

Joanna Grądziel

Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/2, 85-102

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA GRĄDZIEL

ŚWIAT SZTUKI W POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Dzieła sztuki stanowią niewyczerpane źródło poetyckich inspiracji, zwłaszcza że wciąż „przybywa nam dawności, / robi się w niej tłoczno” (*Spis ludności*, SP¹). Niezwykły ruch panuje także w wierszach Wisławy Szymborskiej: spotkać tu można Rembrandta, Tomasza Manna i Ofelię wybiegającą ze sceny, usłyszeć historię Hioba i podsłuchać wyznania Kasandry, zwiedzić galerię obrazów lub przejść się po zburzonej Troi. Nietrudno wytropić odwołania intertekstualne do opowieści mitycznych (*Nad Styksem*, *Chwila w Troi*, *Spis ludności*) lub biblijnych (*Noc*, *Żona Lota*, *Streszczenie*), sentencji filozoficznych (*Szkielet jaszczura*, *Pomyłka*) czy utworów literackich (*Pewność*, *Sen nocy letniej*, *Reszta* – ulubionym autorem okazuje się Szekspir). Do dialogu zaproszone zostają również inne dziedziny aktywności artystycznej człowieka – malarstwo (*Kobiety Rubensa*, *Ludzie na moście*), muzyka (*Klasyk*, *Koloratura*), rzeźba (*Fetysz płodności z paleolitu*), teatr (*Życie na oczekaniu*, *Buffo*, *Prolog komedii*), film (*Eksperyment*, *Film – lata sześćdziesiąte*) czy fotografia (*Znieruchomienie*, *Fotografia tłumu*).

Nawiązując do przekazów kultury, poetka tworzy ich własne interpretacje, polemiczne wobec utrwalonych odczytań, lub traktuje dzieło pretekstowo, wybierając z niego tylko pewien szczegół (np. postać, miejsce, słynne zdanie, nielogiczność lub niedopowiedzenie), który staje się impulsem do dalszych rozważań. „Dzieło sztuki jest wyzwaniem; nie wyjaśniamy go, dostosowujemy się do niego. Interpretując je, rzutujemy na nie nasze własne cele i dążenia, ożywiamy je znaczeniami, które mają źródło w naszym własnym sposobie życia i myślenia”². Dlatego też artystyczne prowokacje są zawsze przez Szymborską starannie dobierane i umiejętnie podporządkowywane jej sceptycznemu, antydogmatycznemu sposobowi myślenia.

Powstające w ten sposób poetyckie komentarze do dzieł sztuki nie tworzą zwartej, tematycznie i stylistycznie jednorodnej grupy utworów, odizolowanej od wątków „nieartystycznych”. „Wiersze mówiące o sztuce należy rozpa-

¹ Ten skrót oznacza wyd.: W. Szymborska, *Sto pociech*. Warszawa 1967. Także do innych tomików poetki odsyłamy skrótami: KP = *Koniec i początek*. Poznań 1993; LM = *Ludzie na moście*. Warszawa 1986; PZS = *Pytania zadawane sobie*. Kraków 1954; S = *Sól*. Warszawa 1962; WL = *Wielka liczba*. Warszawa 1977; WW = *Wszelki wypadek*. Warszawa 1972; WY = *Wolanie do Yeti*. Kraków 1957.

² A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*. Przełożyły D. Danek i J. Kamionkowska. Warszawa 1970, s. 15.

trywać w opozycji do wierszy milczących o sztuce³ – twórczość Szymborskiej sama narzuca odbiorcy taki właśnie kierunek postępowania badawczego. Kontekst dla refleksji tej poezji – wiernej konkretowi i ekspozującej szczegół, flirtującej z codziennością i wyrastającej z sytuacji potocznych – stanowi bowiem obserwowana i doświadczana rzeczywistość. „Żeby skoczyć, trzeba wziąć rozbieg, a rozbieg bierze się na ziemi, po której chodzą wszyscy, i ci, co skaczą, i ci, co nie skaczą”⁴ – tłumaczyła obrazowo Szymborska. Również „wiersze mówiące o sztuce” skłaniają, *expressis verbis* lub poprzez sugerowane analogie, do skonfrontowania stematyzowanej wypowiedzi artystycznej z przedstawianym światem realnym, a właściwie pewnym jego wycinkiem. Prowokują bowiem do zestawienia dzieła sztuki nie z przestrzenią społeczną czy cywilizacyjną, skądinąd aktywną w poetyckiej twórczości autorki *Fotografii tłumy*, ale z dynamiczną i zróżnicowaną rzeczywistością natury.

