

Teksty Drugie 1991, 4 , s. 45-58



Szymborska eks-centryczna

Grażyna Borkowska

Grażyna Borkowska

Szymborska eks-centryczna

1. W interesującym studium Mariana Stali¹ o piarstwie Wisławy Szymborskiej wszystko — poza próbą przypisania poetce postawy religijnej w duchu ekumenicznym — zasługuje na uwagę. W wierszach Szymborskiej znajduje krytyk „umiejętność przekraczania ograniczeń, wynikających z jednostronnego wyboru”, specyficzną postawę duchową, która przynosi ucieleśnienie wolności, szeroką tonację uczuć i nastrojów — od żartu po rozpacz i tragizm. Radość czytania Szymborskiej — powiada Stala — to radość uczestniczenia w intelektualnej grze zaproponowanej przez autorkę, radość smakowania subtelnych tonów tej poezji, wywikłanych ze sprzeczności, lęków, zwątpień i przekory:

radość spotkania ze swobodną, poetycko-filozoficzną medytacją, nie dbającą nadmiernie o gatunkową jednoznaczność wypowiedzi [...], ani o układanie myśli w system [s. 34].

I jeszcze jeden cytat ze wspomnianego artykułu:

Każde zdanie, każdy wiersz Szymborskiej uobecnia wobec nas, przekazuje nam w darze obraz kogoś, kto jest wewnętrznie wolny. Wyobraźnia, zdaje się mówić poetka, jest sposobem komunikowania wolności. Dlatego też stwierdzenie Adama Zagajewskiego: „ekspansja swobody [...] jest jądrem poetyckiego świata Szymborskiej”, pozostaje dla mnie jednym z najtrafniejszych odczytań jej dzieła [s. 31].

¹ M. Stala *Radość czytania Szymborskiej*, „Znak” 1990 nr 6.

Podpisuję się pod zdaniem obu panów — z pewnymi zastrzeżeniami. Trudno mówić w przypadku Szymborskiej o ekspansji swobody (Zagajewski) lub jej ucieleśnianiu (Stala). Z tego samego powodu porównanie z wierszem Polkowskiego (s. 31), uosabiającym deklaracyjny wzorzec poezji rewolucyjnej, wypada nadzwyczaj niefortunnie. W utworze *Rosja* młody twórca pyta z impetem Majakowskiego:

*Wiatr goni liście, dlaczego poeta
dzięki tym słowom zsuwa sobie z karku obrożę
i stoi w słońcu: wolny?*

Szymborska nigdy nie manifestuje swojej potrzeby swobody. Przeciwnie, niezależność postaw i sądów skrywa pod maską naiwności i zadziwienia. Cechuje ją nie tylko niechęć do patosu, który w dialektycznym wywodzie stanowi jeden z wymijanych przez nią biegunów jednostronności, ale przede wszystkim niechęć do uproszczonych autodefinicji, samookreśleń, deklaracji. Obca jest też jej postawie romantyczna wiara w siłę i moc poezji. Swe niejednoznaczne, trudne do zinterpretowania *credo* twórcze przekazuje poetka w wierszu *Radość pisania* (z tomu *Sto pociach*)². Szymborska, „równa bogom”, mówi z olimpijską dumą o przestrzeni swych wierszy:

Inne, czarno na białym, panują tu prawa.
Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymywanych w locie kul.
Na zawsze, jeśli każę, nic się tu nie stanie.
Bez mojej woli nawet liść nie spadnie
ani źdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

Ale zaraz inna Szymborska, mistrzyni atramentu, rozbija iluzję wiarygodności stworzonego świata. Akt kreacji co prawda dokonuje się, ale dotyczy bardzo małej, intymnej przestrzeni, równej kartce papieru. „Tu nie jest życie” — powiada poetka. Radość pisania to z konieczności radość zabawy, radość wątpienia i niedoskonałego naśladownictwa, kalekie odtworzenie prawdziwych lęków i prawdziwego kosmicznego zatrwożenia. Ale i tu gra się nie kończy. Gdyby tak było, moglibyśmy

² W. Szymborska *Sto pociach*, Warszawa 1967 (SP). Inne cytowane tomy Szymborskiej: *Wolanie do Yeti*, Kraków 1957 (WY), *Sól*, Warszawa 1962 (S), *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972 (WW), *Wielka liczba*, Warszawa 1977 (W), *Ludzie na moście*, Warszawa 1986 (LM).

napisać, że Szymborska ceni życie ponad wszystko, że fascynuje ją jego siła, drapieżność, nieodwołalna faktyczność zdarzeń.

