyli jej defrazeologizacja, destereotypizacja i dekolokwializacja (W 85, 99, 109; R 228).

¹² Archaizującą i ironiczną stylizacją na sielanekę jest *Miniatura średniowieczna z Wielkiej liczby* (R 147).

¹³ Oto przykład tworzenia „małych wieczności”, jakby „wstrzymanych w locie” (Cz 346) – według deklaracji: „Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę, / pozwoli się podzielić na małe wieczności” (*Radość pisania* (1962). W: *Poezje*. Warszawa 1970, s. 101). Zob. też B. Zeller, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Opracowanie szkolne*. Katowice 1996, s. 100. – BŚ 57, 60. – R 140.

pełnie „nic do tego wszystkiego”, co się dzieje z ludźmi, i do tego, o co ludzie błagają.

Symetria k o n t r p a r a l e l i terażniejszego, cichego widoku i katastrof z dawnej przeszłości pozwala dopowiedzieć, że towarzyszył im (katastrofom) – wedle naszych wyobrażeń – akustyczny horror „warczących na siebie” kontynentów i otchłani (wulkanicznych, wodnych i powietrznych)¹⁴. Wiedza o losach globu każe myśleć o tej cichej chwili jako o chwili międzykataklizmowej, jako o interludium między kataklizmami („ciemność i błysk żarówki i znów ciemność”, 37). Więc w porządku tej wiedzy a r k a d y j s k i e jest w klamrze k a t a k l i t y c z n e g o¹⁵. Dlatego taka chwila arkadyjska nie tylko skłania do prośby, by trwała, ale także ponagla naszą (uczłowieczającą nas) zdolność do zdziwienia, że jest ta chwila tak rozległa, acz relatywnie, długotrwała. I dlatego sędzę – wbrew temu, co pisze Stala (SP 3) – że nie ma w trójwersie zamykającym *Chwilę* „wyraźnego sarkazmu”, może co najwyżej jest wysoka ironia. Jesteśmy w czasie trwania tej chwili świadkami-widzami, choć nie dla nas (i bez nas) natura odgrywa swe kosmiczne i kamealne spektakle.

2. *Theatrum mundi* oraz *theatrum hominis*¹⁶

Wejść w ten świat – i pozostać w nim choćby na moment – to przyjąć widzenie poety [...]”¹⁷.

Ten sielski, mały świat, mający pozór trwałości (takiej „od zawsze do zawsze”¹⁸, takiej „na wieki wieków, i amen”) jest tylko – jak wir wodny – *quasi*-stabilną

¹⁴ Zresztą takie stany materii świata, które człowiek opisuje w apokaliptycznym języku huczących katastrof, należą i tak do „wielkiej na wyżynach Cizy” (18), do Leśmianowskiej „zgrozy nagłych cizy”, do „grozy ontycznej” (L 115), do pozaczłowieczej Cizy, tej, co przerażała Pascala (zapewne to ona jest śmiercią), całkowicie innej i innoznacznej niż człowieczo doznawana cizsa sielskiego krajobrazu.

¹⁵ Fizyk-noblista, S. We i n b e r g, pisał o pięknych krajobrazach (cyt. za: HW 730): „Bardzo trudno wyobrazić sobie, że wszystko to stanowi jedynie maleńki fragment przygniatająco wrogiego wszechświata”. S. B a l b u s (BŚ 101, 106) zauważa, że w wierszu *Obmyślam świat* umieszcza Szymborska parę kochanków w ogromnej, wszechświatowej perspektywie: kruszących się łańcuchów górskich, przesuwania się oceanów, krążenia gwiazd, więc w perspektywie niemal nieskończonej, kosmiczno-czasowej. Ta skłonność poetki do umieszczania sytuacji kameralnej lub wręcz prywatnej w wyogromnionej perspektywie (czy też „dopisywania” do takiej sytuacji takiej właśnie perspektywy) jest dla M. S t a l i fascynująca (R 98), a R. M a t u s z e w s k i uznaje taką perspektywizację za sztuczną (R 244).

¹⁶ W roku 1965 M. W y k a pisała, że poezja Szymborskiej projektuje tragikomiczne „teatrum całego gatunku ludzkiego” (R 220).

¹⁷ M. K r a s s o w s k i, *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*. Warszawa 1980, s. 198 (o Sweeney-Czachorowskim).

¹⁸ Należy sobie uprzytomnić niewyobrażalną treść tego wyrażenia, opartego polemicznie na stereotypie frazeologizmu ograniczającego przestrzenność, np. rzeka od brzegu do brzegu, pole od skraja do skraja, albo (jak w piosence o góralach siejących na polu owies i żyto) od końca do końca. I za każdym razem chodzi o sens: od krańca do krańca, od kresu do kresu. I takie właśnie wyrażenie rozsądza semantycznie Szymborska, w miejscu, w którym znajduje się sygnał o g r a n i c z e n i a (g r a n i c y), umieszczając sygnał (czasowego akurat) u b e z k r e ś n i e n i a (u b e z g r a n i c z n i e n i a) w dwu przeciwstawnych kierunkach. Dokładnie rzecz ujmując, „ścieżka w postaci ścieżki” występuje w czasowym momencie m i ę d z y n i e s k o ń c z o-

konfiguracją w obrębie gwałtownego procesu; jest momentalnym (mgnieniowym), incydentalnym, iluzjotwórczym epifenomenem katastrofalnych i kataklizmowych (tzn. zatapiających, zmywających uderzeniem fali) przemian i przeobrażeń globowych, które dokonują się w skali epok, okresów i er geologicznych. Można powiedzieć: jest autoinscenizacją tego epifenomenu i jego „odegraniem”, autoteatralizacją, w której „potok mały” wystąpi „jako potok mały”, „ścieżka” wystąpi „w postaci ścieżki” (tak jak aktor wciela się „w postać”), „ptaki w locie” wystąpią „w roli ptaków w locie”¹⁹. W takim ujęciu można w ogóle jako rolę spojrzeć na „ulotne wcielenia roślin, zwierząt i chmur” (B 1; podkreśl. S. D.). Teatralizacja taka jest mimetyzującą fikcjonalizacją²⁰, wywoływaniem złudy, ułudy, mirażu, imitacji, pozorów, więc i „las” może już tylko wystąpić „pod pozorem lasu”. Zgodne są te uwagi z trafnym spostrzeżeniem Julii Hartwig, że krąży o niej „nabrał tu nowego dramatyizmu (H 3); nie tylko jako moment „harmonii rozrywanej przez wzburzone wody” (17).

A „na tej widowni / gwiazdnej i podgwiazdnej / gdzie prócz wejściówki / obowiązuje wyjściówka” (42), tkwi jedyny, tylko sobie potrzebny widz: człowiek, który sam siebie zaprojektował jako widza. Dla niego chmury występują w roli śynekdochicznego fantomu beztożsamościowo, pozaludzko zmiennej „natury”. Metonimią roli jest w tym teatrze kostium²¹.

W garderobie natury²²
jest kostiumów sporo.
Kostium pająka, mewy, myszy polnej.
Każdy od razu pasuje jak ulał
i noszony jest posłusznie
aż do zdarcia. [7]

Julia Hartwig komentuje: „Sprawa kostiumu i roli przydzielonej wszystkiemu, co nas otacza, niepokoi poetkę niejednokrotnie. Nawet pejąż przechodzi przez taką próbę” (H 1–2; podkreśl. S. D.)²³.

nościowym. A ponieważ jest to dopiero część tego, co o tym wyrażeniu Szymborskiej da się powiedzieć, gdy się chce uprzytomnić sobie, jak poetka zwykle wyrażenie przeobraża w niepowtarzalne zestawienie słów nacechowane swoistością jej stylu, można ten „chwyt” porównać (proszę darować swawolność) do ruchu tenisisty bardzo mocno „podkręcającego” piłkę.

¹⁹ W podobnym rytmie zdaniowym i retorycznym kołysze się fraza: „dopóki nasze głowy pełne złudzeń / uchodzą za jedyne głowy pełne złudzeń” (39).

²⁰ Tu mieści się przypuszczenie, że rola błazeńskiego naśladowcy ludzkich ruchów jest dla cienia dotkliwie upokarzająca i że „wolałby się w innej roli” (*Cień*. W: *Poezje*, s. 58; podkreśl. S. D.).

²¹ O problemie poetyckiego „ubierania” napomyka H. Pustkowsk i w swej książce „*Gramatyka poezji?*” (Warszawa 1974, s. 23–26).

²² Określonej też jako „ziemska garderoba” (18).

²³ M. Wyka w 1965 r. stwierdzała (R 220): „Jest w poezji Szymborskiej, przy wszystkich jej ambicjach poznawczych, coś z atmosfery niekończącego się spektaklu teatralnego. Odnosi się czasami wrażenie, że poetka precyzyjnie reżyseruje miniaturowe przedstawienia, których bohaterami są groteskowe marionetki” (R 220). Funkcja toposu „życia-teatru” (L 26) sięga i powyżej – i poniżej człowieka. Np. Bóg bywa w tej poezji inscenizatorem koszmaru i jednostkowego (przeżywanego przez Izaaka w wierszu *Noc*), i masowego (Sodoma i Gomora w wierszu *Żona Lota*) (M 19); śmierć zwierząt jest – współczująco ironizuje Szymborska – jakoby „schodzeniem [...] z mniej tragicznej sceny” (*Widziane z góry*. W: *Wielka liczba*, s. 13); świat jest w ogóle teatrem drapieżnych aktorów, z którymi człowiek przegrywa (M 51); Szymborska – w której *Życiu na oczekaniu* czytamy: „brzy-

Na jeszcze jeden, zupełnie inny sposób chcę powrócić do sprawy artycjalizacji (jej odmianą jest teatralizacja²⁴) świata otaczającego²⁵, a w tym celu – powrócić do omawianego wiersza, do jego początku, do tego, co jest wpisane w pierwsze już słowo utworu („Idę”). Wpisana jest w nie (przez gramatyczną implikację) świadomość podmiotowa („ja” idącej osoby), świadomość organizująca w jedność (i kształtująca w jedności) to, co widziane (pejzaż), i to, co wiedziane (np. pramioność). Do tego właśnie podmiotu, w tym właśnie sytuacyjnym momencie, odnosi się przykońcowe „Jak okiem sięgnąć”, wyrażenie, którego kontekstowym pierwszym (o)znaczeniem jest tu: „Jak okiem sięgnę” – ja, który idę, „widzę i opisuję”. Wiedzącym widzeniem, wykraczającym poza odtwarzającą („fotograficzną”) funkcję wzroku, ustanawiam widziane. „Jest więc świat, nad którym los sprawuję niezależny” (cyt. za: Cz 343). „Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie: / Bez mojej woli nawet liść nie spadnie” (cyt. jw., 342). I trwa „Istnienie na mój rozkaz nieustanne” (cyt. jw., 343), to istnienie w fikcyjnym wiecznym czasie, w którym żona Lota ogląda się za siebie bez przerwy (KS 91).

