

„Najprzodniejsze stokrotki”, czyli ironiczne szczegóły w imaginarium Wisławy Szymborskiej

Maria Delaperrière

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 14–33

DOI: 10.18318/td.2024.1.2

W świecie poetyckim Wisławy Szymborskiej „szczegół”, „poszczególność”, „wyjątek”, „pojedynczość” to słowne wektory stanowiące filozoficzną antytezę ogółu, nieskończoności i ogromu świata. „Świat jest tak wielki, że wszystko staje się szczegółem” – wyraziła się kiedyś poetka, choć w żadnym wierszu do tych słów nie powraca¹. Może w obawie przed ich zbyt oczywistym brzmieniem, hamującym lotny ruch wyobraźni. Dysponując dzisiaj całokształtem jej twórczości, nietrudno jednak zauważyć, że szczegół pełni w nich istotną rolę. W latach po komunizmie pojęcia te stają się wyrazem oddalania się poetki od retoryki socrealizmu i w tym duchu są interpretowane: Stanisław Barańczak jeszcze w roku 1988 zwracał uwagę na poszczególność w poezji Szymborskiej, uważając ją za wyraz obrony „przed terrorem kolektywizmu”²,

Maria Delaperrière
– emerytowana prof. dr hab., była dyrektor sekcji polonistyki w Narodowym Instytucie Języków i Kultur Wschodnich w Paryżu, badaczka literatury i kultury XIX i XX wieku, komparatystka. Ostatnie publikacje: *Okiem innego* (2022), współredaktorka dzieł zbiorowych: *Józef Czapski – itinéraires de vérité* (2021) i *Nouvelle Pologne? 1918-1939* (2023).

-
- 1 M. Rusinek, *Czarny notes. O nieistniejących, ale możliwych wierszach Wisławy Szymborskiej*, zob. w niniejszym numerze.
 - 2 S. Barańczak, „Nieliczone odmiany koloru szarego”, w: tegoż, *Przed i po*, Aneks, Londyn 1988, s. 111-115.

a kilka lat później Piotr Michałowski uwydatnił rolę wyjątku „w morzu zjawisk podobnych”³.

Warto dodać, że szczegół stanowi także jeden z komponentów wyobraźni poetyckiej Wisławy Szymborskiej, która funkcjonuje w ścisłym kontakcie z doznaniem percepcyjnym i sposobem oglądu świata, choć te reakcje nie tworzą zamkniętego systemu. Niechęć poetki do „wielkiej liczby” nie jest jedynie wyrazem światopoglądu. Kieruje nią przede wszystkim ciekawość świata dostępnego jedynie w odcinkach, ułamkach i konkretnych detalach. Ta osobliwa percepcja rzeczywistości pojawia się już w tomie *Wołanie do Yeti*, kiedy autorka przywołuje przeszłość reprezentowaną nawałem pogubionych definitywnie rzeczy: „[...] parasole, / walizka, rękawiczki, płaszcz”, i dalej: „Agrafka, grzebień ten i tamten, / róża z bibuły, sznurek, nóż”⁴. Od-tąd tego typu wyliczenia stają się marką jej stylu. Nie chodzi już o symbole, liczy się beztrudnie rozwichrzenie szczegółów pozbawionych wszelkiej hierarchii. Ich obrazowa materialność zbliża je do sztuki malarskiej, choć te zbliżenia nie mają wiele wspólnego z klasyczną korespondencją sztuk, w której sama aura wiersza lub jego muzyczność wywołuje obrazowe skojarzenia. Wiersze inspirowane malarstwem wprowadzają natomiast w świat powiązań intersemiotycznych, decydując o ostatecznej wymowie i czasem sensie wiersza.

Proces ten ulega wzmocnieniu w bezpośrednim kontakcie z konkretnymi obrazami malarskimi, o czym już wielokrotnie pisano. Te same wiersze powracają między innymi w analizach Joanny Grądział, Małgorzaty Czermińskiej, Adama Dziadka, Magdaleny Śniedziewskiej oraz w obszernej syntezie o związkach poezji i malarstwa pióra Wojciecha Ligęzy⁵, który podjął się trudnego zadania uporządkowania świata wyobraźni poetki, choć, jak

3 P. Michałowski, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87 (2), s. 137.

4 W. Szymborska, *Martwa natura z balonikiem*, 1956 (*Wołanie do Yeti*, 1957), w: tejże, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 185. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczanego dalej skrótem WW oraz numerem strony. Po tytule wiersza podany jest tom, z którego pochodzi.

5 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87 (2), s. 85-102; M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wystawy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 230-242; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; M. Śniedziewska, *Średniowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2014; W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, rozdz. *Poezja i malarstwo*, s. 172-214.

pisał, „autorka *Ludzi na moście* nie tworzy kompensacyjnych rajów: również ze znaczną rezerwą odnosi się do estetycznej adoracji sztuki”⁶. Powstaje jednak pytanie o przyczynę niezwyklego zainteresowania właśnie tą ekfrastyczną częstką bogatej twórczości poetki. Co do tych powrotów upoważnia? Chyba przede wszystkim sama możliwość kreacji zapośredniczonej konkretnym dziełem malarskim, a może także pokusa (lub przypadłość współczesnego komparatysty) porównywania tego, co nieporównywalne.

Nieliczne płótna, które zainspirowały Szymborską, są jedynie częstką jej rozległego uniwersum, ogarniającego wszystko, na co natknie się jej ciekawe świata oko, obejmując przedmioty, zwierzęta, ludzi, zdarzenia. Lecz poetka podchodzi do tych oznak rzeczywistości w sposób osobliwy, stroniąc od imponowalności i ogólników. Z zasady bliższe są jej szczegóły pozornie neutralne, najczęściej mało istotne, lecz zdolne nabrać znaczenia w antynomicznych zderzeniach percepcji i wyobraźni. Można by je uznać za „przedmioty ironiczne”, z zastrzeżeniem jednak, że nie będzie chodziło o sensory, jakie przypisywali im dadaistyczno-surrealistyczni twórcy ironicznych *ready-mades* lub mnożących się współcześnie *design*⁷. Sztuka nowoczesna⁸ w poezji Szymborskiej jest nieobecna. Ironia Hansa Arpa, Joana Miró, Maxa Ernsta, Salvadora Dalego zakłóciłyby jej własne i tylko jej podległe ironiczne podejście do świata. Nie pociąga jej sztuka areferencjalna, ogołocona z *mimesis* i filozoficznego namysłu, więc zbyt odległa od jej własnej koncepcji poezji. I jeśli poetka preferuje sztukę klasyczną i światy od dawna utrwalone w tradycji, to dlatego, że po latach można spojrzeć na nie z dystansu, ujawniając ambiwalencję pewnych szczegółów wyrwanych z ich własnej przestrzeni kulturowej i tym bardziej twórczo inspirujących.