Cóż, kiedy pojawia się intrygujący trójwiersz:

Radość pisania.

Możność utrwalania.

Zemsta ręki śmiertelnej.

Zacznijmy pracę interpretacyjną od końca, od owej „ręki”. W *Słowniku mitów i tradycji kultury* pod hasłem „ręka” Kopaliński podaje:

w starożytnym Egipcie symbol męstwa, w starożytnym Rzymie wierności, u Zenona z Elei pięć symbolizuje dialektykę, a otwarta dłoń krasomówstwo. [...] W sztuce średniowiecznej ręka była symbolem rozkazywania i zręczności: Boga przedstawiano w postaci ręki wyłaniającej się z chmur, mogącej być znakiem rozkazu (hebr. „iad” — „ręka”, „władza”) albo błogosławieństwa (z dwoma palcami uniesionymi, z promieniami wychodzącymi z palców) czy groźby zawieszanej nad człowiekiem. Królewska ręka sprawiedliwości reprezentuje władzę sądową, przelanie na władcę jednego z najważniejszych atrybutów boskości. Ręka *homo faber* (łac. człowieka twórcy, wytwórcy) odróżnia go od zwierząt [s. 977–978].

Otóż wydaje się, że wiersz Szymborskiej wszystkie wymienione archetypiczne znaczenia słowa „ręka” aktualizuje i potwierdza. I może nie byłoby niczego zadziwiającego w fakcie, że inteligentny autor wie sporo o historii i własnej kulturze, gdyby nie pewna okoliczność. Wymienione przez Kopalińskiego znaczenia nie tworzą zgodnej rodziny, niekiedy są ze sobą skłócone, albo pozostają bez wyraźnego związku. Cóż bowiem łączy rękę jako symbol dialektyki z dłonią stanowiącą alegoryczne przedstawienie zręczności i męstwa?

Jeśli ktoś się gubi w meandrycznych zawiłościach hasła Kopalińskiego, powinien zajrzeć do Szymborskiej. *Radość pisania* mówi właśnie o tym, że człowiek porwawszy się na pracę twórczą, przekracza przeznaczone mu obszary, że łamie zasadę boskiego porządku, wierności i posłuszeństwa, że jest uzurpatorem bez szans, choć nie bez odwagi.

A Zenon z Elei, a dialektyka, a cała reszta? W cytowanym wyżej fragmencie poetka mówi wyraźnie:

Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwole się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymywanych w locie kul.

Mamy zatem i eleacki paradoks ruchu rozłożonego na czynniki pierwsze, na punkty bezwładnie tkwiące w przestrzeni. Mamy tym samym także paradoksalną naturę sztuki, jej problematyczną wiarygodność,

odsyłającą jednocześnie do prawdy i fałszu, kłamstwa i zmyślenia. Szyborska wielokrotnie będzie przywoływać tradycję eleacką (*Znieruchomienie, Ruch, Śmiech*). Również analizowany wiersz wyznacza przestrzeń dialektyczną, uformowaną pomiędzy sprzecznościami i niemocą, twórczością i jej pozorem, powagą i żartem, oczywistością i paradoksem, ruchem i bezruchem, prawdziwym działaniem i bezproduktywnością pustego gestu. Zbudowany jest na semantycznej opozycji, rozbijającej również hasło Kopalińskiego, dwu obrazów: ręki wyciągniętej ku absolutowi, pośredniczącej pomiędzy porządkiem ludzkim a boskim, oraz ręki zaciśniętej w pięść, zbuntowanej, groźnej i grożącej.

Odlóżmy na razie na bok sprawę *Radości pisania*. Nie chcę poprzestać na analizie wybranego wiersza, dobrze zresztą znanego, często cytowanego, wręcz „szkolnego”. Pora na wstępne wnioski. Mam wrażenie, że w przypadku Szyborskiej nie można pogodzić dwu spraw, o których wspomniani krytycy mówią jednym tchem — problemu wolności, rozumianego jako fundament istnienia, i swobody twórczej, utożsamianej z lekkością pisania, zmiennością nastrojów ciężących ku żartowi, zabawie, rozładowaniu napięć.

