

# Sztuka interpretacji

Poezja polska XX i XXI wieku

*Redakcja Dariusz Szczukowski  
i Grażyna B. Tomaszewska*

**fundacja terytoria książki**

Recenzent: prof. dr hab. Barbara Myrdzik

Redakcja: Maria Szoska

Korekta: Karina Szyszko

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij

Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Drukarnia Skleniarz, Kraków

© Fundacja Terytoria Książki

Wydanie pierwsze, Gdańsk 2014

Książka dofinansowana ze środków przeznaczonych na podstawową działalność badawczo-naukową Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego

Fundacja Terytoria Książki

80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1

tel.: (58) 341 44 13, 345 47 07

fax: (58) 520 80 63

e-mail: [fundacja@terytoria.com.pl](mailto:fundacja@terytoria.com.pl)

[www.terytoria.com.pl](http://www.terytoria.com.pl)

ISBN 978-83-7908-012-0

I pomyśleć, że w 1953 roku (Białoszewski jeszcze nie wiedział, że wsadzi warszawskie madonny na karuzelę) Maria Mrozińska – zachwycając się obrazem Jana Piotra Norblina *Odpust na Bielanach* – pisała: „Uroczystość ta [to jest odpust – F.T.], kościelna i świecka zarazem, łącząc w sobie pierwiastki dworskiej fety i zabawy ludowej, od czasów Jana Kazimierza ściągała tłumy warszawiaków wszelkiego wieku. Corocznie w drugi dzień Zielonych Świątek karoce poprzedzane przez laufrów, bryki, wasągi i zwykle chłopskie furki zwoziły do niedalekich Bielan żądnych rozrywki panów i mieszczan i chciwych zarobku przekupniów, których część przybywała pieszo lub Wisłą na łodziach i krypach”<sup>43</sup>. I pomyśleć, że w 1958 roku (Białoszewskiego madonny „kręciły się” na czytelnym rynku w publikacji prasowej i dwóch publikacjach książkowych) urodzi się królowa popu Madonna Louise Veronica Ciccone, która „Choć popełnia błędy i jest nazbyt ludzka, inspiruje tym, że jest nieustraszona. Jak ikona, która dała jej imię, Madonna zostanie z nami na zawsze”. „Serwus Madonna”.

Ewa Graczyk

## Dziewczynka źle zabita. Interpretacja *Śmiechu* Wisławy Szymborskiej

Poezja Wisławy Szymborskiej przesycona jest żywością szczególną, tylko jej właściwej teatralności; sceniczności dyskretniej, ale wyrazistej. Wiele swoich wierszy rozpisuje Szymborska na role i kwestie, na szereg interakcji i dialogów, które toczą się pomiędzy różnymi podmiotami, w tym także pomiędzy zjawiskami, wydarzeniami i przedmiotami traktowanymi jak podmioty. Często rozmowa, która toczy się w jej wierszach, ma charakter wewnętrzny. Wiele razy jesteśmy świadkami procesu, w którym podmiot liryczny, podzielony, rozbity na różne wewnętrzne figury, próbuje skontaktować się sam ze sobą. Te relacje i rozmowy bywają dramatyczne, często daremne, ale autorka nie przestaje ich śledzić, zapisywać przebiegu trudnych negocjacji. Tak jest również w utworze zatytułowanym *Śmiech* z tomiku *Sto potecich* (1967). Także tutaj mamy do czynienia z niezwykle „trupą teatralną” zaangażowaną na potrzeby wiersza. Właściwie każda strofa wprowadza na scenę utworu jakąś nową postać albo znacząco modyfikuje relacje pomiędzy postaciami już czytelnikowi znanymi. Pierwsza zwrotka przedstawia związek podstawowy, który powróci potem kilkakrotnie:

Dziewczynka, którą byłam –  
znam ją, oczywiście.  
Mam kilka fotografii  
z jej krótkiego życia.  
Czuję wesołą litość  
dla paru wierszyków.  
Pamiętam kilka zdarzeń.<sup>1</sup>

Zwyczajne wspomnianie dzieciństwa zastąpiła Szymborska zabiegiem przypominającym postawienie obok siebie dwu postaci: dorosłej kobiety, bohaterki i podmiotu lirycznego wiersza, oraz dziew-

czynki, przywołanej/wywołanej z przeszłości. Kobieta, podmiot liryczny tego wiersza, opisuje w pierwszej strofice swój stosunek do dziewczynki jako daleką, słabą właściwie znajomość, mówi o niej w trzeciej osobie, jak o obcej. Jej „zeznania” dotyczące ich relacji wskazują na to, że informacje na temat dziewczynki kobieta czerpie z kilku fotografii, wierszyków, paru zdarzeń – reszta pogrążona jest w zapomnieniu i milczeniu.