Predylekcja Szymborskiej do dawnej sztuki tym bardziej zasługuje na uwagę, że współczesna metoda wyodrębniania szczegółu w malarstwie klasycznym zrewolucjonizowała poetykę malarskiej percepcji. Francuski historyk sztuki Daniel Arasse⁹ dokonał przeglądu kilkuset płócien dawnych mistrzów, przyjąwszy za kryterium wyboru mało widoczne detale: w *Upadku Ikkara* Bruegla postać oracza, umyślnie wyolbrzymiona w pierwszym planie,

6 W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 172.

7 J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968.

8 Pomijam tutaj kolaże poetki.

9 D. Arasse, *Détail*, Flammarion, Paris 2008. Wydanie polskie: tenże, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, przeł. A. Arno, DodoEditor, Kraków 2013.

przyciemnia swoim rozmiarem (i tym samym paradoksalnie uwydatnia) ledwie widoczne w drugim planie stopy tonącego w morzu lłkara. Istnieją też szczegóły pozornie niezamierzone, które nie wpisują się w narrację obrazu i nie mają uzasadnienia (np. mucha na średniowiecznych obrazach do dziś nie doczekała się wyjaśnienia!)¹⁰. Szyborska zapewne nie знаła dzieła Arasse'a i najprawdopodobniej nie byłoby jej pomocne. W swym kontakcie z malarstwem od początku broniła własnej niezależności. Kiedy w latach sześćdziesiątych sięga do wzorców malarskich, podchodzi do nich inaczej niż inni współcześni jej poeci zafascynowani ornamentem barokowym, między innymi Grochowiak, Harasymowicz, Bursa lub Rymkiewicz. Zainteresowanie się szczegółem zbliża ją najbardziej do Mirona Białoszewskiego¹¹, choć pozwala też dostrzec zasadnicze różnice: kiedy Białoszewski konkluduje po kartezyjańsku: „patrzą na mnie, więc pewnie mam twarz”¹², poetka odpowiada mu w kontrapunkcie:

Kiedy on nie patrzy na mnie
szukam swego odbicia
na ścianie. I widzę tylko
gwóźdź, z którego zdjęto obraz¹³.

W jej poetyckim świecie od początku wybija się natomiast ambiwalencja, rozchwianie desygnatu, paradoks i zakamuflowanie źródeł inspiracji, gdy w pierwszym planie pojawia się „samo-urojenie”:

Stół jest stołem, wino winem,
w kieliszku, co jest kieliszkiem,
i stoi na stole.
A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi¹⁴.

10 Tamże.

11 Zob. M. Delaperrière, *Dialog z dystansu*, Universitas, Kraków 1998, rozdz. *Barok w polskiej literaturze współczesnej*, s. 9-26.

12 M. Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, w: tegoż, *Obroty rzeczy*, PIW, Warszawa 1957, s. 119.

13 W. Szyborska, *Przy winie*, 1959 (*Sól*, 1962), WW, s. 226.

14 Tamże, s. 227.

Jest to już zapowiedź przekornej gry antynomicznej między percepcją świata rzeczywistego i wyobraźnią malarską, którą poetka rozwinie, sięgając do konkretnych obrazów. Nie interesuje jej jednak sama lektura formalna wybranych starannie płócien. Nie jest też wrażliwa na klasyczną „korespondencję sztuk”, wiążącą słowo z obrazem w jednym wrażeniu zmysłowym lub odczuciu estetycznym. Trudno też ustalić jednoznacznie sposób podchodzenia poetki do ekfrazy, która już kilka dekad temu rozpętała burzę polemik wokół kolejno nadawanych jej znaczeń. Zgodnie z teoriami współczesnymi ekfrazą może być metaforą, kontemplacją, grą intertekstualną, transmutacją semiotyczną, lecz żadna z tych definicji nie jest całkowicie przekonująca. Słusznie Adam Dziadek, idąc śladem teoretyków amerykańskich, nazywa ją polubownie „wербalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej”¹⁵. Można tę definicję uznać za złoty środek ugody zezwalający na odmienne interpretacje tego samego tekstu, zakładając, że w dziedzinie poezji procesy ekfrastyczne nie są kopią malarskiego oryginału, lecz twórczą reakcją na oglądane płótno postrzegane subiektywnie. W przypadku poezji Szymborskiej tak rozumiana reakcja ma odcień agonistyczny: poetka nie analizuje obrazu, lecz mierzy się z jego treścią, najczęściej odwracając jego pierwotne przesłanie¹⁶. W tej perspektywie można także spojrzeć na hierarchię i rolę szczegółów pełniących funkcję semantycznych wektorów, które prowadzą w głąb ukrytych treści obrazu i wiersza.

Ekfraz a kontrekfraz

Ten proces ujawnia się wyraźnie już w pierwszym wierszu powstałym pod wpływem malutkiego siedemnastowiecznego obrazka przedstawiającego dwie mały skute łańcuchem – pędzla Starszego Bruegla. W pierwszej chwili wiersz mógłby uchodzić za doskonałą ekfrazę: na pierwszy plan wysuwa się pogodny widok przeniesiony z obrazu do wiersza: „za oknem fruwa niebo i kąpie się morze”, a „mały siedzą w oknie”. Jak pisze Małgorzata Czermińska – w opisywanym obrazie „wprost został odczytany sens tożsamy z sensem

15 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 39. Zob. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, t. 22, nr 2; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

16 Wojciech Ligęza słusznie podkreśla, że u Szymborskiej, w interpretacjach obrazów, „wyraźnie zaznacza się zamysł przekraczania granic wyznaczonych przez styl i temat dzieła”; W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 172.

wiersza”¹⁷, a Wojciech Ligęza dodaje: „horyzont sensów wyznaczonych przez Bruegla ukierunkowuje lekturę wiersza”¹⁸.