I takie widzenie (pamiętające, interpretujące, transformujące i symbolicznie transfunkcjonalizujące) może zobaczyć zjawiska świata w roli zjawisk świata. Jest to tych zjawisk antropomorfizacja, a w jej obrębie ich „artycjalizacja”, która diaforycznie (różnicująco) narzuca im funkcyjną dwuwarstwowość: 1) bycia, oraz 2) uczestnictwa w inscenizacji, w spektaklu, w grze²⁶,

dzę się improwizacją” – ukazuje rzeczywiste ludzkie życie jako improwizowane granie nieznaną rolę w tzw. teatrze życia i jako (później) degradowane przez odtwórczą fikcjonalizację, obracającą je w odegraną przez aktorów „farsę z kupletami” (*Buffo*). Niestety człowiek staje się zniewolony przez jedną rolę, przez przyrośnięcie maski aktorskiej do twarzy. Ci, co patrzą na obraz przedstawiający „ludzi na moście”, zdają się „tam” widzieć siebie, jakby dokonywali imaginyjnej, nostalgicznej wymiany ról tożsamościowo-egzystencjalnych: własnej i „ich”. Zob. np. Zeller, *op. cit.*, s. 66, 69. – BŚ 59. – R 133, 166. – M 52.

²⁴ S. Flukowski w teatralizacji widział jeden ze sposobów, jakimi sytuacja uzyskuje „formę” („wyrzecz formalny”), i rozpoznawał zjawisko teatralno-inscenizacyjne w procesie sądowym (zob. W. P. Szymański, *Rozmowy z pisarzami*. Kraków 1961, s. 61), podobnie jak Tuwim je widział we mszy łacińskiej (*Kwiaty polskie*), a M. Dąbrowska w udzielaniu wywiadów (zniekształcające „robienie miny” i „pozowanie do fotografii... wewnętrznej”; SzT 21).

²⁵ J. Drzewucki (*Widzieć słyszalne, słyszeć widzialne*. „Rzecz o Książkach”, dodatek do „Rzeczpospolitej” 2002, nr 5) w recenzji tomu wierszy M. Baranowskiej *Powrót* wyróżnia cytatem fragment: „Na brzegu lasu zatrzymany w biegu, / teatr dwóch saren i jednego trzmiela, / w głębi zielona mgła, za mgłą las. / Ptak bez nazwy w jaskółkę się zmienia” (podkreśl. S. D.). Dzięki jednemu słowu „teatr” (użytemu w redukującym (aż do – paradoksalnej tu – funkcji *totum pro parte!*) odkształceniu wyrażenia „teatr jednego aktora”) wszystkie elementy świata przedstawionego „teatralizują się”, ustanawiając: scenę, scenografię, moment inscenizacyjny i aktorów. Podobnie w dawnym wierszu Szymborskiej *Tomasz Mann*: „Dobrze, że choć dopuszcza [natura] do scen tak zbyt kownych, / jak dziobak mlekiem karmiący pisklęta” (cyt. za: KR 100). Pustkowski (*op. cit.*, s. 29–30) w utworach poetów rozpoznaje urzeczowienie przestrzeni, która z tła i sceny „rozgrywania się przedmiotów” – sama staje się postacią grającą. Wszystko to są amplifikacje spostrzeżenia, że nawet kamień dotknięty przez artystę (poetę) staje się ucłowieczonym aktorem grającym w przypowieści (J. Łukasiewicz, *Zagłoba w piekle*. Warszawa 1965, s. 179–180). Rzeczy świata zewnętrznego „zachowują się” tak, jak odrzucone przez autora Pirandellowskie postaci sceniczne, przychodzące do reżysera, aby zainscenizował ich losy.

²⁶ Ale i na poziomie podmiotu utworu są możliwe różne komplikacje w zakresie konwencji roli, pozy i maski (P 178), skoro np. dokonuje się jego rozszczepienie na duet ról wtedy, kiedy ów podmiot mówi na własny temat: „Sama u siebie z sobą” (W. Szymborska, *Zdumienie*. W: *Wszelki wypadek*. Warszawa 1972, s. 28).

w (rzec by się chciało) ustanowionym przez to widzenie happeningu albo w czymś, co przypominałoby narzucanie przedmiotom naturalnym funkcji estetyczno-artystycznej przez uznanie ich za *ready mades*, za *objects trouvés*. Dla takiej świadomości ten krajobraz tym łatwiej odślania prowizoryczność (a nawet i iluzyjność) swej trwałości. Zwłaszcza że można by tę trwałość²⁷ nazwać sentencyjno-paremiijną: trwałość „od zawsze” (mówimy, że coś tak, jak jest, było „od zawsze”, czyli od niepamiętnych czasów) i trwałość „na wieki wieków i amen” (czyli: na zawsze), a więc trwałość charakteryzowaną w obrębie prowadzonej na użytek wiersza gry z bardzo popularnym frazeologizmem, mianowicie ze zwrotem kościelno-modlitewnym: „Jak było na początku, teraz [wierszowe „teraz” wyznacza zegarowa „dziewiąta trzydzieści” – S. D.] i zawsze, i na wieki wieków, amen”; bo to stąd się wywodzą oba wyrażenia-określniki trwałości, łącznie z owym „i”.

Wróćmy znów do widzającego podmiotu. Otóż jak retoryczne i retrospektywnie skierowane „jakby” w rozpatrywanym wierszu insynuuje swój radykalniejszy bliskoznacznik „jakoby”, tak ów podmiot widzenia przestaje się w skomplikowaniu swych funkcji odróżniać od podmiotu czynności twórczych (podmiotu twórczego), co powoduje, że zaciera się także różnica między przedmiotem widzenia a dziełem podmiotu twórczego (dziełem twórczym), między widzeniem a kreacją i ekspresją, wreszcie między rzeczywistością a fikcjonalistyczną „realizacją”. W owej „jak okiem sięgnąć” przestrzeni wiersza panuje „chwila”, ale w tej „chwilo-przestrzeni” panuje wola artysty, teatralizatora²⁸, który ustanawia świat w roli świata przedstawionego²⁹. To on buduje np. ironiczny kontrast w trójwierzchołkowym polu oscylacyjnym między minoderyjnie sentymentalnym idyllizmem³⁰, geo-apokaliptyką oraz irrealizującą teatralizacją. To on synestezyjnie komplikuje i odzwycięla krajobraz jako stan rzeczy i przeobraża go (stylistycznie) w se-

²⁷ Sugestia tej trwałości zaprzeczona jest nie tylko przez słowa o geowzrząsach, ale i przez ów nieco przedrzeźniający (mogłoby się zdawać), ironizujący, poszerzający drugie z wyrażen, jakby wykolejający je, spójnik „i” („na wieki wieków i amen”).

²⁸ Ze scenograficzno-reżyserskim projektowaniem peją aż u mamy do czynienia w *Śnie*: „Zaczyna istnieć łąka między nami. / Nadlatują niebiosy z chmurami i ptaństwem, / na horyzoncie cicho wybuchają góry / i rzeka spływa w dół w poszukiwaniu morza” (cyt. z: R 228). Podobny gest projektujący mamy w udomowiającej inscenizacji wyobrażonego odnalezienia zmarłych rodziców w wierszu *Pamięć nareszcie*: „Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli. / Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli” (cyt. z: R 121).

²⁹ Ocieram się tutaj o sprawę literackiej fantomizacji. Wszystko, co trafia do utworu literackiego, trafia tam podległe fantomizacji, obrócone w fantom (pozór) siebie samego, acz wciąż określane jako „to samo”, tj. zostaje zachowany nadal, w trybie konwencji, pozór niepozorności (niefantomizacji). Tej sprawy dotyczy Ingardenowska teoria *quasi-sądów*. Zob. S. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”. (*Próba przeglądu zagadnień*). W zb.: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 167.

³⁰ Np. anachronizujący pseudopoetyzm przestawni: „pagórka zazielenionego”, ckliwość deminutiwów: „kwiatuszki”, „obrazek” (wedle Przybosia miły tym, co lubią staroświeckie opowiadanie wierszem; R 28), „dolinka”, aż natrętnie ironiczny pseudoinfantylny klasyfikacyjny: „jak na obrazku dla dzieci”. To te cechy zwiody i rozczarowały W. Beresia jako... „lekkie” błahostki. To, co ja nazywam pułapką Beresia, S. Burkot określił jako ostentację stylizującego postępowania się przez Szyborską formami uchodzącymi za banalne i zużyte (BS 102). W *Radości pisanie* punktem wyjścia jest rodzajowa scenka mogąca się kojarzyć ze stojącym na granicy kiczu landszaftem (BS 63), a wiersz *Koloratura* w ramach tandetnej liryki osiąga (jak bardzo skapo – w tym szczególe – chwali Przyboś) efekt nietandetny (R 75).

mantyczno-sensualno-sensoryczny rebus, mówiąc: „Widok [...] rozlega się w ciszy”³¹.

Doprawdy, ten podmiot może o sobie powiedzieć: idę i wiedzeniem-mówieniem ustanawiam (performatywizuję, konstytuuję) krajobraz jak o obraz świata, jak o *imago mundi*. Obrazuję (imaginatywizuję) świat i – krajobraz.