W drugiej zwrotce obok znanej już nam kobiety pojawia się nowy bohater:

Ale,  
żeby ten, co jest tu ze mną,  
roześmiał się i objął mnie,  
wspominam tylko jedną historyjkę:  
dziecinna miłość  
tej małej brzyduli.

Dla kobiety najważniejszą sprawą stała się teraz jej relacja z mężczyzną. Jak wiemy, wiadomości o życiu dziewczynki bohaterka zachowywała bardzo mało (kilka fotografii, zdarzeń), ale mimo to dokonuje dalszej selekcji, wybierając tylko jedną historyjkę: tę, która najprawdopodobniej jemu się spodoba, śmieszny epizod nieszczęśliwej miłości „małej brzyduli”.

W następnych dwu zwrotkach kobieta składa relację ze swoich zabiegów, wyjawia, co opowiedziała mężczyźnie o swojej przeszłości, żeby go sobie zjednać:

Opowiadam,  
jak kochała się w studencie,  
to znaczy chciała,  
żeby spojrzął na nią.

Opowiadam,  
jak mu wybiegła naprzeciw  
z bandażem na zdrowej głowie,  
żeby chociaż, och, spytał,  
co się stało.

Poetka dwa razy zaczyna kolejne strofki słowami „opowiadam”, pokazując, że kobieta kształtuje historyjkę tak, żeby trafiła do uko-

chanego odbiorcy. Prawie widzimy bohaterkę, jak odgrywa przed wewnętrznym adresatem wiersza tę dziewczynkę daremnie walczącą o spojrzenie chłopca.

Zwróćmy uwagę, że zabieganie o spojrzenie ukochanego jest tu powtórzone: dziewczynka zawiązała sobie bandaż na głowie, choć nie była chora, a dorosła kobieta zabawia swojego mężczyznę, opowiadając mu komiczną dla niego anegdotę, która przecież kiedyś dla niej była bolesnym wydarzeniem.

Bandaż dziewczynki, występ kobiety: dorosła jest jak Syrenka z baśni Andersena, tańczy, chociaż boli; smarkula nie umie jeszcze wyprzeć się cierpienia, oszukańczy opatrunek małej wyraża jej mękę w sposób nieco tylko zawoalowany.

W następnej zwrotce znów, tak jak na początku, są we dwie, mężczyzna (na chwilę?) zniknął z pola widzenia. Kobieta rozważa ze smutkiem bezbronność dziewczynki:

Zabawna mała.  
Skądże mogła wiedzieć,  
że nawet rozpacz przynosi korzyści,  
jeżeli dobrym trafem  
pożyje się dłużej.

Ale nawet kiedy mówi wprost o swoim dawnym bólu, zaczyna od języka śmiechu, nazywa dziewczynkę „zabawną małą”. Krótka chwila współczucia i solidarności (może nawet próba włączenia dziewczynki w swoją historię, w historię w pierwszej osobie) mijają, nieobecność mężczyzny obok bohaterki okazuje się przejściowa czy nawet pozorna. W kolejnej strofice kobieta mówi do dziewczynki, prawdopodobnie uwewnętrzniając lekceważące, nieuważne spojrzenie mężczyzny:

Dałabym jej na ciastko.  
Dałabym jej na kino.  
Idź sobie, nie mam czasu.

Z dalszych słów kobiety możemy wywnioskować, że dziewczynka nie chce odejść i uparcie, niegrzecznie wpatruje się w ich oboje, w kobietę i jej ukochanego:

No przecież widzisz,  
 że światło zgaszone.  
 Chyba rozumiesz,  
 że zamknięte drzwi.  
 Nie szarp za klamkę –  
 ten, co się roześmiał,  
 ten, co mnie objął,  
 to nie jest twój student.