Lecz tu nie kończą się tajemnice transpozycji poetyckiej. Obrazek powstał w końcu XVI wieku w Anvers, a wiersz Szymborskiej – w roku 1957 tuż po „Październiku”. Nie ulega wątpliwości, że na powstanie wiersza wpłynął kontekst historyczny, choć zostaje subtelnie odrealniony z chwilą, gdy jednym poruszeniem wyobraźni poetka odwraca perspektywę oryginału, wprowadzając bezceremonialnie sen o własnym niezbyt udanym egzaminie maturalnym z historii ludzi. Odtąd narracją steruje poetyka snu, a „wyśnzione” małpy, wyrwane z malarskiego bezruchu, włączają się w akcję:

Pierwsza, ironicznie wpatrzona we mnie słucha,
druga niby to drzemie:
a kiedy po pytaniu nastaje milczenie
podpowiada mi
cichym brząkaniem łańcucha¹⁹.

Obrazy i legendy o małpach należą do bardzo bogatej tradycji kulturowej, są one bohaterkami powiastek filozoficznych i bajek, które nie były poetce obce. Temat małpy powróci jeszcze w wierszu specjalnie jej dedykowanym²⁰, gdzie stanie się ona symbolem męczeństwa stworzeń na niższym szczeblu rozwoju w stosunku do rasy ludzkiej. Jednak w omawianych inspiracjach Brueglowskich Szymborska podąża inną ścieżką. Przedstawione przez nią małpy są mądre, wyraźnie obdarzone pamięcią historyczną, lecz z natury skazane na niemotę. Jedynym wyjściem z ogólnego milczenia okazuje się interwencja łańcucha, który swoim brząkaniem urasta do roli ironicznego (bo paradoksalnie jedynego) świadka zdolnego przywołać w pamięci okrutną prawdę historii. Jego wymowną wieloznaczność można skojarzyć ze słowami Baudrillarda o „przedmiocie ironicznym”, który pełniąc w tekście konkretną rolę, urasta do rangi aktora i wyzwala się ze swej powszedniości

17 M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 239. Ta sama uwaga według badaczki dotyczy dużo późniejszego wiersza *Ludzie na moście* (tamże).

18 W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 207.

19 W. Szymborska, *Dwie małpy Bruegla, 1957 (Wołanie do Yeti, 1957)*, WW, s. 181.

20 W. Szymborska, *Małpa, 1959 (Sól, 1962)*, WW, s. 201-202.

funkcjonalnej²¹. I w ten sposób „funkcję krytyczną podmiotu zastępuje funkcja ironiczna przedmiotu”²².

Łańcuch generujący gorzką ironię powraca w pełnym empatii wierszu o *Małpie*, gdy „Skowytuła wzlatując na złotym łańcuchu/ w swoim fraczku markizim w papuzie koloru”²³, a wiele lat później powstanie wiersz *Łańcuchy*, uwidoczni on niemal alegorycznie paradoksalne zderzenie obrazu psa „na łańcuchu” z „mniej widzialnymi łańcuchami”, które pozwalają nam spokojnie „przejąć obok”²⁴. Szczegóły ironiczne sugerują i takie skojarzenia.

Agonistyczny stosunek Szymborskiej do malarskich obrazów prowokuje z czasem do śmielszych pomysłów, lecz postrzegany obraz nie narzuca poetce własnych rygorów. Każda interpretacja pobudza do reinterpretacji. Zaskakującym przykładem tej poetyckiej alchemii są wielokrotnie analizowane *Kobiety Rubensa*, spróbujmy na nie spojrzeć zgodnie z definicją Baudrillarda. O co właściwie chodzi w tym wierszu? Nie inspiruje go, jak wiadomo, konkretny obraz Rubensa. Nie ma tu sytuacji dramatycznych, które poetka zazwyczaj tak chętnie kreuje. Nie ma inscenizacji. Wyobrażenie obłych kształtów jest sumą cielesnego nadmiaru wzmocnionego metaforą poetycką. Rubens w takiej sytuacji wydaje się nie tyle źródłem inspiracji, ile pretekstem usprawiedliwiającym dezynwolturę wiersza: – „To nie ja, to on, to barok, to epoka” – zdaje się szeptać poetka i dalej mnoży pędzące obrazy, które przerastają w inwencji rubensowskie powtórzenia cielesnych motywów. Napierają barokową burzą zaskakujących skojarzeń, oderwanych od opisywanego przedmiotu: „tyje ciasto w dzieży, / parują łaźnie”, „cwałują niebem prosięta obłoków”, a „tłuste dania miłosne” – „podwojone odrzuceniem szaty” wybijają się zmysłowo ponad bujne kształty rubensowskie.

Szymborska ma jednak do Rubensa stosunek ambiwalentny. Lawinowy żywioł cielesności narzuca się samoistnie, lecz parodyjne metafory stanowią dopiero początek wariacji na temat eksplozywnych inspiracji mistrza. W pewnym momencie świat barokowy usuwa się z pola widzenia, a na jego miejsce pojawiają antytetyczne bohaterki, kryjące wstydliwie swoją cielesną chudość „po nie zamalowanej stronie płótna”²⁵. Sama zmiana tonacji wiersza

21 J. Baudrillard, *Le Complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997-2005, s. 32.

22 J. Baudrillard, *Mots de passe*, Pauvert/Fayard, Paris 2000, s. 14.

23 W. Szymborska, *Małpa*, WW, s. 202.

24 W. Szymborska, *Łańcuchy*, 2010 (*Wyścary*, 2012), WW, s. 636.

25 W. Szymborska, *Kobiety Rubensa*, 1960 (*Sól*, 1962), WW, s. 228.

zwiastuje szerszy plan intencji autorskich: chude „wygnanki stylu” zasługują na mowę obronną, która prowadzi do dialektycznych rozważań nad relatywną wartością estetyki, stylów czy obyczajów:

Trzynasty wiek dałby im złote tło,
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

Aluzja do srebrnego ekranu kojarzy się z Nową Falą, promującą w latach sześćdziesiątych ideał piękna kobiet szczupłych. Poetka nie dokonuje jednak wyboru. Broni kobiet chudych w imię równowagi własnej wizji świata, choć poetyckie skrzydła antytezy pozostaną nierówne.