Zrobię dwa porównania, używszy dwu przykładów. Przykład pierwszy: W *Ładzie serca* Jerzego Andrzejewskiego jest fraza: „aby, gdy się powie rzeka, stawała się rzeka, a gdy się zawoła noc, stawała się noc ze wszystkim, co jest jej i co ją tworzy”³². Tu rzeka i noc w słowie-pomyśleniu poprzedzają i powodują rzekę i noc w ich stawaniu się. Byty są odgrywane przedistnieniowo, by mogły kontynuować tę grę w sobie także po-zaistnieniowo, po „staniu się”. Ten porządek reżyserowania bytu Andrzejewski oczywiście skopiował z *Genesis*, w której „staje się” to, co „rzekł” Bóg. Kreacyjny charakter tego przykładu jest – zgodnie ze starą tezą Sarbiewskiego – wzorem dla *theatrum* Szymborskiej. Przykład drugi to *Witraże* Jarosława Iwaszkiewicza, wiersz doskonale przeciwsymetryczny w wersowym rozplanowaniu (klamrowo umieszczonych) didaskaliów, kwestii Tristana i repliki na nią Izoldy: (1) – (1 + 2) – (2 + 1) – (1).

Powiedział na witrażu Tristan do Izoldy:

„Tańczą po posadzce wesole koboldy,

I słońce prześwietlając nasze blade twarze,
Połączy pocałunkiem miłosne witraże”.

„Nawet słońce nie będzie całowań przyczyną,
Siatka jego jest tylko złotą pajęczyną.

Nie jest miłość prawdziwa, lecz namalowana”.

Tak rzekła na witrażu Iseult do Tristana³³.

W *Witrażach* – wyrażone w języku sztuki to (stwierdza Izolda) unierzeczywistnione: zamotane w „złotą pajęczynę” fikcjonalistycznej ułudy, „namalowane”³⁴ przez kunsztowny wytwór witrażysty, spożytkowujący rze-

³¹ W wyrażeniu tym zachodzi połączenie (*coniunctio*) oraz kontaminacyjne ściągnięcie (*contractio*) dwu frazeologizmów: 1) „rozlegania się (tj. rozpościerania się) widoku” sugerującego sens przestrzenny; 2) „rozlegania się w ciszy” prymarnie odsyłającego do (naglego?) dźwięku (mówimy: w ciszy rozległ się strzał, krzyk, płacz). Każdy z tych frazeologizmów po swojemu semantyzuje ów wspólny im czasownik, który w tym koniunkcyjnym ściągnięciu podlega oscylacyjnemu, „międzybiegunowemu” napięciu znaczeniowemu. W zakończeniu wiersza monolog idącego przywraca wyłączość znaczenia przestrzenno-wzrokowego: „Jak o k i e m sięgnąć, panuje tu chwila” – i skłania nas do przydania lojalnej parafrazy-komentarza (eksplikacji) tego, co w tym utworze jest implikacyjne, mianowicie do znów przywracającego oscylacyjność, jeszcze jednego, czasowo-przestrzenno-słuchowego ściągnięcia kontaminacyjnego: „Chwila rozlega się w ciszy”.

³² Cyt. za: M. Kurecka, *Diabelne tarapaty*. Poznań 1970, s. 37.

³³ J. Iwaszkiewicz, *Witraże*. W: *Liryki*. Warszawa 1959, s. 9.

³⁴ Iwaszkiewiczowska (witrażowa) „miłość namalowana” ma swój (literacki) odpowiednik w treści słów F. Sollersa (*Sade w tekście*. Przeł. W. Karpiński. W zb.: *Antologia krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 228) o tym, że podający się za wcielenie pełnej dosłowności potwór de Sade’a jest potworem napisanym. Zob. też przypis 28. Mówię o tym oczywiście ze względu na Szymborską, na jej słynną *Radość pisania*, w której napisana sama biegnie przez napisany las, by z napisanej wody pić; biegnie w napisanym świecie wiersza (BP 246), z którego nie może uciec „do prawdziwego lasu” (KŚ 81), gdyż „tu nie jest życie. / Inne, czarno na białym panują tu prawa” (cyt. z: Cz 342). Sama nawet jest (w obrębie tego świata) spragniona, dlatego trudno się zgodzić z E. Balcerzaniem, że „bohater” (podmiot

czywistość światła słonecznego. I jest tak – w tym utworze – wbrew tej okoliczności, że Tristan i Izolda przed wstąpieniem na witraż istnieli jedynie jako postacie „przedstawione” (i stworzone) przez opowieść rycerską, a nie jako postacie historyczne, w przedstawieniu tym „utrwalone”. Zresztą nie tylko w sztuce, lecz także w ludzkiej egzystencji zdarza się niemożność odróżnienia rzeczywistości od tego, „co się ledwie zdawało” (42).

2. A. *Appendix*-dopowiedź: w sprawie schematu „las jako las” – raz jeszcze³⁵

Raz jeszcze – i znowu na dwojaki, więc oscylacyjny sposób – wróć do kwestii „grania roli” (np. „ptaki w roli ptaków”). Teraz „odegranie (przedstawienie, wystąpienie w roli) czegoś/kogoś”, „wystąpienie jako coś/ktoś” – nazwę „aktoryzacją” (jej schemat: „X w roli Y”, „X jako Y”)³⁶.

Książę Hamlet szyderczo i poniewierająco zmuszał starego dostojnika dworu królewskiego (ale i dworaka) Poloniusza, by w tej samej chmurze widział (by twierdził, że widzi; by udawał, że widzi) – właściwie jednocześnie – wielbłąda, łasicę czy wieloryba, i ta drwina w swej treści oparta była na tradycji widzenia w chmurach wielorakich jakby-przedstawień. Tadeusz Soplca wprost mówi o teatralizacji polskiego nieba („Ileż scen i obrazów z samej gry obłoków”)³⁷.

Jest zrozumiałe, że na tle tradycji podobnego, teatralizującego (i aktoryzującego) substytutyzmu musi się pojawić możliwość i potrzeba pomyślenia, by chmura „wreszcie” wystąpiła jako chmura, ale presja tej tradycji (tj. schematu „X jako Y”) jest tak silna, że nie może być już mowy o – „*sit venia verbo*” – „dezaktoryzacji” czy „desubstytutyzacji” (schemat „ot, sobie X”), lecz tylko

mówiący?) tego utworu jest doszczętnie „apathiczny” z racji swej „papierowości”, pałubowato bezdoznaniowy i bezprzeżyciowy (BP 245). Przecież to ta podmiotowa „fikcja liryczna” jest wewnątrzutworowym aktualizatorem i dysponentem ironiczności, żartobliwości, czułości, litości, troskliwości, obawy, ciekawości, którymi mieni się (tj. migocze, a nie „chce uchodzić za”) ten wiersz.

³⁵ Ten *appendix* jest reakcją na wątpliwości (po przedstawieniu początkowej części ⟨I 1–2; II 1–2⟩ niniejszej pracy na domowym spotkaniu kilkunastu osób ze środowiska uniwersyteckiego 21 IX 02) wyrażone przez filozofów: dr Andrzeja Leszczyńskiego i mgr Magdalenę Pajor. Gotów jestem przypuszczać, że wszystkie powyższe (dotychczasowe) i poniższe (*appendix*’owe) ilustracje i przykłady wypełnienia schematu „X w roli Y” stanowią nie tyle wewnętrzne odmiany w ramach wspólnego typu i nie tyle ogniwa przebiegu argumentacyjnego, ile raczej niejaką niby-rodzinę przykładów i raczej ich perswazyjne nagromadzenie (*congeries*).

³⁶ Swift opisywał wizytę Guliwera wśród uczonych miasta Lagado, którzy zastąpili słowa rzeczami, przez co doprowadzili do wyrażania rzeczy przez rzeczy same, tj. do autodezynnacji rzeczy. W tym mikroujęciu nie chodzi o onto-tautologię (tj. o to, że rzecz jest sobą), lecz o semio-tautologię (tj. o to, że rzecz jest znakiem samej siebie). Metoda uczonych z Lagado swą kontynuację znalazła w debiutanckim tomiku Grochowiaka: tam „nasza wiedźma”, tańcząca bi-bop, „mówi przedmiotami”. I u Grochowiaka ani nie jest to już „poezja rzeczy”, ani nie są to już „słowa dodawane do rzeczy”, lecz komunikacja pojęta dosłownie jako – wręcz Białoszewskie – „obroty [samy]ch rzeczy”, mówienie rzeczami (wbrew J. Błóńskiemu ⟨*Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 47 n.)).

³⁷ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Ks. III, w. 634. Podkreśl. S. D. Chmury/obłoki „przedstawiają” Tadeuszowi to „brzemienną” o „rozwitych warkoczach”, to balon, to „stada dzikich gęsi lub łabędzi”, to „tabun rumaków”, to okręt (ks. III, w. 636–653).

o autoaktoryzacji czy autosubstytutowizacji (właśnie „chmury w roli chmur”, „ptaki w roli ptaków”). Można by sobie podobnie wyobrazić, że Andrzej Seweryn zagrałby – „oprócz” Wyszyńskiego, Sędziego, Świętoszka czy Milczka – także (np. miłej kompanii przyjaciół kwoli) Seweryna-aktora³⁸, co nie musiałoby być zachowaniem bufona, bo „odegrać” siebie mógłby np. z dystansem, z Brechtowskim „efektem obcości”, ze zjadliwą autoironią itp., czyli właśnie tak, jak nieraz aktorzy przedrzeźniają swoją grę nawzajem³⁹. Z tym, że Seweryn wystąpiłby rzeczywiście jako autosubstytutowizator, a ptaki, chmury itp. tylko dla naszych stereotypizacji imaginatywno-konwencyjno-stylizacyjnych uchodzą za autosubstytutowizatory.

To jeden tor ujęciowy dla owego „jako”. Teraz ujęcie drugie.