Nawiasem mówiąc, warto zauważyć, że kobieta trafnie wybrała scenę z przeszłości: po wysłuchaniu jej historyjki mężczyzna, tak jak chciała, roześmiał się i ją objął. W kolejnej strofie kobieta i dziewczynka jakby walczyły ze sobą o mężczyznę, a dorosła kobieta zdaje się mówić do „rywalki”: „mój ci on, mój ci” (zamknęła drzwi, bo zamyka się przed dziećmi sypialnię dorosłych).

Albo czy naprawdę o to chodzi, czy dziewczynka walczy o uwagę mężczyzny, czy raczej chce czegoś od swojej dorosłej wersji?

W dalszej części wiersza akcja wypychania „brzyduli” z teraźniejszego życia dorosłej kobiety nadal się toczy:

Najlepiej, gdybyś wróciła,  
 skąd przyszłaś.  
 Nic ci nie jestem winna,  
 zwyczajna kobieta,  
 która tylko wie,  
 kiedy  
 zdradził cudzy sekret.

Słowa „nic ci nie jestem winna” poprzez zaprzeczenie przywołują poczucie winy, które za chwilę staje się spełnioną, zaktualizowaną winą, bo kobieta wyjawia, że umie zdradzić cudzy sekret. I rzeczywiście zdradza małą, zdradza ją na dwa sposoby: wydaje jej sekret o miłości do studenta i jest wobec niej nielojalna, gdyż nie staje po jej (więc i nie po swojej) stronie, wchodzi w koalicję z mężczyzną, śmiejąc się z dramatu zakochanego dziecka.

W finale wiersza poczucie winy rośnie, bo zdrada kobiety zdaje się pociągać za sobą śmierć opuszczonej dziewczynki:

Nie patrz tak na nas  
 tymi swoimi oczami  
 zanadto otwartymi,  
 jak oczy umarłych.

Ale śmierć (czy może raczej zagrożenie egzystencji dziewczynki, jej istnienie w kobiecie) zagraża także dorosłej kobiecie. W ostatniej strofice nie ma już mówiącego „ja”, jest za to wspólny front, „my” kobiety i mężczyzny pozbywający się „brzyduli” (w tekście wiersza dorosła ani razu nie użyła zaimka „my”, mając na myśli siebie i dziewczynkę).

\*

Wiersz Szymborskiej obywa się prawie bez metafor, jest niemal pisany prozą.

Wyjątkowość tego utworu polega na wypracowaniu przez poetkę szczególnej teatralnej obsady i wymyśleniu dla postaci z wiersza dynamicznego scenariusza, bogatego w różnego rodzaju napięcia. Jak to w teatrze bywa, przestrzeń „sztuki” można przemierzać/odczytywać, wychodząc z punktu widzenia każdego z bohaterów. Oczywiście, główną rolę odgrywa mówiąca, podmiot liryczny tekstu, gdyż wiersz stanowi jej monolog, dziewczynka jest przeszłością dorosłej kobiety i właściwie jej nie ma, a mężczyzna obecny jest jako milczący adresat niektórych słów kobiety. Jednakże kiedy przyjrzymy się zachowaniom innych postaci występujących w tym wierszu, to zobaczymy, że najważniejsza pozycja dorosłej kobiety nie jest tu wcale taka pewna, pod wieloma względami dwoje pozostałych bohaterów stale ją kwestionuje. Inaczej czyni to mężczyzna, inaczej dziewczynka.

Wewnętrzna teatralność wiersza sprawia, że prosta wydawałoby się obecność milczącego mężczyzny w wierszu Szymborskiej ulega swoistemu rozszczepieniu. Mężczyzna jest tu z jednej strony adresatem pojedynczej anegdoty, a z drugiej, znacznie szerszej, odbiorcą bogatej i wciąż ponawianej roli (nie tylko słownej), którą dorosła kobieta odgrywa dla niego.

Choć bohaterka opowiada tylko jedną historyjkę, a czytelnicy poznają tylko jedną scenę z życia małżeńskiego (albo pozamałżeńskiego), to jednak mamy zupełną pewność, że kobieta ciągle przed

.....  
 nim występuje, każdego dnia wymyśla jakiś sposób, żeby się roześmiał i ją objął.