Szyborska lubi barok, jego rozłożystość i wieloaspektowość. Pomagał jej w poststalinowskim okresie odnajdywać samą siebie, urojoną bohaterkę iluzji percepcyjnych w duchu Berkeleya. Lecz w *Kobietach Rubensa* kwituje własne doświadczenia inaczej: nagle uniesiona znowu Rubensem powraca do barokowej wypukłości ogarniającej całe uniwersum, w którym „nawet niebo jest wypukłe/ wypukli aniołowie i wypukły bóg”²⁶. *Kobiety Rubensa* należą do najbardziej zmysłowych wierszy poetki, pisanych jakby jednym tchem – w natłoku śmiałych i swobodnych skojarzeń, które wieńczy zaskakująca koda: wiersz kończy się wjazdem „Febusa wąsatego”, „na spoconym rumaku [...] do wrzącej alkowy”.

Pobożny Rubens nigdy by sobie na taki wtრęt nie pozwolił. I dlaczego nie Bachus, pojawiający się zgodnie z mitem dionizyjskim w centrum niektórych obrazów flamandzkiego mistrza, lecz mitologiczny Febus, łaciński Apollo, bóg światła, muzyki i sztuki, znajdujący się przecież na antypodach lubieżnego Bachusa? Rubens ironii nie zna, ponieważ reprezentuje żywioł natury postrzeganej z bliska, zmysłowo i dotykalnie. Natomiast wiersz Szyborskiej odbija, przedrzeźnia i nasycy ironią to, co ironiczne nie jest. Zaskakujący Febus okazuje się szczegółem ironicznym, bo w świadomości tworzonej przez autorkę przekornej dysproporcji do powszechnej znajomości antyku. W poetyce nadmiaru wszystko staje się możliwe: to nie Bachus staje się Febusem, ale Febus udaje Bachusa – a ściślej – wąsatego sarmatę... Wiersz można uznać za świadomą kontrekfrazę, w której świat Rubensa bynajmniej nie zanika. Szyborska tworzy po prostu jego ironiczną nadbudowę.

26 Tamże, s. 229.

Ironia na pewno, ale czy tylko zabawa?

W roku 1965 powstaje *Mozaika bizantyjska*, nawiązująca do słynnych wizerunków pary cesarskiej Teodory i Justyniana (VI wiek)²⁷, przemianowanych w wierszu na Teotropię i Teodendrona. Tym razem jednak wiersz jest tak odległy od oryginału, że mógłby być uznany za dzieło samodzielne, gdyby nie fakt, że parodyjny kunszt poetyckiej prezentacji objawia się właśnie w materialnym zderzeniu z bizantyjskim arcydziełem. Oczekiwany, zgodnie z tytułem, opis mozaiki okazuje się dialogiem małżonków! Na pierwszy plan wysuwa się wzajemna gra komplementów, nawiązująca parodyjnie do dworskiego języka literatury średniowiecznej:

- Małzonko Teotropio.
- Małzonku Teodendronie.
- O jakżeś piękna, wąskolica moja.
- O jakżeś piękny, sinousty mój²⁸.

Stopniowo wiersz oddala się od mozaiki, uwydatniając aluzyjne podteksty:

Wdzięczniś znikoma
pod szatą jak dzwon,
którą zdejmować
hałas na całe cesarstwo²⁹.

Lecz parodia konwencjonalnych komplementów poetce nie wystarcza: miłosną hiperbolę niespodzianie zamąca wyznanie Teotropii o przyjsciu na świat cesarskiego potomka niepodobnego do rodziców. Niemowlęcia na mozaice oczywiście nie ma i być nie może, ponieważ nie odpowiada kryteriom sztuki bizantyjskiej. Toteż można by je uznać za szczególnie czysto formalny, zrodzony w wyobraźni poetki, która umyślnie wybiega poza ekfrazę, burząc tym samym sztywną strukturę mozaiki. I tutaj kończyłyby się interpretacyjne zakusy, gdyby nie fakt, że wiadomość o niemowlęciu wywołuje zmianę tonacji dialogu małżonków:

²⁷ Mozaika z VI wieku, bazylika San Vitale w Rawennie.

²⁸ W. Szymborska, *Mozaika bizantyjska*, 1965 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 281.

²⁹ Tamże.

Jakiż by miał być
spłodzon w godziwym
dostojeństwie naszym?

Wyznamć, a ty posłuchaj.
Grzeszniczka zrodziłam³⁰.

Wiersz Szymborskiej jest najczęściej analizowany w kategoriach estetycznych: „*W Mozaice* – pisze Joanna Grądział – dialog ożywionych postaci staje się autokompromitacją bezcielesnej, ascetycznej i sztywnej sztuki Bizancjum, odgradzonej od bujności i zmienności form życia, odrzucającej jego biologizm i spontaniczność”³¹.

Spróbujmy jednak spojrzeć na wiersz, mając w pamięci dwa osobne portrety Teodory i Justyniana z bazyliki św. Witalisa w Rawennie, umieszczone na przeciwnych ścianach, uwzniośnione aureolami, splendorem szat i wystroju wnętrza. Trudno posądzić Szymborską o idiosynkrazję w stosunku do ikonicznej urody tych arcydzieł. Uwagę natomiast przyciąga w dialogu cesarskiej pary subtelna gra prawdy i pozorów, wyznania i niedomówień, zachęcając do dalszych badań ukrytych kontekstów wiersza. I na pewno ma rację Wojciech Ligęza, pisząc, że jest to bardzo „heretycki apokryf Szymborskiej, który sam się demaskuje”³².

Podążając tą ścieżką, pójdźmy jednak nieco dalej. Znamy głęboką kulturę i czytanie polskiej poetki oraz jej inspiracje sięgające do odległych czasów. Zapoznała się zapewne z historią Teodory³³, bohaterki mozaiki, żony Justyniana Wielkiego opisaną w *Historii sekretnej* przez Prokopiusza z Cezarei, naocznego świadka jej autorytarnych rządów³⁴. Oskarżenia Teodory o rozwiąźłość, o której pisze Prokopiusz, uznane są dzisiaj za przesadne. Podkreśla się jej inteligencję i erudycję, niemniej jednak do dziś pozostaje wątpliwość co do jej obyczajów. Trudno nie skojarzyć tych faktów z różowym bobaskiem, który, jak wyznaje Teodora, „przytoczył się”³⁵ małżonkom.