Łatwo sobie wyobrazić, że ten sam krajobraz (np. któryś rzeczywisty, konkretny krajobraz włoski) w historycznej zmienności stylów malarstwa występował jako krajobraz średniowieczny (na malowidle średniowiecznym), jako krajobraz renesansowy (na malowidle renesansowym), jako krajobraz romantyczny (na malowidle romantycznym), jako krajobraz pointylistyczny... kubistyczny... konstruktywistyczny itp. Ów krajobraz występował kolejno „jako krajobraz” ujęty w reguły organizacyjno(kompozycyjno)-konwencjonalizacyjno-funkcjonalizacyjne kolejnego stylu malarskiego (czy estetycznego), a więc zawsze „jako (ukształtowany przez jakiś styl) krajobraz”, jako krajobraz w kostiumie i w roli „z danej epoki” (np. jako krajobraz w roli Amielowskiego „stanu duszy”): jako tej epoki właściwy sztuczny preparat krajobrazowy⁴⁰, jako krajobraz upozowany przez styl, jako raczej „wizerunek stylu” (Ra 117–119) niż krajobraz. A nawet – jak mówi sama Szymborska w *Kobietach Rubensa* – jako „wygnaniec stylu”. Dobrą tego świadomość miał Hrabia tłumaczący Tadeuszowi Soplicy, że „piękne przyrodzenie [tj. sama natura w swej pozaludzkiej rzeczywistości – S. D.] / Jest formą, tłem, materia, [...] do obrazu trzeba / Punktów widzenia, grupy, ansamblu i nieba” (ks. III 604–605, 612–613). W ostatnim postulacie Hrabiego chodzi oczywiście o normatyw „nieba włoskiego”⁴¹.

³⁸ Ale z czymś – jak się zdaje – zupełnie innym mamy do czynienia, kiedy np. aktor J. Nowicki zapewnia, że w filmie F. Dzidy *Strefa ciszy* nie tyle gra, ile „jest sobą” (zob. *Kultura w świecie*. GW 2002, nr z 25 X, s. 18); albo kiedy czytamy, że w latach siedemdziesiątych wyprzedaż prywatności nie była jeszcze popularną rozrywką i zwykli ludzie nie umieli, jak dziś, „grać siebie” przed telewizyjnymi kamerami (T. Sobolewski, *Rasowy dokument*. „Gazeta Telewizyjna”, dodatek do GW 2002, nr z 25 X, s. 8). W połowie drogi między obu przykładami jest przykład H. Gołębskiego, odtwórcy tytułowej roli w filmie Trzaskalskiego *Edi*; on – naturščzyk – utrzymuje, że w odróżnieniu od zawodowo przygotowanych aktorów miał o tyle łatwiej (!), że grał siebie (*Zawsze można lepiej*. Z H. Gołębskim rozmawia A. Kłyś. GW 2002, nr z 29 X, s. 17). J. Marx (*Gry krytyczne*. Warszawa 1985, s. 247) pamphletowo piętnuje aktora A. Łapickiego za niezdołność wcielenia się w postać i granie „tylko siebie”.

³⁹ Zob. np. B. Kusztelski, *Sarmacki western. Z historii inscenizacji najslawniejszej komedii Fredry. W: Aleksander hrabia Fredro: „Zemsta”*. Dodatek specjalny do „Dziennika Bałtyckiego” 2002, nr z 1 X, s. 10: „Zemsta błyskała wielkimi nazwiskami. Cześnika grywali wielcy – od Jana Świderskiego do Daniela Olbrychskiego. Niektóre kreacje obrastały taką legendą, że je nawet naśladowano: w przedstawieniu zielonogórskim z 1994 r. aktor grający Cześnika bawił się stylem gry właśnie Świderskiego, wręcz go parodiował”. Głośne były parodiujące imitacje głosu Ireny Eichlerówny.

⁴⁰ Zob. np. BP 245. – J. Łukasiewicz, *Laur i ciato*. Warszawa 1971, s. 9–23. – R 71 (A. Sandauer).

⁴¹ W pejzażu włoskim „sztuka i natura są ze sobą splecione, jedno jest dalszym ciągiem drugiego” (E. Bieliński, *Miejsca Herlinga*. GW 2002, nr z 23–24 XI, s. 15).

3. W rodzinie kosmosfery, czyli: onto-autoakceptacja

Podmiot tej poezji widzi świat jako fascynującą grę przypadku (B 1), której reguły rozciąga nie tylko na przestrzeń pozaludzką, ale także na siebie. Mówi: jestem „niepojęty przypadek / jak każdy przypadek”, „nie wybierałam” (7), kim mam być; ale zarazem mówi: to niepojęty przypadek mojego zaistnienia dał mi wolność (i zdolność, i potrzebę) wybierania, acz jest to wolność, która – jest i nie jest⁴². I oznacza to m.in.: jestem tym, co mnie ustanawia; jestem wcieleniem tego, co mnie ustanawia; ja – zanurzona w kosmosie realności absolutna niepowtarzalność – uczestniczę w uniwersalnym (wszechbytowym). „Bez widoków na wieczność” (17), „jestem kim jestem. [...] nie narzekam” (7). „Nie wiem, jak komu – [ale] mnie to [to tkwienie w przypadłym mi ludzkim kostiumie, w ludzkiej skórze – S. D.] zupełnie wystarcza / do szczęścia i do nieszczęścia” (39). Jest to solidarność z życiem stuprocentowo śmiertelnym, z samym istnieniem. Czysta ziemskość zupełnie wystarcza tu do przeżycia własnej d u c h o w o ś c i (jej szczęścia i nieszczęścia), skoro duchowości właściwe jest przeżywanie nieodróżnialności „radości i smutku” (26). Duchowość człowieka z wierszy Szymborskiej przestaje sobie sama wystarczać i – jakby na modłę Bytu Idealnego (17)⁴³ – szuka właściwych sobie wrażeń w (jak powiedziano z wyraźną drwiną *ad extra*) „złym towarzystwie materii” (17). „Reguły [tego] świata” są zarazem źródłem poczucia szczególnego, egzystencjalnego bezpieczeństwa, bo dzięki ich obowiązywaniu (funkcjonowaniu) „nie mogą się zdarzyć” przez imaginację podpowiadane „złe przygody” unicestwiającego zatrzaśnięcia „na zawsze” w „kałużach”, czyli przez naszą percepcję i imaginację stwarzanych – irrealnych otchłaniach (22)⁴⁴. Uczestniczymy w pełni w materialności świata (grawitacja, „rzucanie cienia”) i – tylko częściowo – w jego absolutnej „niewiedzy”; uczestniczymy w j e g o w ł a ś c i w o ś c i a c h i i s t o t n o ś c i a c h⁴⁵, ale on o n a s z y c h (ani o nas) nie wie, i nawet

⁴² M. Heller pisze, że nasze istnienie zawdzięczamy nieprawdopodobnemu zbiegowi okoliczności (HW 74). Pisze też (spokojnie, rzeczowo i wieloewentualnościowo): „Wolność nie wyklucza konieczności czy przypadku. To elementy tej samej struktury, tej samej logiki. Ale, być może, konieczność i przypadek stoją po jednej stronie [czego? – S. D.], a wolność po drugiej. Możliwe, że wolność nie jest ani koniecznością, ani przypadkiem, ale może być tak, że wolność jest możliwa, ponieważ żyjemy w takim a nie innym, matematycznym świecie” (HW 83). W obrębie tej Hellerowskiej wieloewentualnościowości oscylują ironicznie pokorne słowa W. Szymborskiej (*Pod jedną gwiazdką*. Cyt. za: BS 98): „Przepraszam przypadek, że nazywam go koniecznością. / Przepraszam konieczność, jeśli się myślę”. Jest zatem oczywiste, że (z osobną wzięte) przypisywanie wielkiej roli przypadkowi nie jest wystarczającym świadectwem głębokiej laickości (wbrew H 2).

⁴³ Z materią się kumał u Szymborskiej Byt Idealny, a nie Platon (wbrew SB 2).

⁴⁴ J. S z c z ę s n a s ą d z i (w związku z wierszem *Kaluża*), że poezja „skłania do bezinteresownych rozmyślań nad błahostkami” (SzT 8).

⁴⁵ „Powstałiśmy z popiołów wszechświata” i naprawdę dobrze jesteśmy wbudowani w jego strukturę. Konstytuuje nas „materia, z której wszystko jest zrobione”, „nasze ciało to chemia organiczna”. Dla Hellera najwyraźniej to, że człowiek jest częścią natury (że należy do rodziny świata materii), jest pozytywne, a nie przynębiające (HW 72–75, 82). Teraz podam k o n t r p r z y k ł a d. J. A. Kłoczowski, jako rekonstruktor myśli L. Kołakowskiego, wyróżnia p o r z ą d e k (równocześnie, więc dezorientująco, mówi też: „nastawienie”, „percepcja”, „odniesienie”) a n i m a l n y (biologiczno-deterministyczny, empiryczno-realnościowy) i m i t o l o g i c z n y (metafizyczny, ponadempiryczno-realnościowy). Porządek a n i m a l n y ma być ufundowany na p o t o c z n e j percepcji świata, skierowanej na (!) t e c h n o l o g i c z n ą tego świata e k s p l o a t a c j ę; i ma kulminować (!) w n a u c e. Jemu (tak – chyba osobliwie i wyraźnie deterioracyjnie – scharakteryzowanemu)

powiedzenie, że jesteśmy dlań zupełnie nikim (niczym), jest jeszcze antropomorfizującą i psychologizującą mistyfikacją⁴⁶. Taka świadomość nie jest wobec tego kreowaniem iluzji i chimer, lecz – przeciwnie – manifestacją radykalnej deziluzji. Zamieszkujemy zapadły, niepozorny zaścianek kosmosu, gdzie g w i a z d y mówią nam (dzięki nam) dobranoc (39). Przy całym naszym poczuciu silnego pokrewieństwa z naturą⁴⁷ – jesteśmy jednak osobliwym gościem (przejściowym domownikiem?) tej iście strażackiej „remizy” (planety Ziemi) i mamy w niej tak tańczyć, jak nam zagrają, i mamy mieć wrażenie świetnej zabawy (39).