Pozostańmy przez chwilę przy drugim członie wymienionej pary pojęć — przy twórczej swobodzie. Jawi mi się ona dramatyczniej niż Marianowi Stali, ze wszystkimi ograniczeniami; Szyborska porusza się swobodnie w terenie „oddziewiczonym”, naznaczonym niemożnością, niedokonaniem, nienasyceniem, w obszarze trwale pozbawionym swoich ekstremów — żywiołowej radości i dojmującego tragizmu. Świat ludzki ma swoją miarę, sobie właściwą tonację uczuć; rzadko osiąga górne C, często zaś zamyka się w geście obronnym przed wizją ostatecznej zagłady. Antyczna wieszczka dostrzeże sens w dziwnym zachowaniu swych ziomków:

Żałuję, że mój głos był twardy.
Spójrzcie na siebie z gwiazd — wołałam —
spójrzcie na siebie z gwiazd.
Słyszeli i spuszczały oczy.

Żyli w życiu.
Podszyli wielkim wiatrem.
Przesądzeni.
Od urodzenia w pożegnalnych ciałach.
Ale była w nich jakaś wilgotna nadzieja,
własną migotliwością sycący się płomyk.
Oni wiedzieli, co to takiego jest chwila,

och bodaj jedna jakakolwiek

zanim —

[*Monolog dla Kasandry*, SP]

Ludzie poprawnie odczytują słowa Apokalipsy, ale naznaczeni śmiercią od dnia urodzin umieją żyć pomiędzy, z a n i m, w obliczu nadciągającej burzy, w pozorach niewiedzy, w ułudzie niepamięci. „Dziwna planeta i dziwni na niej ludzie. / Ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać” — powie Szymborska w tytułowym wierszu tomu *Ludzie na moście*.

Rozumiejąca postawa poetki, daleka jednak — jak zobaczymy — od renesansowego antropocentryzmu, nie oznacza heroizacji ludzkiego świata — „dobry i silny / to ciągle jeszcze dwóch ludzi” (*Schylek wieku*, LM). Szymborska szuka właściwego klucza; chce mierzyć ludzkie sprawy ludzką miarą, a zatem pozostaje w określonym paśmie nastrojów, z góry wykluczającym nastawienia skrajne.

Nie jest zatem wyłącznie tak, jak pisze Stala, że autorka *Stu pociech* inteligentnie omija rozwiązania dogmatyczne i jednostronne. W świecie Szymborskiej nie mają one, by użyć metafory z wiersza *Dworzec*, „istnienia obiektywnego”. Świat Szymborskiej trwa (dobrze to, czy źle — któż to wie?) bez stygmatu boskości, metafizycznej głębi, spójności, sensu nadrzędnego, czasami nawet bez logiki i rozsądku. Ale trwa, budząc zdziwienie, rozbawienie, niedowierzenie (*Zdumienie*, *Obmyślam świat*, *Jarmark cudów*, *Widok z ziarenkiem piasku* i inne wiersze).

Cud świata to cud trwania. Cud przemiany tysiącznych możliwości w jedną konieczność, konieczność bycia. Pisze o tym Szymborska w wierszu *Woda*. Wszystkie rzeki i rzeczki zbiegają się we wspólnym rozlewisku, rozchodzą po świecie — i znów spotykają. W ten sposób „Pacyfik potulnie wpływa do Rudawy / tej samej, co fruwała chmurką pod Paryżem” (*Woda*, S). W zamkniętym obiegu przyrody nie tożsamość jest ważna, ale trwanie, bycie, niedostępny człowiekowi zmysł udziału. Różnica pomiędzy światem przedmiotowym i światem ludzkim sprowadza się w poezji Szymborskiej do różnicy pomiędzy tym, co konieczne a tym, co możliwe. W rzece czasu człowiek jest tylko jedną z postaci bytu, jest „rybą pojedynczą”, „rybą odrębną” (*W rzece Heraklita*, S). Ale też rybą myślącą, kochającą, pytającą i wątpiącą. I tu głos Szymborskiej brzmi zgodnie z tonem europejskiej filozofii, która od wieków zwraca uwagę na dwudzielność natury człowieka, na jego przynależność do różnych porządków ontologicznych, itd. Warto na koniec tego wątku powiedzieć o dwu sprawach. W wierszu *Widok z ziarenkiem piasku*

(LM) Szymborska zastanawia się przekornie, jak wyglądałby świat, gdyby nie porządkująca praca ludzkiego spojrzenia. W utworach cytowanych poniżej Szymborska wskazuje natomiast na pewne konsekwencje, wynikające z przyjęcia określonych przesłanek filozoficznych. Obce są człowiekowi miary ostateczne. A zatem — tworzymy, nieporadnie naśladowując dzieło boskie (*Radość pisania*). Kochamy na niby:

Nikt w rodzinie nie umarł z miłości.