30 Tamże, s. 283.

31 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 98.

32 Tamże, s. 185.

33 O Prokopiuszu z Cezarei wspomina Szymborska w pierwszych *Lekturach nadobowiązkowych*.

34 Prokopiusz był sekretarzem Justyniana i autorem *Historii sekretnej* powstałej w latach 504-508 i odnalezionej w X wieku w archiwach Watykanu. Zob. Prokopiusz z Cezarei, *Historia sekretna*, przeł. A. Konarek, PIW, Warszawa 1977.

35 W. Szymborska, *Mozaika bizantyjska*, WW, s. 282.

Wiersz nieoczekiwanie kończy się porozumieniem cesarskiej pary: która po chwili konsternacji przywdziewa sztywny kostium etykiety i – jak w teatrze marionetek – powraca do swej pierwotnej pozy:

Bliźniętamiśmy w zgrozie.
Prowadź, Teotropio³⁶.

Bardzo to przemyślna konkluzja teatralnej sceny, po której definitywnie zapada kurtyna.

Wiersz zdecydowanie odcina się od swojego modelu. W pamięci pozostaje różowy niemowlak, nieobecny i zarazem paradoksalnie wyrazisty, „cały w fałdkach i przegubkach”. Ostatecznie sama historyjka nie znajduje rozwiązania, natomiast niemowlę, szczególnie „podejrzany”, działa jak pocisk, nie tylko rozsądza bizantyjską strukturę mozaiki, ale także obnaża jej zakamuflowane podteksty, których Szymborska jednak świadomie nie zgłębia. Wiersz po prostu „przytoczył się” poetce. Pozostaje urok inwencji, finezja dowcipu i niewinny szczegół – „naguśki jak prosiątko” – z diablęcym piętnem niedopowiedzianego do końca wydarzenia.

Od kłopotów z noworodkiem do niewinności stokrotek

Kilka lat po *Mozaice bizantyjskiej* powstaje *Miniatura średniowieczna*³⁷. Osadzenie w odległym średniowieczu zbliża obydwie wiersze i jednocześnie uwypatnia rozstęp, który je dzieli. *Miniatura*, której pomysł jest zaczerpnięty ze słynnych „godzinek księcia de Berry” z początków XIV wieku³⁸, znajduje się na antypodach bizantyjskich obyczajów. Wiersz należy do najczęściej cytowanych, uchodzi za całkowicie czytelny, wręcz oczywisty w swej wyrazistej retoryce. Obraz rozwija się płynnie i można by go czytać z majowym pejzażykiem z kolekcji księcia de Berry w rękę: najkonnejszy orszak książęcy posuwa się po „najzieleniejszym wzgórzu” w „płaszczach najjedwabniejszych” w kierunku zamku o siedmiu wieżach, „z których każda najwyższa”, a paż „najpachołetszy” trzyma na ramieniu „coś nad wyraz małego”. Ten ostatni szczegół wprawdzie nie pojawia się w miniaturze, lecz doskonale wpisuje się

36 Tamże, s. 283.

37 W. Szymborska, *Miniatura średniowieczna*, 1973 (*Wielka liczba*, 1976), WW, s. 378.

38 Zbiór miniatur *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, dzieło braci Limbourg, znajduje się obecnie w Muzeum Condé w Chantilly.

w orbitę dworskich atrybutów. Piękny obrazek zamknięty w kadrze zieleni i lazuru właściwym całej kolekcji, nie burzy bynajmniej konwencji oryginału. Uwagę natomiast przyciąga druga strofa, w której hierarchiczna harmonia książecego pochodzu nagle się rozluźnia:

Zaraz potem trzej rycerze,
a każdy się dwoi, troi
i jak który z miną gęstą
prędko inny z miną tęgą
a jak pod kim rumak gniady,
to najgniadszy moiściewy,
a wszystkie kopytkami jakoby muskając
stokrotki najprzydrożniejsze³⁹.

Stokrotki są elementem niekonwencjonalnym, nie na miejscu w tym książęcym splendorze. Odstają od nastroju miniatury, na której stokrotek oczywiście nie ma i być nie może, bo to kwiatki polne, daleko im do książęcych wyżyn. Stają się szczegółem zbędnym, nieoczywistym, burzącym logiczną doniosłość średniowiecznego widowiska. Są zaprzeczeniem semantyki opisu, a superlatyw „najprzydrożniejsze” jest już tylko parodyjną imitacją dostojnych superlatywów.

W takim razie to nie sprawa przypadku, że liczni badacze wiersza nad tym werselem nigdy się nie pochylili. Stokrotki są szczegółem ironicznym, bo wplątany jakby przez pomyłkę w otaczający go patos, a muskanie ich kopytkami mogłoby się wydać niedorzeczne, gdyby nie fakt, że szczegół, zarówno malarski, jak i poetycki, wprowadza w sferę nieskończonych możliwości leksykalnych i znaczeniowych: w zależności od kontekstu może być tragiczny, dowcipny, niedookreślony, a kiedy dotyka tego, czego nie da się ujawnić inaczej, albo staje się nadwyżką obrazu (wiersza), albo – przeciwnie – zagęszcza i zaciemnia jego treści. Szczegóły ironiczne mogą być także ukryte, nieśmiałe i skromne. I takie znamiona noszą stokrotki Szymborskiej w swym „najprzydrożniejszym” istnieniu i swej zbyteczności. Nie zostały stworzone po to, by je dostrzeżono. Ich obecność nieprzewidziana pozostaje poza systemem eksplikacji. Nikt ich nie zauważa, więc nikt nie protestuje, bo stokrotki są tylko stokrotkami i nie pełnią żadnej utylitarnej funkcji w świecie. I może

39 W. Szymborska, *Miniatura średniowieczna*, WW, s. 379.

właśnie dlatego kruchość polnego kwiatka zderza się ironicznie z dumną wyniosłością książęcego majestatu.