A nade wszystko współuczestniczymy w kosmicznie „wyjątkowej okazji” (40) ż y c i a (pokornie uznając nasze nieznaczące miejsce w jego wielkiej, globalnej rzece; BS 115), w okazji dostępnej jedynie w tym niepozornym zaścianku kosmosu, należąc do bliższej (a raczej węższej tylko) rodziny istnień biologicznych, z których roślinne wymijają nas w niekontaktywnym milczeniu (15–16)⁴⁸, a te zwierzęce zdolne są niekiedy do niejakich z nami współporozumień. To w tej „wyjątkowo-okazyjnej” strefie ż y c i a można „być psem, / albo głaskać go po ciepłej sierści” (40)⁴⁹. Tak czy owak, „podróż nasza jest wspólna” i „łączy nas wiele” (15)⁵⁰. Nasze współczucie przekracza gatunki. Z ż y c i e m łączy się ważny, wspomniany już moment negatywno-poznawczy (podobny chyba trochę do reguły teologii negatywnej), mianowicie: tak naprawdę tylko życie może „bez ustanku czegoś ważnego / nie wiedzieć” (41). Wreszcie: tylko to śmiercionośne życie może być i jest uczestniczeniem w aktywności istnienia (40–41). A w spodziewaniu, że – niechby

przeciwstawiono porządek mityczno-metafizyczny (całościowe ujęcie świata z pozycji transcendentno-suprametafizycznych oraz teo- i aksjotropicznych). Chciałoby się rzec, że jest to opozycja zbudowana dość tendencyjnie, co widać chociażby po jej – niechby najbardziej zastrzeżeniowym i ostrożnym – zestawieniu ze „światoobrazem” i „światooglądem” właściwym poezji Szymborskiej i ze światopoglądem Hellera. Podobnie jak u Kłoczowskiego jest u B. Skargi – też jako rekonstruktorce myśli Kołakowskiego; dla jego „filozofii”, rozumianej metafizykoidalno-religiotropicznie czy też religioidalnie, „alternatywą” (a właściwie obcą kontrewentalnością) ma być „scjentystyczny”, tj. antymetafizyczny, antyfilozoficzny (we wspomnianym sensie słowa „filozofia”) obraz świata, zamykający nas w „ludzkiej skórze”. Zob. J. A. K ł o c z o w s k i, *Kapitan i błazen w jednym*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 18, s. 12. – B. S k a r g a, *Sceptycyzm metafizyką podszty*. Jw., s. 11.

⁴⁶ Podmiot mówiący całości tomiku mógłby powiedzieć, że wiara w sens wszechrzeczywistości to bardzo romantyczny, ale nie jego akurat przypadek (23). Byłoby to zgodne z wcześniejszym rozpoznaniem G. B o r k o w s k i e j, że świat Szymborskiej trwa bez całościującego sensu nadrzędnego (R 143).

⁴⁷ W rodzinie świata materii – kamień jest jakoś naszym bratem, i to spolegliwym, a chmury „dalekimi i płochymi kuzynkami” (10).

⁴⁸ Poetka mówi w wywiadzie: „dla roślin nie istniejemy. One istnieją dla siebie” (SzT 8). Jeśli nawet z roślinami łączy nas moment stanu „niewiedzy”, to przecież w nich nie jest to niewiedza jako informacyjny niedostatek świadomego podmiotu, lecz raczej tożsama z pozaświadomością „niewiedza” jeszcze zbliżona do tej, którą projekcyjnie przypisujemy „niewiedzącym” o nas chmurom (11–12) i niby bratersko wyglądającym kamieniom (10).

⁴⁹ B u r k o t w 1977 r. postawę Szymborskiej określał jako laicki, trochę panteistyczny franciszkanizm (BS 115).

⁵⁰ Szymborska nie tylko „bawi czytelnika” rozpatrywaniem ewentalności ewolucyjnych (B 1). Ona tym rozpatrywaniem uprzytamnia, jak bardzo refleksja ewolucjonistyczna jest dla niej refleksją osobistą, a nawet intymną, bo tu egzystencjalno-antropologiczna medytacja wyprowadzona jest z ewolucjonistycznie motywowanego poczucia biologicznego związku ze światem ożywionej przyrody (zob. B. C h r z ą s t o w s k a, E. W i e g a n d t o w a, S. W y s ł o u c h, *Literatura współczesna. Podręcznik dla klas maturalnych*. Poznań 1992, s. 96), podobnie jak i *sui generis* (tzn. poetycka) antropologia filozoficzna budowana jest na tle ogólnej teorii przyrody (P 185).

i poza naszą wiedzą – życie istnieje poza planetą Ziemią (42), wyraża się (kulminuje?) nasza przeciwsamotnościowa nadzieja.

To Heraklit chyba powiedział, że obawiamy się jednej śmierci, a już wielu śmierciom ulegliśmy. Ten, kto „jeszcze zalicza się” do żywych (12), już w czasie tej danej mu „chwili” rozpoznaje w sobie te przydarzające mu się śmierci i oswaja się z każdą jutrzejszą śmiercią przez np. uprzytamnianie sobie *m a r t w o t y* swej „pierwszej miłości” (23), skoro „inne miłości” dzięki swej intensywności były i pozostały walką z umieraniem. Ta walka to przykład skazanego na klęskę egzystencjalnego usiłowania, które jednak podejmowane „być musi i będzie” (20). Do walki takiej prowokuje nieszczęście śmierci dzieci (szczególnie rozdzierająca odmiana arcyparadoksu śmierci)⁵¹, którą wyrazić może tylko „kamienny” język (37). Szyborska w zgrozie moralnej i w przeżyciu moralnej powinności zadaje jedno z mnóstwa pytań bez odpowiedzi: pytanie-oskarżenie bez adresata-oskarżonego, ale przecież samo sobą ustanawiające tego „wirtualnego” adresata, jego pozycję i rolę. Pyta (jak tytu przed nią): „*ut quid perditio haec?*”

4. Ekspresje i projekcje wiernej pamięci o zmarłym

Monologowość wiersza *Chmury*⁵² nagle, u końca wiersza ujawnia swój jednostkowy, osobisty charakter: odnosi się do słuchającego „ty”. I nie jest to owo konwencjonalne „ty” wirtualnego odbiorcy, lecz zindywidualizowane „ty” bardzo bliskie mówiącemu: „ty” już nie żyjącego (z jego niepowtarzalną biografią i tragedią), „ty”, którego życie zamknęło się w swej skończonej już (dokończonej) całości (całość życia mówiącej dopiero się domyka, jest ono „jeszcze niecałe”). Tak dezawuuje się iluzja tego, co „wydaje się [...] omalże trwałe i prawie że wieczne” (10), i ukonkretnia się (staje się osobiste) człowiecze umieranie. Następujące nieco dalej (w tekście wiersza) słowa „z nami” nie znaczą już „z nami – rodzajem ludzkim”, lecz – z nami dwojgiem, już rozłączonymi przez śmierć, lecz nadal złączonymi przez żywą pamięć żyjącej jeszcze osoby (12). Obraz (*scil.* malarski) zawiera nieobecność i obecność – mówi gdzieś Pascal; ale zawiera je też obraz imaginacyjny, reminiscencyjny, a nawet nostalgiczno-fantazmatyczny, wynikły z niepokojenia się z negatywną rzeczywistością nieobecności (KR 99)⁵³ i z przeżycia odpowiedzialności za obecność zmarłych (H 1).

Chmury „nie muszą być widziane, by płynąć” (11), ale tylko tęskniące widzenie (przymuszone do spojrzenia od strony nicości⁵⁴) zdolne jest przywołać cichy już „negatyw” osoby, i to w roli tego, który „próbuję wywołać żywych” (12); i tylko wierne pamiętanie⁵⁵ zdolne jest znaki rozłąki i rozpadu ocalająco utożsamić

⁵¹ W motywie śmierci dzieci, co żyjąc krótko, nie „nażyły się”, rozpoznano motyw Mickiewicza (DK-L). Myśl, że dziecko jakby skądś „przychodzi”, skoro bardzo wcześnie umierając i „odchodząc” ma nikły „bagaż powrotny”, u Szyborskiej może być tylko przesmutnym, bliskim rozpaczania ironizowaniem, a nie żadną tam hipotezą metempsychiczną (wbrew SB 1). Zresztą metempsychoza nie polega na ruchu-wędrowce „stamtąd i z powrotem”.

⁵² Wiersz ten uznano za „genialny”, za aludujący finałem do liryku łożańskiego i za polemikę z Miłoszem, wedle którego obłoki są sędziami świata (DK-S).

⁵³ Odmianie takiego niepokojenia dawała wyraz późna twórczość A. Kamińskiej.

⁵⁴ J. K w i a t k o w s k i, *Notatki o poezji i krytyce*. Kraków 1975, s. 87.

⁵⁵ Chociaż człowiek i tak może tylko „przez chwilę pamiętać” (40).

ze znakami scalającego, uobecniającego spotkania („żegnaj, czyli witaj”, 12). Ale jest to ocalanie („powstrzymywanie go przy życiu”, 35) tyleż wierne co „nadarremne” (13) i należy do złudzeń, których są pełne nasze głowy (39). „Kiedy w y m a w i a m słowo NIC, s t w a r z a m coś, co nie mieści się w żadnym niebycie” (14). Podobnym s t w a r z a n i e m jest przywoływanie fantomu („negatywu”, pseudoobrazu zmarłego), który współbudują retoryka i logika (paradoksalizujący koncept inwersji) wraz z ocalającą pamięcią. To nadal jest wytwór umysłu, który dociekliwie i nieustępliwie poszukuje „najmniejszej między omyłkami” (40). Przywołująco spotykając ów fantom, podmiot mówiący tych wierszy rozpoznaje jedną ze swoich własnych śmierci.

5. Na pustyni antroposfery

Otocza nas zatem pozaludzka nieludzkość świata natury, do której cielesnie w pełni i bez żadnej wątpliwości przynależymy, ale która dla duchowości człowieka stanowi radykalne *totum aliud*, nie mające wobec niego żadnych obowiązków. Mówiący do natury czy do jej zjawisk mówi z podobnym skutkiem jak Konrad w *Wielkiej Improwizacji* – do Boga. Obaj mówią do milczenia. Stoją jednakowo wobec otchłani. Podmiotowy teatr ludzkiego świata nie ma żadnego wpływu na obiektywne *theatrum mundi*. Człowiek „mówiący sylabami” (38) wie, że jego poznawcza ciekawość jest bez wzajemności (15); że mruganie gwiazd jest obiektywnie nieznaczące (30); że tylko z jego człowieczego podNIEBienia wzbijają się wNIEBogłosy (lamenty)⁵⁶, których powód jest niedostępny przyrodoznawczej „Prawdzie Nagiej”, zdolnej tylko do przetrząsania naszej „ziemskiej garderoby” (18). Człowiek wie, że wszelkie próby rozmowy, zapytania, rozumienia, ba: śladowego niechby kontaktu z materialnymi bytami „nieznaczącymi”, intensywnie trwającymi w swej immanentnej, wiekuistej, zamkniętej pełni⁵⁷, że nawet wszelkie tych prób intencje (a nawet ich negacje!) są tylko projekcyjnymi antropomorfizacjami⁵⁸, solilokwiami, aktualizacjami koniecznej niemożliwości, świadomościowymi inscenizacjami, które mistyfikacyjnie (choć bez złudzeń) przewyciężają egzystencjalną samotność c z ł o w i e k a w świecie, dotkliwe wyobcowanie j e g o rozumiejącej wrażliwości⁵⁹. Na ludzkie fraternizacyjne usiłowania i *quasi*-przeświadczenia, na nasze zmyślane „rozmowy z kamieniem” (z nieprzenikalnością)

⁵⁶ Znakomicie ekspresywna i deskryptywnie bezbłędnie trafna figura etymologiczna, doskonały przykład bliskiej Karpowiczowskiej, ale przecież rdzennie „Szyborskiej” metody pracy w języku (a raczej tylko przykład jednego z aspektów tej metody), zrost kalamburu, ironii (mowy w mowie) i poznawczej odkrywczoci – w jednym „zwrocie mowy”. Szyborska daremnie zapewnia, że „dwa ostatnie tomiki są pozbawione ironii”. Zob. *Chwila, czyli dziesięć lat. Spotkanie z Wisławą Szyborską*. GW 2002, nr z 16 IX, s. 17.