Co tam było to było, ale nic dla mitu.

Romeowie gruźlicy? Julie dyfterytu?

Niektórzy wręcz dożyli zgrzybiałej starości.

Żadnej ofiary braku odpowiedzi

na list pokropiony łzami!

[*Album*, SP]

Żyjemy zachłannie, schlebając życiu, ale ono nieubłaganie niesie nas ku kresowi istnienia:

Szarpię życie za brzeg listka:

Przystanąło? dostyszało?

Czy na chwilę, choć raz jeden,

dokąd idzie — zapomniało?

[*Allegro ma non troppo*, WW]

Lękamy się śmierci, ale strach ten oswajamy słabą pociechą:

Nie ma takiego życia,

które by choć przez chwilę

nie było nieśmiertelne.

[*O śmierci bez przesady*, LM]

Nie spodziewamy się niczego dobrego, ale wciąż płodzimy potomstwo, życząc sobie nawzajem:

Oby połów był lekki

i dziecko rośło nam zdrowo.

Niech będzie czasem szczęśliwe

I przeskakuje przepaście.

[*Rozpoczęta opowieść*, LM]

Poezja Szymborskiej wywodzi parę tropów, wszystkie rwą się po kilku wierszach lub wersach, nie budując żadnego trwałego porządku. Człowiek nie może liczyć na ucieśnienie ideału, ponieważ nie uwewnętrznił zadowolającego wzoru, bo i skąd? Cud świata to pozaspekulatywny cud trwania, w gruncie rzeczy wrogi samoswojej, odrębnej i pojedynczej

istocie ludzkiej, która nie zadowala się udziałem, lecz dąży do pełnej podmiotowości. Poezja Szymborskiej jeży się wprost od filozoficznych pułapek i konfliktów pomiędzy tym, co ogólne i szczegółowe, jednostkowe i zbiorowe, moralne i niemoralne, trwałe i nietrwałe, ludzkie i nieludzkie, moje i cudze, kobiece i męskie, szczere i udawane, historyczne i naturalne.

Szymborska owych konfliktów wpisanych w tradycję europejską nie podważa, nie koryguje, nie próbuje zastąpić innym systemem. Zna ich ciężar, doświadcza ich prawdziwości na własnej skórze jako kobieta, poetka, kochanka, matka, istota niedoskonała i śmiertelna, podmiot i przedmiot działań estetycznych, turystka, kucharka, pacjentka, byłe dziecko i kiedyś staruszka.

Czy zatem poezja Szymborskiej jest filozoficznym notatnikiem, zapisem inteligentnych potyczek ze światem? Poetka daje czasami przekorną pochwałę rozumu (*Głos w sprawie pornografii*, LM), ale znacznie silniej pociąga ją sam fundament istnienia, jak powiada w jednym z wierszy, „racja bytu” (*Możliwości*, LM).

2. Tym, co przynajmniej na pierwszy rzut oka decyduje o oryginalności poezji Szymborskiej, jest specyficzne usytuowanie podmiotu lirycznego. Głos poetki często zadziwia i zaskakuje, ponieważ dochodzi z miejsc nieprzewidzianych — z kąta sali, zza kulis, z muzealnej gabloty, z rynsztoków wielkiego miasta, z wnętrza snu, głębi wody. Poezja Szymborskiej to skromna glosa na marginesie wielkiej księgi świata, szósty akt dramatu, rewers malarskiego obrazu.

Co można zobaczyć „od kuchni” lub „w niskiej szparze”, jaka tworzy się pomiędzy sceną a opadającą kurtyną?

tu oto jedna ręka po kwiat śpiesznie sięga,

tam druga chwyta upuszczony miecz.

Dopiero wtedy trzecia, niewidzialna,

spełnia swoją powinność:

ściska mnie za gardło.