Osobliwość tego ostatniego i w sumie mało znaczącego przykładu zachęca jednak do pewnych uściśleń. Szczegół w poezji Szymborskiej traktowany jest często wymiennie z takimi pojęciami jak poszczególnosc lub wyjątek. Stanisław Barańczak uznawał „poszczególnosc” za główny element twórczości poetki!⁴⁰ A Piotr Michałowski w cytowanym już wyżej artykule preferuje termin „wyjątek”, który jest wyrazem sprzeciwu wobec reguły, i pod tym kątem analizuje strategię poetycką Wisławy Szymborskiej, która, jak pisze krytyk, podchodzi do wyjątków „jak prokurator, który [...] gromadzi jedynie dowody winy i demaskuje fałszywe zeznania świadków obrony”, wyzwalając je „spod presji masowego odbioru rzeczywistości”⁴¹. Te dwa określenia wyjątku i poszczególnosci wpisują się w ten sam paradygmat co szczegół, ponieważ przeciwstawiają się ogółowi i wielości. Jednak różnice między tymi pojęciami są istotne. Wyjątek i poszczególnosc są przeciwieństwem ogółu i wielości, bez którego jednak nie mogłyby funkcjonować, natomiast szczegół ironiczny jest elementem niezależnym i świadomie przez poetkę wyodrębnionym. Co więcej, sam jest w stanie zmienić kierunek danej interpretacji, zburzyć lub przeobrazić wizję przedstawianego świata. W ten sposób czasem jeden nieznaczący szczegół pełni funkcję skrzydła motyla zdolnego wywołać zawieruchę.

I rzeczywiście od momentu przywołania stokrotek opis w *Miniaturze* zmienia tonację, uwagę przyciąga kraina „strudzonych, z dziurą na łokciu i z zezem”, choć bohaterowie pierwszej części nadal „tak sobie przemile jadą w tym realizmie najfeudalniejszym”. Stokrotki podważają efekt pierwotnej ekfrazy, są niezależne od semiotyki obrazu, istnieją same dla siebie i jednocześnie doskonale się wpisują w ironiczne imaginarium poetki. W strukturze wiersza znajdują się na pograniczu dwóch światów, przepychu i ubóstwa, łagodząc ich opozycję. Jednocześnie Szymborska zaczyna wprowadzać w obszar swojej poezji szczegóły reprezentujące to, co drobne i mało widoczne i dlatego znaczące.

Cztery cytowane wiersze o bardzo zróżnicowanej tematyce łączą podobna strategia szczegółów, która oddala się od ekfrazy, choć nigdy nie jest całkowitym jej zaprzeczeniem. Już w tych pierwszych utworach ujawnia się agonistyczny stosunek poetki do malarskiego oryginału: wiersz staje się obszarem pojedynku i przeobrażeń, w których zaskakuje nie tylko różnorodność detali,

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ P. Michałowski, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, s. 137.

lecz także ich stopniowa emancypacja. Łańcuch nawiązuje jeszcze otwarcie do Bruegla, lecz w następnych wierszach – Febus, niemowlę, stokrotki to elementy twórczej przekory poetki w stosunku do malarskiego modelu.

Chwila i trwanie

W poezji Szyborskiej szczegól ironiczny ma wymiar egzystencjalny, jest elementem czasoprzestrzeni wnikaającym w najgłębsze warstwy świadomości. Taką rolę pełni na przykład gwóźdź pozostały w ścianie po zdjęciu obrazu⁴². Tracąc swoją utylitarną funkcję, sugeruje ironicznie własną bezużyteczność, a jednocześnie dotkliwie artykułuje brak obrazu. W inspiracjach malarskich te podświadome treści wynurzają się najciekawiej w *Pejzażu*, który rozpoczyna się uwagą z pozoru tak oczywistą, że mogłaby uchodzić za truizm:

W pejzażu starego mistrza
drzewa mają korzenie pod zieloną farbą⁴³.

Wiersz prawdopodobnie nawiązuje do *Alei w Middlehouse* holenderskiego malarza Hobbemy⁴⁴, choć autorka o pochodzeniu swojej inspiracji nie wspomina. Całość opisu mogłaby uchodzić za dość wierne odbicie malunku, gdyby nie nagłe wtargnięcie poetki do obrazu:

to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,
jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę,
jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu,
jak paraduję sobie w cudzym losie
i odpoczywam od żywych tajemnic⁴⁵.

Podmiot ucieka w inną przestrzeń i inny czas. Identyfikacja z bohaterką obrazu wsparta jest dowodami rzeczowymi, to „biały czepek”, „żółta spódnica”

42 W. Szyborska, *Przy winie*, 1959 (*Sól*, 1962), WW, s. 226.

43 W. Szyborska, *Pejzaż*, 1964 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 263.

44 Zob. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szyborskiej*, s. 195.

45 W. Szyborska, *Pejzaż*, WW, s. 226.

i kurczowo trzymany „koszyk”, które jednak niczego nie dowodzą, przeciwnie: podkreślają przepaść między rzeczywistością i malarską złudą. Zastosowana strategia łączy dwie perspektywy: sugeruje ironiczną i częstą u poetki grę z partnerem opartą na paradoksie bliskości i oddalenia („jestem za blisko, żeby mu się śnić”⁴⁶) i jednocześnie uwydatnia dwa antynomiczne obszary bycia w obrazie i poza obrazem. Te tematy doczekały się już wnikliwych interpretacji⁴⁷. Natomiast uwagę przyciąga część ostatnia, w której wyobrażnia poetki wychodzi poza ramy malowidła i przenika do wnętrza widocznego na obrazie domu, „gdzie dzieją się historie nie namalowane”⁴⁸. Tym razem poetka dodaje elementy wyobrażone, wykraczające poza obraz:

kot skacze na ławę,
słońce pada na cynowy dzban,
za stołem siedzi kościsty mężczyzna
i reperuje zegar⁴⁹.

Te pozornie banalne szczegóły mogłyby być doskonałym odbiciem obrazu świata uporządkowanego, niosącego uczucie bezpieczeństwa, które emanuje z obrazów malarzy holenderskich, gdyby nie pointa z zegarem, która, zanim przeniknie świadomość, poraża⁵⁰. Przepaść między dwiema przestrzeniami ustępuje miejsca dotkliwemu zderzeniu odbiorcy z Czasem. Wieczne trwanie rzeczy na obrazie nie sprawdza się w egzystencji. Nasuwa się skojarzenie z *punctum*⁵¹ Barthes’a, choć nie dotyczy fotografii. Zgodnie z definicją francuskiego semiologa *punctum* zmusza do wyjścia poza postrzegany obraz, konfrontując nas z przerażającą i nieuniknioną czasowością egzystencji. Nie jest zjawiskiem intencjonalnym, wymyka się racjonalnej analizie, powodując eksplozję porządku wewnętrznego świata odbiorcy. W obrazie poetyckim niespodziany szczegół zdolny jest także wywołać podobny moment trwogi.