⁵⁷ W zestawieniu z nią głodne sensów istnienie człowieka jest zawsze fragmentaryczne, „nie całe” (11), pełne duchowych „przerw” (25), „nie w y d a r z one” (17; podkreśl. S. D. – acz tylko ono może „mieścić się w w y d a r z eniach” (40; podkreśl. S. D.) – i właśnie dzięki temu i w tym spełniające się dostatecznie (39).

⁵⁸ Przecież tylko w porządku subiektywnej percepcji ludzkiej dokonuje się (nawet wtedy, kiedy nie jest śledzony), unaozniający przedmiotowe wypełnienie (i jakościowe „wyposażenie”) domowej przestrzeni, CUD dnia (brzasku i świtania) – zob. 28–29.

⁵⁹ Zaznaczanie człowieczej odrębności i wyosobnienia w naturze nie jest w poezji Szyborskiej „lekkie” (B 1), ale uporczywe i dramatyczne.

– natura (a więc każda rzecz i całość rzeczywistości) odpowiada nieodpowiedzią: „olbrzymim śmiechem, którym śmiać się nie umie”⁶⁰. Samotniczy, egzystencjalny głód kontaktu z pozaczłowieczym bytem, projekcyjnie i fikcjonalnie upodmiotowiający i uczłowieczający ten byt, obraca empatycznie świat w nieantropocentryczną antroposferę: chwilowo udomowioną pustynię, na której chce odnaleźć i utrwalić swą tożsamość, niepowtarzalność i jedyność (B 1). Ale jakim kluczem otwiera się ten dom, skoro – wygnany z boskiego rajy natury (P 182) – człowiek dziwi się, że żyje „w domu nie gnieździe? / W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?”⁶¹ On – wyjątek w kosmosie, odcięte od natury swą obcą, outsiderską innością jej przeoczenie (P 173, 180–181). Bo także i w tym znaczeniu „tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”⁶².

Kiedy Susan Sontag utrzymuje, że poezja jest (także) narzędziem pocieszenia⁶³, myśli bez wątpienia o pocieszaniu niesentymentalnym jako o dodawaniu odwagi (egzystencjalne „*nil desperandum*”, „*nicht mutlos werden*”). Przy takim jego rozumieniu przesłanie duchowe poezji Szymborskiej, jej stoicki (a przecieź delikatny i subtelny) głos można by uznać za powściągliwą, dyskretną, zdyscyplinowaną, po camusowsku odważną formę ascetycznego i sceptycznego pocieszenia. Do tej poezji akurat bardzo ściśle przylega opinia Northropa Frye’a:

Cała prawda o literaturze zawiera się w stwierdzeniu, że nie ma ona żadnych bezpośrednich związków z wiarą. Dlatego też jej najwartościowszym zadaniem jest wskazywanie horyzontów ponad wszelkimi sformułowaniami wiary⁶⁴.

6. Dopowiedź

Krytycy wskazali na cierpką mądrość (SG), na wielorako poświadczaną laickość tego ostatniego zbioru Szymborskiej (H 2), na literalną nieobecność Boga w tej poezji (SB 1)⁶⁵. Czytelnik, i to uważny, może utrzymywać, że w wierszu *Wszystko*, potępiającym holistyczną, totalizującą, mistyfikacyjną, butną uzurpację znaczeniową słowa „wszystko”, można rozpoznać (zwłaszcza kontekstowo) eufuistyczną i synekdochiczną (ale przecieź i tak zapalczą w dezaprobachie) – związną refutację metafizyki jako sposobu komentowania świata. Nie bez powodu wiersz ten nie tylko stał się kodą cyklu, lecz także trafił – jako *facsimile* z autografem – na

⁶⁰ Łukasiewicz, *Zagłoba w piekle*, s. 178, 180, 182

⁶¹ Cyt. za: Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 89.

⁶² W. Szymborska, *Psalm*. Cyt. za: KŚ 90.

⁶³ *Nie pogrążajmy się w głupocie. Z Susan Sontag, wybitną pisarką amerykańską, rozmawia Irena Grudzińska-Gross*. „Wysokie Obcasy”, dodatek do GW 2002, nr 37, s. 14.

⁶⁴ Cyt. za: I. Piekarski, *Kod sztuki. O „Biblii” w Northropa Frye’a wizji kultury*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 241.

⁶⁵ A. Kamińska (*Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1976, s. 255) racjonalizm mając za anachroniczny (XVIII-wieczny) pogląd, przypisywała Szymborskiej świadomość tej jego anachroniczności, a zarazem uparte (!) obstawanie przy nim „mimo wszystko”. M. Wyka (w 1973 r.) przypisała Szymborskiej świadomie maskowane „grą poetycką”, obronne unikanie („odwlekanie”) ostatecznych konkluzji jej „światopoglądu twórczego”, przed którymi „nie będzie ratunku” (Cz 345). Jeśli rozumiem ten zarzut (bo to jest – o dziwo – zarzut), to jest to zarzut cofania się przed rozpaczą, przed klęską. I kto wie, czy nie – zarazem – (krypto)zarzut nieszukania przez nią ratunku poza własnym jej światopoglądem. Kwiatkowski pisał w r. 1969, że Szymborskiej postawa wobec losu oraz istnienia budzi podziw i szacunek (KR 97).

okładkę, na ostentacyjnie widoczne miejsce analizowanego tu zbioru (wydanego przez „Znak”), jako reprezentant jego zawartości⁶⁶.

Wszystko –
Słowo bezczelne i nadęte pychą.
Powinno być pisane w cudzysłowie.
Udaje, że niczego nie pomija,
Że skupia, obejmuje, zawiera i ma.
A tymczasem jest tylko strzępkiem zawieruchy⁶⁷.

Grażyna Borkowska za nowość ostatnich wierszy Szymborskiej uznała ich antyplatonizm: obronę materialnego świata przeciw ułudzie czystych idei (B 2).

III. Poezji Szymborskiej „gra w siebie”

1. Czuwanie duszy

Dusza jest we wszelkiej „niezgodzie na bylejąkość życia” (H 3). Pójdźmy w tej kwestii „treściowym” torem jednego z wierszy (25–27). Powszedniość dni i lat, rozmów i prac może być prozaicznie bezduszną, dusza w człowieku zaś to romantyczny i rzadki (ale też – jak one wszystkie – niepojęty) przypadek aktualizowany „w zachwytach i lękach dzieciństwa” oraz w zdziwieniu własną starością, a więc – na obu egzystencjalnych progach; ale przecież także: zarówno w utracach pewności, jak i w nieprzełękłych zaciekawieniach poznawczych i przeżyciowych. Ona zapewne wraz z nami przeżywa wzajemną współpotrzebność⁶⁸ i naprowadza nas usilnie na teren jej własnego, spolegliwego dla nas przebywania czy raczej – uobecniania się jej w nas. Ma więc cechy ni to partnera, ni to opiekuna-dajmoniona, ale nie jest niczym wobec nas zewnętrznym (jej tereny są w nas). Jest właściwie naszym najszlachetniejszym *alter ego*, naszą intelektualną i moralną, czuwającą (pytającą, oceniającą i przeżywającą) świadomością; naszym zmysłem nieoczywistości⁶⁹; naszą potrzebą kwestionowania (naruszania, czy nawet niszczenia) i problematyzowania oczywistości (SB 1; H 2), a więc i powszedniej zwyczajności; jest naszym uniezwyczajnianiem (S 1), unieoczywistnianiem (S 5), naszym dziwieniem (i zdumiewaniem) się, czyli przeżywaniem intelektualno-egzystencjalnych zaskoczeń, powodowanych nie tylko władzą „niepojętego przypadku”, lecz – i to głównie – dociekliwą bacznością czuwającej i bezwzględnie uczciwej świadomości⁷⁰. Bywa przymusem (i potrzebą) pytań (wbrew DK-B), i to (wbrew

⁶⁶ Ten akapit o szczególnym usytuowaniu wiersza *Wszystko* jako kody tomu i o proteście przeciw myśleniu wszechzaborczemu napisałem (podobnie jak niemal całość tekstu głównego) przed 1 X 2002, a więc na półtora miesiąca przed przeczytaniem: SO (punkty 1 i 2). Uzupełnianie przypisów przerwałem 29 XI 2002.

⁶⁷ Można to uznać za rozprawienie się z – jak mówił L. Chwistek – „tragedią werbalnej metafizyki”.

⁶⁸ Zupełnie w tym podobna do Bytu Idealnego (17).

⁶⁹ M. Stala zauważa, że nastawienie na nieoczywistość rozpoznawalne jest zwłaszcza w utworach o śmierci (SP 5).

⁷⁰ Umiejętność (i predyspozycja do) dziwienia się stanowi „znak autorskiej tożsamości Szymborskiej” (H 2), ale kiedy poetka mówi w utworze o zdolności dziwienia się, to oczywiście mówi nie „o sobie”, lecz – typologicznie: o zdolności właściwej gatunkowo człowiekowi. *Dociekliwość* to umiejętność (i predyspozycja do) „umysłowego doprowadzania do ostateczności” (H 9).