Jest zależna od jego spojrzenia, jego uwagi. To mężczyzna ma nad nią przewagę, bo liczy się z jego uczuciami, nie z własnymi. Wartościuje według jego kryteriów, nie własnych. Nie wiemy, co było na tamtych fotografiach, w tamtych wierszykach, co wówczas się wydarzyło, gdyż kobieta ocaliła tylko ten jeden epizod, wypowiedziała historyjkę, dzięki której „ten, co jest tu ze mną, / roześmiał się i objął mnie”. Chociaż opowiada o cierpieniu dziewczynki, którą była, wiersz nazywa się *Śmiech*, nie *Placz* czy *Rozpacz*.

Kobieta jest jak aktorka bez kontraktu, ciągle na nowo musi udowodniać, że jest warta roli, którą (przypadkowo?) dostała.

W pewnym sensie dziewczynka też zagraża pewności siebie dorosłej kobiety. Kobieta czuje się winna wobec niej i, jak już wiemy, ma ku temu powody. Ale w gruncie rzeczy dziecko tylko pozornie jest wrogiem dorosłej, tak naprawdę przybywa z niechcianą odsieczą swojemu starszemu *alter ego*.

Gdyby bowiem mówiąca przyjęła do swojej osobistej, żywej historii dziewczynkę z jej nieszczęściami, gdyby się jej nie wypierała, gdyby liczyła się z jej (to znaczy z własnymi) uczuciami, to może nie musiałaby zaczynać tak zupełnie od zera, może obie nie musiałyby pojawiać się znikąd i powracać do nicości („wracaj, skąd przysłaś” – mówi kobieta do dziewczynki). Obecność dziewczynki daje kobiecie szansę na minimum podmiotowej ciągłości.

I wbrew pozorom nie można powiedzieć, żeby szansa ta została całkowicie zmarnowana.

Zrozumiemy to lepiej, gdy weźmiemy pod uwagę, jeszcze raz, wewnętrzną teatralność wiersza i wprowadzimy kolejną figurę, którą jest autorka całej „sztuki”.

Czytając wiersz, stopniowo sobie uświadamiamy, że poetka, organizatorka znaczeń całego wiersza, nie utożsamia się w pełni z mówiącą kobietą, wprost przeciwnie, jest sumienną protokółantką całego procesu toczącego się przeciw kobiecie, oskarżonej o to, że razem ze swoim współnikiem usiłowała pozbawić życia niewinną dziewczynkę. Autorka wszystkich znaczących gestów całej „trup” zawiadamia nas przecież, że są też inne nieukazane zdarzenia z życia dziewczynki/kobiety. Jedynie wybrane akty z życia kobiety uczyniła widocznymi. Pozwala czytelnikom zrozumieć, że mężczyzna lekceważy smarkulę spontanicznie i szczerze, a kobieta tylko naśladuje jego lekceważenie, niekoniecznie je odczuwając. Poetka nie nis-

.....  
 czy więc całkiem „śladów zbrodni”, ułatwia, a nie utrudnia przeprowadzenie wnikliwego czytelniczego „śledztwa”.

Wiersz przedstawia dwukrotnie scenę uwodzenia, raz próbuje uwodzić dziewczynka (daremnie), a za drugim razem (skutecznie) kobieta. Sama Szymborska także ciągle uwodzi i w innych swoich wierszach pisze jak dla tamtego mężczyzny: lekko, dowcipnie.

Mówi jak Szeherazada. Ale wie to i wiele razy nas o tym zawiadamia. Mówi moim zdaniem tak: tak, moje „ja” przeszło przez ten wieczny casting, zawsze był przy mnie mężczyzna, dla którego miało być krótko i zabawnie. Nauczyłam się, umiem. Jestem świadoma swojego występowania. I wiem też, „że nawet rozpacz przynosi korzyści, / jeśli dobrym trafem / pożyje się dłużej”. Jako współczesna Szeherazada wiem, że mężczyzna odchodzi, a kunszt pozostaje. W gruncie rzeczy nie zabiłam dziewczynki, prawie zawsze jesteśmy we dwie, a ona, ukryta w cieniu, dorzuca swoje dwa grosze do moich wierszy<sup>2</sup>.