46 W. Szymborska, ***, 1961 (*Sól*, 1962), WW, s. 238.

47 Por. m.in. J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*.

48 W. Szymborska, *Pejzaż*, WW, s. 264.

49 Taką rolę pełnią kobiety chude w opozycji do kobiet Rubensa oraz biedak z dziurawymi łokciami, antyteza splendoru książęcego w *Miniaturze średniowiecznej*.

50 R. Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980.

51 Tamże.

Jednocześnie w jednym błysku dotkliwa puenta odsłania koherencję całego utworu. Koniec wiersza odsyła do cytowanego już zagadkowego początku: „drzewa mają korzenie pod zieloną farbą”. Pozornie oczywista asercja sugeruje to, co definitywnie ukryte, niedostępne i śmiertelne. Przychodzi na myśl niesamowity obraz van Gogha przedstawiający korzenie, ostatnie dzieło malarza, powstałe na dwa dni przed śmiercią⁵²... Szymborska prawdopodobnie tego obrazu nie знаła i takich interpretacji nie przewidziała, lecz *punctum* to moment, w którym jeden szczegół może porazić swym ukłuciem. *Pejzaż* jest wierszem wyjątkowo intymnym, przenika w głąb tajemnic nie tylko poetki, ale także odbiorcy. Wprowadza w czasowość, którą naznaczona jest cała twórczość Szymborskiej, ale za każdym razem ujawnia w inny sposób relację poetki z malarstwem. W lekturze pojawia się ona niespodzianie jak „nadgryzione jabłuszko ze śladami zębów”⁵³, utrwalone w pamięci demiurgią języka, aż po złudne wyciszenie różnic między chwilą i trwaniem, kiedy „wszystko na miejscu i w układnej zgodzie”, „ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze” i „jak okiem sięgnąć panuje tu chwila”⁵⁴.

Pojedynek z Czasem?

Relacja Szymborskiej z Czasem jest źródłem prowokacji, która może przerodzić się w otwartą walkę. Tak można interpretować słynny wiersz *Ludzie na moście*⁵⁵, z tomiku o tym samym tytule, powstały pod wpływem słynnego drzeworytu japońskiego malarza Hiroshige Utagawy. Jest to jedyne dzieło w kolekcji inspiracji malarskich poetki pochodzące z XIX wieku. To nagłe wyjście poza kolekcję płócien dawnych mistrzów zapowiada z góry wyjątkowość interpretacji. Hiroshige przedstawia grupę pędzących po moście ludzi zalewanych strugami deszczu. Słusznie pisze Joanna Grądział, że „jesteśmy świadkami skandalu na skalę co najmniej kilku galaktyk, z takiej bowiem perspektywy spogląda podmiot liryczny, nie utożsamiający się z tą «dziwną planetą», na której mieszkają równie dziwni ludzie”⁵⁶, a dziwni dlatego, że

52 V. van Gogh, *Korzenie*, 27 lipca 1890, Amsterdam, Van Gogh Museum.

53 W. Szymborska, *Sny*, b.d. (*Tutaj*, 2009), WW, s. 619.

54 W. Szymborska, *Chwila*, 1996 (*Chwila*, 2002), WW, s. 508.

55 W. Szymborska, *Ludzie na moście*, 1984 (*Ludzie na moście*, 1986), WW, s. 451.

56 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*.

– jak sugeruje Szymborska – zdolni zadowolić się spokojnymi, łatwo dostępnymi w percepcji obrazkami, które poetka szczerze cytuje:

Widać wodę.
 Widać jeden z jej brzegów.
 Widać czółno mozolnie płynące pod prąd.
 Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.
 [...]
 Ludzie wyraźnie przyśpieszają kroku,
 bo właśnie z ciemnej chmury
 Zaczął deszcz ostro zacinać.

Cała rzecz w tym, że nic nie dzieje się dalej⁵⁷.

Inaczej mówiąc, chodzi o klasyczny opis dzieła Hiroshige, skupiony na doznaniach zmysłowych jego obserwatorów, którzy „słyszą nawet szum deszczu, czują chłód kropeł na karkach i plecach”⁵⁸ i patrzą na biegnących „jakby widzieli tam siebie, / w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym”⁵⁹. Lecz te naturalne wrażenia osłabia porażająca kompozycja obrazu, na którym szczególnie decydującym o rozwoju wiersza okazuje się most z dwóch stron obcięty, co sprawia wrażenie, że rozbiegane w dwóch kierunkach postacie znalazły się w potrzasku. Most, tracąc swą funkcję użytkową, staje się przedmiotem ironicznym, który więzi nie tylko rozproszonych i raz na zawsze uwięzionych ludzi, lecz jednocześnie zniewala Czas, który i tym razem kojarzy się z Barthes’owskim ukłuciem: czas zatrzymany jest czasem śmierci.

Poetka jednak tego tematu nie zgłębia. Przesuwa uwagę z mostu na jego twórcę, głównego sprawcę zamieszania:

Zatrzymano tu czas.
 Przystano liczyć się z prawami jego.
 Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.
 Zlekceważono go i znieważono.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 452.

⁵⁹ Tamże.

Za sprawą buntownika
jakiegoś Hiroshige Utagawy,
(istoty, która zresztą
dawno i jak należy minęła),
czas potknął się i upadł⁶⁰.

Zniweczenie czasu to zarzut poważny. Czas zatrzymany jest równoważny śmierci. Tak drastyczne zakończenie nie mieści się jednak w obszarze poezji Szymborskiej; wiersz okazuje się dwuznaczny. W sumie nie tylko Hiroshige jest buntownikiem, buntuje się także poetka, gdy wyznaje: „okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę”⁶¹. Zatrzymanie czasu jest pojęciem ambiwalentnym: u Hiroshige czas śmiertelnie zastyga, u Szymborskiej chodzi o wolę zatrzymania chwili, to znaczy jej wiecznego trwania, kiedy „wszystko na miejscu i w układnej zgodzie”⁶².