D 1) nie pytań pozornych, nie tych stanowiących „sztukę dla sztuki”, nie tych traktowanych jako ważniejsze od odpowiedzi; pytań nie redukujących się do tylko jednego pytania i nie będących „pytaniami dzieciństwa” (tak jak nie wszystkie lęki są lękami niedorósłości). Bywa nieodpartą potrzebą wprawdzie pytań skazanych na unicestwiająca nieodpowiedź, ale moralnie i intelektualnie koniecznych (44)⁷¹, a także pytań – samosądów i autokorekt (np. „Dlaczego rzeczy złe / brałam za dobre / i czego mi potrzeba / żeby się więcej nie mylić?”, 43)⁷².

Przypominam: tym wszystkim jest – w opinii samej Szymborskiej – *d u s z a*. Więc muszę też przypomnieć, że zarazem (i jednocześnie) tym samym jest – w opinii krytyków-recenzentów (co odnotowałam) – *p o e z j a* Szymborskiej: ów fenomen intelektualno-artystyczny, intelektualnie stanowiący dla czytelnika kondensator deziluzyjnych impulsów (SB), a artystycznie urzekający: rzeczowością (i szlachetnością) tonu, zdyscyplinowaniem (tak na poziomie stylu, jak i na poziomie refleksji), klarownością, finezją, precyzją, celnością i esencjonalnością, inwencją, odkrywczością, wnikliwością, wrażliwością, delikatnością, dyskrecją (SB 1; D 1; H 1–3). Tu nawet gramatyka służy napięciu poetyckiemu (DK-L; R 94 – S. Barańczak), podobnie jak strategia międzyskrajnościowych oscylacji i rozpiętości oraz konsekwentne stosowanie skali relatywizacyjnej.

Więc między *d u s z ą* a *p o e z j ą* zachodzi tu szczególnie nierozróżnialność, podobna do tej już powyżej wspomnianej: między „podmiotem widzenia” a podmiotem czynności twórczych w wierszu *Chwila*. Rozpoznawanie znaczeń, przesłań i wytrawności artystycznej tej poezji staje się „połykaniem jej duszy”.

2. Indeks inter-polaryzacji

Podmiot mówiący liryki Szymborskiej spajająco się rozpina między dwiema skrajnościami procesu identyfikacji: między skupieniem a rozproszeniem (B 1); między przeżyciem zupełnej swej osobliwości (uprzywilejowania losowego, ale i wyjątkowego osamotnienia) w sferze istot żywych (7–9) a przeżyciem swego zupełnego zakorzenienia, a nawet zatopienia (zanurzenia) w tej sferze; między przeżyciem wszechbytowej⁷³ empatii i zakorzenienia w materii a przeżyciem (i trzeźwą świadomością) duchowego samotniczego życia na pustyni natury; między duchowym syceniem się rzeczywistością świata a syceniem się niezbędną duchowo złudą, bytem życzeniowym, fikcjonalizacją, mirażem – przy pełnej świadomości, że są tylko (i aż) tym właśnie; między intelektualnym pojmowaniem (racjonalizmem poznawczym) a egzystencjalnym przeżywaniem i empatyzowaniem; między pełną godności rozumnością (i dyskursywnym rozumieniem) a nieustannym, zdumionym zachwytem nad tym, co w naturze i w człowieku niepojęte (7, 9, 25, 42); między ofensywnym epistemicznym a sceptycznym agnostycyzmem (mocno spojonymi przez krytycyzm); między rezygnacyjnym (jak rozpoznaje Hartwig) stoicyzmem zgody na porządek świata

⁷¹ Funkcja pytań jest tu zatem zupełnie inna niż np. u J. Hartwiga, która sądzi, że potrzebę zadawania pytań mentalnie poprzedza gotowa odpowiedź (H 1).

⁷² Ale przecież wszystko to nie byłoby możliwe, gdyby istotnie każde wypowiedziane słowo zaprzeczało własnemu sensowi (H 1).

⁷³ Piszę tak wbrew antygeneralizacyjnemu wierszowi *Wszystko* (45).

i na jego (jednak ocalające) reguły a buntem przeciw temu porządkowi, w który wpisana jest śmierć; między przeżyciem statyki chwili a przeżyciem jej ulotności; między rzeczowością, konkretem i mikroskalą a „tonem ostatecznym” i „wysokim lotem” (DK-L); między humorem a tragizmem, między agresywną ironią a dobrotliwą żartobliwością (o podwójnym dnie; KR 98). Wreszcie – między poezją pytań a poezją odpowiedzi (H 1).

3. Skala relatywizująca (na przykładzie *Chwili* i *Chmur*)

Budowanie skali relatywizacyjnej wiąże się niewątpliwie ze „skłonnością do porównań” (9) – zestawień. Więc i my zacznijmy do zestawienia wiersza *Chwila* z wierszem *Chmury*. W *Chwili* (5–6) jest kontrast między stwarzanym przez statyczność pozorem trwałości pejzażowego momentu-„chwili” a tego momentu nietrwałości-ulotnością, uprzytamnianą przez prośbę o trwanie i przez wiedzę o historycznych zmiennościach globowych. W *Chmurach* jest PASAŻ: od kontrastu pozornie nikłych chmur i trwałego (na tle tej pozornej nikłości) ludzkiego życia, do kontrastu odwrotnego (kontrkontrastu): nikłości (znikliwości) ludzkiego życia⁷⁴ i wiecznej „parady” płynących niebem chmur. Można by powiedzieć żartobliwie, że skoro z zapisywaniem zmienności chmur trzeba by się bardzo śpieszyć, to musiało wystarczyć to, że się je scharakteryzuje przez kontrast z tym, co (zestawiane z ich pierzchliwością) ma pozór ugruntowanej trwałości nieomal wiecznej, trwałej (ludzki byt). Fantom (pozór) trwałości (i długotrwałości) ludzkiej egzystencji ujawnia się już w samym sposobie jej porównawczego stwierdzania, bo te niby pierzchliwe, nietrwałe chmury wymijają obojętnie tyleż naszą „życiową” (relatywną) stabilność, co i naszą śmiertelną zniszczalność. Zasada pozornej trwałości (stabilności) dotyczy oczywiście nie tylko człowieka, lecz całej natury, w tym i kamienia: przecież niemal symbolu solidnej trwałości. Chmura, człowiek, las, kamień są tylko przejściowymi momentami konfiguracyjnymi w strumieniu transformacyjnej procesualności naszego świata. Skala relatywizacyjna jest gigantyczna (5): dopiero ona pozwala widzieć człowieczy los i rzeczywistość we właściwych proporcjach (SO)⁷⁵. Tam właśnie, na skali nagłych prze-

⁷⁴ Znana jest od dawna koncepcja mówiąca, że utwór narasta ze słowa na słowo, a każde kolejne z tych słów (doraźnie ostatecznie) modyfikuje sens i związek wszystkich poprzednich, a w sposób ostateczny to samo robi ostatecznie słowo wiersza. Według tej mechaniki literackiej T. Peiper budował poematy rozkwitające. Otóż pod koniec *Chmur* napotykaemy zabieg nagłego przeweksłowania skali (i sensu) frazeologizmu, który się rozrasta („rozkwita”), a układ wersowy to podkreśla (a nawet graficznie „ustala”) tak, że wytarty i rubaszny frazeologizm rozrasta się w wyrażenie o sensie medytacyjno-egzystencjalnym. Mianowicie: z myślą o tym, co się dzieje z ludźmi (istnienie, a potem – osobne śmierci), mówi się najpierw restrykcyjnie, ekskluzywistycznie (odpychająco) i sztampowo, że chmurom „nic do tego”, potem – w pełnym współczucia przejęciu się tym ludzkim losem – mówi się, że chmurom nic do tego wszystkiego, tj. do tego, jak ten ludzki los wygląda; i wreszcie (już w egzystencjalnym zdumieniu): że chmurom nic do bardzo dziwnego charakteru tego losu. I teraz owo „nic (im) do tego” stało się już nie odpychające, lecz – odepchnięte, skoro człowiek-dziw, w którym natura osiągnęła (samo?)świadomość, nie istnieje dla niej: bezświadomej. O „zdaniach rozkwitających” u Szyborskiej wspomina już w r. 1954 L. Herdegen (*Zadania domowe. Felietony i recenzje*. Kraków 1956, s. 124). Zob. też np. *Szyborska. Szkice*. Warszawa 1996, s. 47 (E. Balcerczan). – R 29 (J. Przyboś), 326 (U. Kozioł). – L 92.

⁷⁵ W wyniku funkcjonowania takiej (czy podobnej) skali można być „typem spod ciemnej gwiazdy, która dla drugich jaśnieje” (8).

mieszkań, przerzucał przedmioty swej przemowy do milczenia Mickiewiczowski Konrad; wysłuchajmy jej fragmentu w całości:

Czym jest me czucie?
 Ach, iskrą tylko!
 Czym jest me życie?
 Ach, jedną chwilką!
 Lecz te, co jutro rykną, czym są dzisiaj gromy?
 Iskrą tylko.
 Czym jest wieków ciąg cały, mnie z dziejów wiadomy?
 Jedną chwilką.
 Z czego wychodzi człowiek, mały świeatek?
 Z iskry tylko.
 Czym jest śmierć, co rozprószy myśli mych dostatek?
 Jedną chwilką.
 Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie?
 Iskrą tylko.
 Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie?
 Jedną chwilką⁷⁶.

Podobnych (chciałoby się rzec: egalitaryzacyjnych) przeskoków na skali relatywizacyjnej dokonuje Jarosław Iwaszkiewicz, mówiąc w *Plejadach* (w języku, w którym „zginąć” i „minąć” znaczy to samo) o wszechprzemijaniu wszechpoziomym, o wszechzgulbie:

Złociste liście zginą i jesień ta zginie,
 I złe – i dobre nawet – miną gwiazdozbiory⁷⁷.

Z tym jednak, że Mickiewicz, Iwaszkiewicz i Szymborska to są (co oczywiście) zupełnie różne światy poetyckie i zupełnie różne duchowości poetyckie.