[*Wrażenia z teatru*, WW]

Szymborska odpowiada: istota rzeczy uobecnia się w prześwicie, na granicy bytów. Ma charakter momentalny, objawiony, epifaniczny. Rozbłyska na chwilę niczym zapałka rozjaśniająca ciemność. Pas światła, padający na scenę spod nie dociągniętej kurtyny, pozwala dojrzeć ludzkie oblicze sztuki. Pot, niezręczność, czyli prawdę.

Można interpretować wiersz Szymborskiej, idąc za epifaniczno-zapałczaną metaforą Virginii Woolf: zwyczajnemu obserwatorowi dane są krótkie chwile prawdy. Można pójść za Lacanem i powiedzieć, że niepowodzenie i fiasko (nieuwaga teatralnego inspicjenta) najlepiej odsłaniają ludzki, człowieczy charakter kreowanej rzeczywistości. Można wreszcie odwołać się do interpretacji faworyzowanej przez tzw. krytykę feministyczną. Mam tu na myśli świetny tekst Nancy J. Vickers poświęcony Celliniemu³. Amerykańska badaczka przekonująco dowodziła, że spoza najbardziej sztywnej konwencji artystycznej wyziera ludzka prawda, w przypadku Celliniego prawda silnie podszyta Erosem: renesansowy twórca realizował zalecenia konwencji rzeźbiarskich, a jednocześnie opowiadał o swym życiu intymnym, konfliktach z kochankami, okrucieństwie seksu związanego z przymusem i władzą, ambicjach zawiedzionego samca. I zdaniem Vickers cała ta historia namiętności i nienasyconego serca zapisana jest na brązowych reliefach, zdobiących królewski pałac w Fontainebleau, na płytach, które przypadkowemu widzowi będą mówić jedynie o mitologicznej postaci Diany.

Podobnie, tj. na miarę temperamentu, i w zgodzie ze swym intelektem, postępuje Szymborska. Nie ulega materialnej dosłowności holenderskiego malarstwa. Korzystając ze swej pozycji niekonwencjonalnego obserwatora, rozważa źródła barokowej sztuki. Obfite ciała, dymiące jadłem i pożądaniem, budzą takie oto refleksje poetki:

O rozdymnione, o nadmierne
i podwojone odrzuceniem szaty,
i potrojone gwałtownością pozy
tłuste dania miłosne!

Ich chude siostry wstały wcześniej,
zanim się rozwidniło na obrazie.
I nikt nie widział, jak gęsiego szły
po nie zamalowanej stronie płótna.

Wyganki stylu. Żebra przeliczone.
Ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterzcących łopatkach próbują ulecieć.

[Kobiety Rubensa, S]

Od nie zamalowanej strony płótna widać wyraźnie, czego malarstwu

³ Zob. N. J. Vickers *The Mistress in the Masterpiece*, w: *The Poetics of Gender*, ed. by N. K. Miller, Columbia University Press, New York 1986.

Rubensa brak, jakich obrazów mistrz się wystrzega, czym podszyta jest jego sztuka. Zmysłowość kryje lęk przed śmiercią. I choć angeliczne postaci siostr „drugich” funkcjonują poza kadrem malarskim, rozpoznajemy pierwsze oznaki umierania, atrybuty rozkładu i niszczenia: źrenice uciekające w głąb ciała, fermentującą krew, rżenie śpiących. Wiersze Szymborskiej dowodzą ważnej prawidłowości: poetka odbiera widzialny świat eks-centrycznie, uwzględniając nie tyle środek, ile peryferie, przesuując wzrok na sam skraj kadru. Tę strategię poetyckiego opisu zastosuje wielokrotnie, np. w utworze *Miniatura średniowieczna* (WW), uroczej stylizacji na archaiczną sielankę, oraz w wierszu opatrzonym znamienym tytułem *Reszta* (S).

Oglądając lukrowany obrazek z przeszłości, poetka napisze domyślnie o jego twórcy: „Onże wszelako dbał o równowagę: / piekło dla nich szykował na drugim obrazku” (*Miniatura średniowieczna*). Patrząc zaś na Ofelię, która stojąc za kulisami liczy — „jak rodzona Poloniusza córka” — liście wyjęte z włosów, powiada sarkastycznie: „Non omnis moriar z miłości” (*Reszta*).