Tutaj narzuca się dygresja. Utworem, w którym wola poetki, by uchwycić chwilę, sięga zenitu, jest wielokrotnie analizowana *Fotografia z 11 września*, niemająca już nic wspólnego z malarskimi inspiracjami. Autorka staje przed wielkim wyzwaniem, któremu sprostać nie może. Obraz malarski był ironicznym parawanem, tym razem horror sceny wymyka się nie tylko percepcji, ale także wyobraźni. Klisza nie nadaża. Pozostaje dramatyczne chwytnie szczegółów, będące jedynym miernikiem spełniającej się chwili. Kiedy narratorka wyznaje: „jest dość czasu, żeby rozwiały się włosy, a z kieszeni wypadły klucze, drobne pieniądze”⁶³ – wiadomo, że są to szczegóły zmyśnione, że nie oddają rzeczywistości dramatu, lecz jest to jedyna możliwość jej reprezentacji. Ostatni wers: „te dwie rzeczy mogę dla nich zrobić, opisać lot i nie dodawać ostatniego zdania”, mogłyby uchodzić za porażkę osobistą poetki, lecz jej relacja z obrazem ulega paradoksalnie odwróceniu. Nie mogąc unaocnić rozgrywającej się tragedii, autorka tworzy porażający obraz mentalny, w którym wyrwane z całości dramatu szczegóły wyrażają to, co zdawało się być niewyraźne.

Poetyka szczegółu jest u Szymborskiej wszechobecna. Powraca w ostatniej ewokacji malarskiej, słynnej *Mleczarki Vermeera*, która wieńczy dialog ze sztuką:

60 Tamże.

61 W. Szymborska, *Radość pisania*, 1962 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 259.

62 W. Szymborska, *Chwila*, WW, s. 508.

63 W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, 2001 (*Chwila*, 2002), WW, s. 539.

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
 w namalowanej ciszy i skupieniu
 mleko z dzbanka do miski
 dzień po dniu przelewa,
 nie zasługuje Świat
 na koniec świata⁶⁴.

Po mocowaniu się Hiroschige Vermeer przynosi uspokojenie: „potknięcie się czasu” na amputowanym moście znajduje przeciwagę w strudze płynącego w nieskończoność mleka. Uderza jednak złożoność intencji autorki. Ulubiony przez poetkę Vermeer ujawnia triumf sztuki nad czasem i zarazem odsłania jej złudność. Uwaga o trwałości sztuki, która „nie zasługuje na koniec świata”, o niczym nie przesądza. Termin „zasługuje” jest oceną sytuacji, lecz nie może być asercją. Raz jeszcze ujawnia się dwuznaczność ironiczna malarskiego szczegółu, który wprowadza w świat wyobraźni i jednocześnie sceptycyzmu.

Od stokrotek do drobnoustrójów

Szczegóły w świecie Szymborskiej to nie tylko gra poetycka. Stopniowo rozbiera się ilość szczegółów drobnych, pomijanych i mało istotnych. Przychodzą raz jeszcze na myśl „najprzydroniejsze stokrotki, kiedy to kruchości polnego kwiatka budzącej uczucie empatii odpowiedzą echem byty najdrobniejsze, aż po otwornice, które czas przez wieki streszczał, nie wdając się w szczegóły, bo w szczegółach litość”⁶⁵, aż po byty tak mikroskopijne, że „pyłek znoszony wiatrem to przy nich meteor”⁶⁶. Nie są to bynajmniej językowe prowokacje. Szymborska subtelnie wyczuwa, że szczegół przeczy truizmom i relatywizuje uogólnienia. I patrząc na „ścieg mrówki w trawie” i „trawę wszytą w ziemię”, odpowiada:

Na taki widok zawsze opuszcza mnie pewność,
 że to co ważne
 ważniejsze jest od nieważnego⁶⁷.

64 W. Szymborska, *Vermeer*, b.d. (Tutaj, 2009), WW, s. 625.

65 W. Szymborska, *Otwornice*, b.d. (Tutaj, 2009), WW, s. 607.

66 W. Szymborska, *Meteor*, 2007 (Tutaj, 2009), WW, s. 606.

67 W. Szymborska, *Może być bez tytułu*, 1989 (*Koniec i początek*, 1993), WW, s. 459.

W poetyce szczegółu Szymborskiej zacierają się różnice między percepcją rzeczywistości, dziełem sztuki i wyobraźnią. Poetka splata twórczo wszystkie warianty podchodzenia do sztuki, w których „nie sny są szalone, szalona jest jawa”⁶⁸. Czytając dzisiaj wiersze Szymborskiej, odnosi się wrażenie, że agonistyczny stosunek do malarstwa i do świata miał decydujący wpływ na kształt jej poezji, kiedy już nie temat jest najważniejszy, lecz samo odkrywanie paradoksów świata, w którym każdy szczegół wpisuje się w poetykę „rzeczy możliwych”⁶⁹. Tworząc własny świat wyobrażeń, poetka wie, że w swych paradoksach jest on najprawdziwszy.

Abstract

Maria Delaperrière

NATIONAL INSTITUTE FOR ORIENTAL LANGUAGES AND CIVILIZATIONS IN PARIS

“The Most Wayside of Daisies”: The Ironic Peculiarities of Szymborska’s Imaginary

I aim to highlight those functions and details in Szymborska’s output that form a separate research field in painting but are governed by a dialectic relationship between an exception and the whole in poetry. An analysis of the poems inspired by old masters’ pictures reveals the autonomy of certain details that go beyond the traditional description of paintings, the correspondence of arts, and ekphrasis. The details then serve as semantic vectors leading the reader into the hidden senses of the painting and the poem alike. They also structure the peculiar world of imagination in close connection with the perception of reality which is ironically reflected in the poet’s works. Consequently, a detail becomes an “ironic object” revealing the poet’s agonistic attitude to art, generalities, and the world.

Keywords

painting, imagination, ekphrasis, counter-ekphrasis, detail, ironic object

68 W. Szymborska, *Jawa*, 1987 (*Koniec i początek*, 1993), WW, s. 474.

69 R. Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Beauchesne, Paris 1984.