4. Wiersz – pozasytuacyjny ekstrakt-emblem

Wiersz dla Szymborskiej jest zapisem przemyśleniowym, egzystencjalnym i artystycznym, a nie zdarzeniowo-sytuacyjnym; jest kwintesencjonalizacją, kompozycją i emblematyzacją, tj. symboliczną funkcjonalizacją (nie wyłączając np. *Wczesnej godziny*, 28–29), a nie reprodukcją, mimetyką i aktualizatorstwem; nawet jeśli wiersz się zrodził z konkretnej sytuacji czy informacji – jak *Fotografia z 11 września*, wiersz-zapis „stanowiący dowód odwagi, na którą nie zdobył się jak dotąd nikt inny” (H 3), wiersz zamknięty nie milczeniem (wbrew D 2) – lecz, jak wszystko w poezji, w y s ł o w i e n i e m zamilknięcia (wobec uchwyconej na

⁷⁶ A. Mickiewicz, *Dziady*. Cz. III, w. 206–221. M. Piechał (*Do Stefani Skwarczyńskiej*). Cyt. za: A. Biskupski, *Tym jeszcze jest poezja*. Łódź 1980, s. 187) określa to jako „taki punkt widzenia, / co ziarno piasku zrównywa z planetą”. A. Kijowski (*Tropy*. Poznań 1986, s. 40–42) uznawszy „po latach”, że dzieje linearne ludzkości (historia) są pozorne, pisze z konwertycko-apologetyczną, ryzykowną merytorycznie i etycznie przesadą, że prawdziwe rozgrywają się w grzeszniczo-odkupieńczym, liturgicznym cyklu Kościoła Chrystusowego, w którym „chwila liczy się tyle co tysiąc lat, tysiąc lat – tyle co chwila, jednostka – tyle co milion istnień, a wszystkie miliony – tyle co jedna osoba”. Ma to oczywiście swoje praformuły w *Biblii*, w której np. czytamy: „Jak kropla wody zaczerpnięta z morza lub ziarno piasku, / tak kilka lat wobec dnia wieczności” (Syr 18, 10).

⁷⁷ J. Iwaszkiewicz, *Plejady*. W: *Liryki*, s. 93.

fotografii przedchwili unicestwienia). Joannie Szczęsnej wydało się, że będzie czytelnico oświecona, „wiedząc”, że wiersz *Chwila* został napisany w Żytomierzu, bo – kiedy tam przyjedzie – będzie obcowała „równocześnie z przyrodą i z poezją”; albo w bohaterce *Małej dziewczynki ściągającej obrus* „rozpoznając” małą Natalię, córkę Michała Rusinka, sekretarza poetki⁷⁸. Ale Szymborska raczej (i chyba to „raczej” jest tylko grzecznością wobec rozmówcy) odrzuca podobny „styl odbioru”. Z tego też powodu podkreślając wyjaśnia, że wiersz *Trochę o duszy* to wiersz nie o współczesnym kryzysie duchowym człowieka, lecz – o rzadkich momentach otwarcia na wzniosłość, podczas których obecnie dusza (SzT 8), „iskra na wietrze” (41).

Szymborską śmieszko datowanie i odautorskie, indywidualne dedykowanie wiersza, ale jednak mówi (głodna istotnych międzyludzkich porozumień, zakorzeniających człowieka wśród innych) do każdego z ewentualnych czytelników: „wiersz należy do ciebie, który czytasz, i tobie go dedykuję” (SzT 7–8). Chce łączyć ościsłość i porozumieniową z czytelnikiem, przygodnym, nieśpiesznym przechodniem, o której (i o którym) raczej nawet wiedzieć nie będzie.

5. Sukces metainstrumentalizacji wiersza

Powróćmy jeszcze do recenzenckich podkreśleń, że obecny tomik Szymborskiej jest bardziej już stonowany, przyćmiony, osłabły w impecie pytań i przekory (H 3), że osłabła w nim inwencja paradoksalizacyjna stylu (B 1). Hartwig pisze:

poszukiwanie racjonalnego wytłumaczenia zjawisk i wydarzeń kończy się z a z w y c z a j z a w o d e m i zawód ten wyraża się na różne sposoby, nierzadko poprzez żart, odwrócenie sytuacji, nagromadzenie innych możliwości, z których się nie skorzystało. [H 2; podkreśl. S. D.]

Bardzo to surowa opinia. Pisarskie sposoby mają tu być ekspresją p r z e g r a n e j racjonalisty, na co można by przecież przypomnieć myśl Kołakowskiego, którą parokroć przywoływał Stanisław Lem, że również religia jest sposobem, którym człowiek wyraża (i próbuje) życie jako nieuchronną p o r a ż k ę.

Jednak to, co przytoczyłem, można chyba (i trzeba) uzupełnić, i to całkowicie odwracając kierunek tego interpretującego stwierdzenia. Mianowicie na te właśnie „różne sposoby” wyraża się nie tylko z a w ó d (r o z c z a r o w a n i e) racjonalisty-eksplanatora⁷⁹, ale także (i – jak sądzę – przede wszystkim) dokonuje się nadal owo właściwe tej poezji w y j a ś n i a n i e - t ł u m a c z e n i e zjawisk i zdarzeń, gdyż „o d w r ó c e n i e sytuacji” oraz n a g r o m a d z e n i e possibiliów (a nawet impossibiliów) i „ex-ewentualiów” można traktować jako dociekliwe zabiegi poznawcze (zestawiania, porównywania, kontekstualizacji), a ż a r t (wraz z trochę podobną

⁷⁸ SzT 8. Można by o tym zainteresowaniu rzec słowami L. Neugera, że „jakkolwiek naiwne i nie na temat, posiada jednak podstawę mimetyczną” (*Szymborska. Szkice*, s. 101). Chociaż (skądinąd) to prawda, że wypowiedź jest osadzona w okolicznościach jej ukształtowania (W 101), to jednak informacja o okolicznościach powstania utworu wnosi niewiele do jego rozumienia jako dzieła sztuki (R 173 (Wantuch)).

⁷⁹ Ale czy on doprawdy przegrywa tu „zawyczać”, co przecież znaczyć musi: „niemal z reguły”? Czy ta książeczka (*libellum*) stanowi *testimonium cladis* racjonalisty? Pytam, gdyż w to mocno wątpię. Nie wydaje się, by to, co K a m i e Ń s k a (*op. cit.*, s. 251) w 1976 r. nazwała szlachetnie „heroizmem racjonalizmu”, uległo tu dzisiaj rozpadowi.

do Mannowskiej⁸⁰ ironią⁸¹) ogarnia to wszystko, co w tym tomie uległo artystycznemu wystowieniu, oraz to wszystko, co temu wystowieniu (jako „sposoby”, „materiał”, okoliczności) służyło, uczestnicząc w chwilowych unieśmiertelnieniach. Także sposób wyrażania przegranej może być jej przezwyciężaniem. Tak jak chaos poetycko wyrażony staje się twórczo opanowanym chaosem innego rzędu (KG 200).

Wykaz wprowadzonych skrótów

1. Recenzje Cisy i wywiady

- B = G. Borkowska, *Szyborska, czyli anty-Platon*. „Wysokie Obcasy” (dodatek do GW) 2002, nr 37, s. 33.
 D = J. Drzewucki, *Burza przed ciszą*. „Rzecz o Książkach” (dodatek do „Rzeczpospolitej”) 2002, nr 10, s. 3.
 DK = *Dobre książki*. Aud. TV z 16 IX 2002. W tym: DK-B = W. Bereś, DK-Ł = T. Łubiński, DK-S = K. Szczuka.
 GW = „Gazeta Wyborcza”.
 H = [J. Hartwig], *Poezję mówię wprost*. Z J. Hartwig rozmawia J. Mikołajewski. GW 2000, nr z 21–22 IX 2002, s. 12–13.
 K = R. Krynicki, *Dla „Gazety”*. GW 2002, nr z 28 IX, s. 4.
 SB = T. Skutnik, *Burza przed ciszą*. *Wisławy Szyborskiej nowy tomik wierszy*. „Dziennik Bałtycki” 2002, nr z 30.VIII, s.15.
 SG = M. Stala, *Dla „Gazety”*. GW 2002 nr z 28 IX, s. 4.
 SO = M. Stala, *O pocieszeniu, jakie daje poezja*. *Druga notatka o „Chwili”*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 47.
 SP = M. Stala, *Pan Newton i mała dziewczynka*. *Notatka o nowej książce Wisławy Szyborskiej*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 36, s. 12.
 SzT = *Trudno jest wspiąć się do wiersza*. (O najnowszym tomiku, pierwszym po otrzymaniu Nagrody Nobla, z W. Szyborską rozmawia J. Szczęsna). GW 2002, nr z 31 VIII, s. 7–8.

2. Inne opracowania

- BP = E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1982.
 BS = S. Burkot, *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977.
 BŚ = S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata*. *O Wisławie Szyborskiej*. Kraków 1996.
 Cz = *Czytamy wiersze*. Wybór, oprac., wstęp J. Maciejewski. Wyd. 2, uzup. i popr. Warszawa 1973 (s. 342–346: M. Wyka).
 HW = M. Heller, *W poszukiwaniu sensu*. „Znak” 2002, nr 10.
 KR = J. Kwiatkowski, *Remont pegazów*. Warszawa 1969.
 KŚ = J. Kornhauser, *Światło wewnętrzne*. Kraków 1984.
 L = A. Legeżyńska, *Wisława Szyborska*. Poznań 1996.
 M = J. Majda, *Świat poetycki Wisławy Szyborskiej*. Kraków 1996.
 P = J. Prokop, *Lekcja rzeczy*. Kraków 1972.
 R = *Radość czytania Szyborskiej*. *Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996.
 W = D. Wojda, *Milczenie słowa*. *O poezji Wisławy Szyborskiej*. Kraków 1996.

⁸⁰ J. Kwiatkowski zwie Manna mistrzem nacechowanej wielkim humorem, filozoficznej refleksji nad zjawiskami przyrody (KR 96). A. Zagajewski wskazuje, że talent Thomasa Manna ironicznie wiązał przeciwieństwa, nicował obiegowe opinie (R 259).

⁸¹ Np. o współczującej ironii Szyborskiej: BS 115, L 43; o autoironii Szyborskiej jako o masce, twarzy i światopoglądzie: Cz 346 (M. Wyka); o jej ironii bez sarkazmu: BŚ 64; o jej ambiwalentyzującej ironii: BŚ 40.