Tam, gdzie zjawia się Szymborska, nieważne staje się ważne. W Paryżu poetka ogląda nie katedry, ale miejskiego włóczęgę (*Clochard*, S). Na spotkaniu z czytelnikami myśli o hali sportowej podczas bokserkiego meczu, tłumie ryczącym z emocji i podniecenia. Tymczasem:

W pierwszym rzędku staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upieczce staruszkowi placek ze śliwkami.

Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
zaczynamy czytanie. Muzo

[*Wieczór autorski*, S]

A idąc po latach na kolejny wieczór autorski, obrzuca wzrokiem swą nie-anielską posturę w butach z Chełmka (*Trema*, LM). Wchodząc do muzeum, pyta: „Jest wachlarz — gdzie rumieńce? / Są miecze — gdzie gniew?” (*Muzeum*, S). Patrząc na mapę świata, rozważa zasadę politycznych podziałów: „Czy można w ogóle mówić o jakim takim porządku, / jeżeli nawet gwiazd nie da się porozsuwać, / żeby było wiadomo, która komu świeci?” (*Psalm*, WL).

Zdolność poetki do utożsamiania się z istotami i sytuacjami uwidacznia się w bestiariach Szymborskiej. Są szczególnie ze względu na wybór przedmiotu opisu i charakter refleksji. Dlaczego dramatyzm świata

ograniczamy do doznań ludzkich, czyli własnych?

I oto ten na drodze martwy żuk
w nieopłakany stan ku słońku polśniewa.
Wystarczy o nim tyle pomyśleć, co spojrzeć:
wygląda, że nie stało mu się nic ważnego.
Ważne związane jest podobno z nami.
Na życie tylko nasze, naszą tylko śmierć,
śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem.

[Widziane z góry, WL]

Z perspektywy martwego żuka, śniącego żółwia (*Sen starego żółwia*, WL), kpiącej małpy (*Malpa*, S, i *Dwie małpy Bruegela*, WY) rysuje się wątpliwa wyższość ludzkiego świata, pełnego okrucieństwa, pustych pochlebstw, niewybaczalnej głupoty. Świetna i wymowna jest małpa Szymborskiej:

Kpi z siebie, czyli daje dobry przykład
nam, o których wie wszystko jak uboga krewna,
choć się sobie nie kłaniamy.

Świetny i wymowny jest tarsjusz, gdy pyta:

Dzień dobry, wielki panie,
co mi za to dasz,
że mi niczego nie musisz odbierać?

[Tarsjusz, SP]

Szymborska chętnie sięga także do peryferyjnych wymiarów czasu. Zagłębia się w epoki niepoetycko odległe od współczesności, archeologiczne raczej niż historyczne. Konstruuje swój rodowód dyluwialny, paleolityczny, zamierzchły, z którego wynika, że ewolucja przynosi także rachunek strat: „Zapadła mi się w morze wyspa jedna, druga. / Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury, / kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie” (*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, WW). Podobną myśl włoży w usta Tomasza Manna:

Drogie syreny, tak musiało być,
kochane fauny, wielmożne anioły,
ewolucja stanowczo wyparła się was.

[Tomasz Mann, SP]

Oba wiersze utrzymane są w tonacji poetyckiego żartu, ponieważ humor i śmiech wyraźniej podkreślają zewnętrzne, obrzeżne usytuowania poetki wobec materii opisywanych zjawisk. Szymborska z boku i oddalenia

potrafi patrzeć także na siebie. Istnienie własne to budząca zdziwienie realizacja szczęśliwego przypadku. Szymborska powie: zdarzyło się, iskra jestem (*Wszelki wypadek*, WW; *Spadające z nieba*, WW). Ale takie rozumienie istoty bycia nie pozostaje bez konsekwencji dla rozumienia istoty wolności. Według Szymborskiej wolność, wolność dostępna człowiekowi, nie ma charakteru absolutnego. Realizuje się w sferze pewnych wyborów — drobnych i nie zawsze istotnych:

Wolę kino.

Wolę koty.

Wolę dęby nad Wartą.

Wolę Dickensa od Dostojewskiego.

[*Możliwości*, LM]

Szymborska wolności nie fetyszyzuje. Cieszy się własnym istnieniem świadoma wszystkich ograniczeń, zatartych pokrewieństw, przypadkowości bycia indywidualnego. Odczuwa „radość pisania” świadoma swego uzależnienia od wzorów kulturowych i cywilizacyjnych, świadoma granic poetyckiej wyobraźni i poetyckiego eksperymentowania (*W biały dzień*, LM; *Pomyłka*, WW).

Dlaczego Szymborska z takim uporem i konsekwencją trzyma się obszarów peryferycznych, dlaczego z takim upodobaniem ogląda świat od kulis, unikając planów ogólnych? Szymborska wierzy w odkrywczą wartość prawd indywidualnych i cząstkowych, zakorzenionych w doświadczeniu, spokrewnionych z naturą życia. Wierzy w potrzebę ciągłego odnawiania znaczeń, w ruch myśli biegnących za zmieniającą się materią świata. Poetka nie znajduje w kondycji ludzkiej żadnych przesłanek uzasadniających trwałość abstrakcyjnego myślenia. W wierszu *Utopia* prezentuje się jako zdecydowana przeciwniczka orientacji logocentrycznej. Porządek świata skrojony jest przesadnie i nie na miarę człowieka:

W prawo jaskinia, w której leży sens.

W lewo jezioro Głębokiego Przekonania.

Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.

Ze szczytu jej rozciąga się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,

a widoczne po brzegach drobne ślady stóp

bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.

[*Utopia*, WL]

Prawdy ogólne, które obowiązują wszystkich, nie dotyczą w istocie nikogo. Stanowią perfidną uzurpację. Ludzie przechodzą nad nimi do porządku dziennego (*Przypowieść*, S). Tak też czyni Szymborska — niechętna spekulacjom, abstrakcyjnym systemom, zaaferowana światem, mnogością form, kształtów (*Urodziny*, WW). Czasami jednak ten nadmiar poetkę przeraża i deprymuje, czasami czuje się zagubiona i samotna. Poezja Szymborskiej podsuwa przynajmniej trzy strategie przetrwania kryzysu świadomości i kryzysu istnienia.

3. Realizując owe strategie terapeutyczne poetka wchodzi głęboko w swą rolę biologiczną i społeczną. Staje się kobietą i mówi jako kobieta. Pierwsza strategia — to strategia regresu. Szymborska anonsuje pragnienie wycofania się z gry. Gotowa jest zrezygnować z przyjemności bycia na rzecz solidnego trwania. Proponuje przeczytać *Rozmowę z kamieniem* nie poprzez filozofię Sartre'a lub księdza Tischnera, ale poprzez np. dzieła Orzeszkowej i Nałkowskiej. Bohaterki powieściowe w chwilach załamań robią to samo, co podmiot liryczny utworu Szymborskiej — wracają do „siebie”, zamykają się we własnym mikrokosmosie, który ma być źródłem spokoju i spełnienia. U Orzeszkowej przeważa wariant altruistyczny (robić swoje i wierzyć w zasiane ziarno), u Nałkowskiej — narcystyczny (być sobą dla siebie). Szymborska jest ewolucjonistką: chce bezkolizyjnie włączyć swe przypadkowe istnienia w porządek kosmiczny. Chce chociaż raz znaleźć się nie z boku, ale w środku świata, doznając kojącego uczucia, że jest „na miejscu”. W wierszu *Pejzaż* spełniają się te marzenia:

W pejzażu starego mistrza
drzewa mają korzenie pod olejną farbą
ścieżka na pewno prowadzi do celu,
sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło,
jest wiarygodna piąta po południu,
maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany,
więc i ja przystanęłam — ależ tak, drogi mój,
to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

[*Pejzaż*, S]

Na ogół jednak pozostaje tylko nostalgia za byciem samotnym, jednorodnym, zgodnym z porządkiem świata (*Krótkie życie naszych przodków*, LM) lub świadomość niewykonalności całego zamierzenia, które w chwili irytacji nazwie poetka „idiotyzmem doskonałości” (*Cebula*, WL).

Drugie źródło ratunku (zobaczmy jak trwale) to erotyka. Miłość u Szymborskiej (a także u Pawlikowskiej czy Poświatowskiej, a więc znów w nurtach literatury kobiecej) pozwala na wewnętrzną integrację: „jestem na podobieństwo odbicia w jego oczach” — powie poetka w wierszu *Przy winie* (S). Utrata miłości ma wymiar ostateczny, grozi kłeską nieistnienia:

Kiedy on nie patrzy na mnie
szukam swego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.

Szymborska nie umie zbudować spokoju na tak nietrwałym fundamencie. Jej historie miłosne to dramaty, odsyłające często do pierwowzorów literackich, a zatem przetworzone już przez świadomość pisarki (*Balлада*, S) lub wyznania niemożności i niespełnienia (***) [*Jestem za blisko*], *Na wieży Babel*, *Ballada* — S).

Poczucie wewnętrznego rozłamania i niepokoju próbuje łagodzić poetka także w trzeci sposób. Ta strategia kryzysowa jest znów charakterystyczna dla wszystkich nurtów literatury kobiecej. Szymborska szuka kontaktu z innymi kobietami, przędzie delikatną nić damskiej solidarności. Uparcie wmawia nam, że jest taka jak wszystkie inne kobiety, a bywa też i gorsza:

W szufladach mojej siostry nie ma dawnych wierszy
ani w torebce napisanych świeżo.

A kiedy siostra zaprasza na obiad,
to wiem, że nie w zamiarze czytania mi wierszy.

Jej zupy są wyborne bez premedytacji,
a kawa nie rozlewa się na rękopisy.

[*Pochwała siostry*, WL]

Jej wizerunek „innej” kobiety daleki jest od arystokratyzmu i nadmiernej konsekwencji. O swojej bohaterce powie: „Czyta Jaspersa i pisma kobiece” (*Portret kobiety*, WL). Zdanie to można odnieść do samej Szymborskiej, autorki recenzji zamieszczanych w „Życiu Literackim”. Pisała tam poetka o wielkich dziełach i skromnych wydawnictwach przeznaczonych dla zwykłego czytelnika, takich jak poradniki, atlasy i książki kucharskie. Ten mieszany wybór świadczy nie tylko o poczuciu humoru autorki, jest wyborem uczynionym także zupełnie na serio, jest aktem solidarności z publicznością czytającą.

Kiedy Szymborska mówi, że bywa gorsza od kogoś, kogo uznamy za kobietę zwyczajną, chce powiedzieć, że ta zwyczajność znaczy więcej niż przypuszczamy. Wspaniałą rehabilitację przeciętności, zastygłej w niechętnym bohaterce micie, przeprowadza poetka w wierszu *Żona Lota* (WL):

Obejrzałam się podobno z ciekawości.
Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody.
Obejrzałam się z żalu za miską ze srebra.
Przez nieuważę — wiążąc rzemyk u sandała.
Aby nie patrzeć dłużej w sprawiedliwy kark
męża mojego, Lota.
Z naglej pewności, że gdybym umarła,
nawet by nie przystanął.

Wiersze stanowiące pochwałę kobiecej czułości (*Powroty*, WW), przywiązania do życia (*Do arki*, WL) i kobiecości jako takiej, nie zdominowały jednakże poetyckiego warsztatu Szymborskiej, która wyznawała:

Przepraszam wszystko, że nie mogę być wszędzie.
Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą
[Pod jedną gwiazdką, WW]

Szymborska odrzuciła w rezultacie feministyczne strategie zastępcze. Nie potrafiła zadowolić się „idiotyzmem doskonałości” i trwaniem dla trwania (*Cebula*). W miłości pozostała czujna, dzieląc się na „ciało i poezję” (*Autotomia*, WW). Dążąc do solidarnej więzi z istotami podobnymi, stała „sama sobie na przeszkodzie” (*Pod jedną gwiazdką*, WW).

4. Poetycka propozycja Szymborskiej jest zdumiewająca. Stanowi konsekwentną krytykę myślenia uniwersalistycznego, abstrakcyjnego, narzuconego przez porządek restryktywny, „patriarchalny”. W tym sensie jest bliska praktykom dekonstrukcyjnym — i feminizmowi. Żadna jednak formuła — ani dekonstrukcyjna, ani feministyczna — nie wyczerpuje jej bogactwa.

Przed stu pięćdziesięciu laty Narcyza Źmichowska⁴ pisała w swym debiutanckim wierszu o niezwykłej kondycji poety, który uwewnętrzniając różne doświadczenia, nie jest, nie może „być ani mężczyzną, ani kobietą”.

⁴ N. Źmichowska *Szczęście poety*, w: *Pisma*, pod red. P. Chmielowskiego, Warszawa 1885–1886, t. 1.