Porównanie takie znajduje uzasadnienie w podobnym rodowodzie obu światów. Przyroda rozumiana jest jako kreacja, dowód kunsztu i precyzji nie nazwanego wprost demiurga – „Wielkiej Matki” Natury (*Fetysz płodności z paleolitu*, SP)? ewolucji (*Tomasz Mann*, SP)? tego, „bez którego nie byłoby jawy” (*Jawa*, KP)? O artystycznym pokrewieństwie przekonuje podkreślanie niepowtarzalności i oryginalności form przyrody, pomysłowości i mistrzostwa wykonania, roli wyobraźni, nieustającej innowacyjności i eksperymentowania. „Nikt nie zrobi drugiej szyzki / ani lepszej ani gorszej” – wyznaje zauroczony inwencją i „czarodziejstwem” życia podmiot wiersza o wieloznacznym tytule, nawiązującym do terminologii muzycznej. „*Allegro ma non troppo*” (WW) – „umiarkowanie szybko” – należy czytać ten wiersz, „umiarkowanie szybko” wykonywać koncert życia. Słownictwo z kręgu semantycznego sztuki współtworzy również metaforykę w opisach zjawisk przyrody: „giną [ptaki] nie na miarę / budowy swojej krtani i arcypazurków”, „nawy żeber i kręgow w świetnej amfiladzie, / piór godnych pawilonu w muzeum wszechrzemiosł”, „latawiec o gruczołach z pieśni nad pieśniami” (*Przylot*, SP), „dystychy rymujące człowieka z czapłą” (*Tomasz Mann*, SP), „Zamierzam przejść się po twoim pałacu, / a potem jeszcze zwiedzić liść i kroplę wody” (*Rozmowa z kamieniem*, S), „improwizacja lasu”, „epika sów”, „aforyzmy jeża” (*Obmyślam świat*, WY), „jaskółko, [...] wczesno-ptasi gotyku” (*Upamiętnienie*, WY)⁵.

Świat natury pojmowany jako dzieło sztuki fascynuje, jego przedstawieniom towarzyszy zdumienie mieszające się z pokorą (*Allegro ma non troppo*, *Urodziny*, *Psalm*), czasem żart lub niegroźna kpina (*Tomasz Mann*), a jeśli pojawia się ironia, to jej ostrze kieruje się przeciw człowiekowi (*Szkielet jaszczura*, *Tarsjusz*, *Małpa*). Podejście do świata tekstów kultury cechuje większa nieufność i dystans, często spojrzenie ironiczne (*Ludzie na moście*, *Obmyślam świat*, *Streszczenie*, *Radość pisania*), ale też pełen dumy podziw dla

³ E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980, s. 22.

⁴ *Przepustowość owiec. Rozmowa z Wisławą Szymborską*. (Rozmowę przeprowadził W. Ligęza.) „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 154.

⁵ Wszystkie podkreślenia w tekstach Szymborskiej pochodzą od autorki artykułu.

artystycznych dokonania (*Jaskinia*, *Wrażenia z teatru*, *Akrobata*). W tle tych wierszy pojawia się „życie” jako negatywny składnik porównania: „zapominając, że tu nie jest życie” (*Radość pisania*, SP), „No tak, to było życie” (*Ostrzeżenie*, WL), „Kochałam ich. / Ale kochałam z wysoka. Sponad życia” (*Monolog dla Kasandry*, SP). Stosunek obu rzeczywistości określają bowiem antynomie wywiedzione z odmiennych sposobów ich istnienia, co znajduje odbicie w konstrukcji składniowej, leksyce utworów i wyborach stylistycznych. Nie zawsze jednak autor wewnętrzny opowiada się po stronie natury i przeciwko sztuce — kontrastowe zestawienie tych światów nie pociąga za sobą jednoznacznego ich wartościowania.

Doskonałość — „tylko taka”?

Wyraźnie zaznaczona zostaje opozycja doskonałości i ułomności: dominanta sztuki to dążenie do perfekcji, systemowość, wzajemna determinacja idealnie do siebie przylegających elementów świata przedstawionego, życie natomiast cechują nieustannie „odrzucone próby” (*Przylot*, SP), niekompletność i niekomplementarność form. Wypowiedź artystyczna niejako *ex definitione* predestynowana jest do nieprzerwanego doskonalenia się, w wypadku rzeczywistości pozaartystycznej stan wzorcowy, absolutny bywa deprecjonowany jako nieludzki i przeciwny naturze. Szymborska przywołuje za pomocą poetyckich środków wyrazu przykłady idealnych enklaw rzeczywistości tylko po to, by móc je następnie bezceremonialnie skompromitować.

W wierszu *Obmyślam świat* (WY) rzeczywistość pojmowana jest jako tekst, który zostaje zredagowany powtórnie na wzór Księgi — dzieła doskonałego, będącego źródłem wiedzy o wszechświecie, wyjaśniającego odwieczne problemy, usensowniającego i porządkującego chaos życia. Korekta uchyla dotychczasowe antynomie: „Mowa Zwierząt i Roślin [rozdział pierwszy]” znosi barierę komunikacyjną między człowiekiem a naturą, „Czas (rozdział drugi)” uwalnia kochanków spod władzy przemijania, „Cierpienie (rozdział trzeci)” unieważnia ból i strach przed śmiercią. Utopijna, niosąca konsolację wizja ujęta jest jednak w ironiczny cudzysłów. Już początkowe słowa utworu podważają wartość „drugiego wydania”, parafrazując tytuł encyklopedii Benedykta Chmielowskiego, która miała ambicję stania się kompendium wiedzy o świecie i człowieku. Zamiast *Nowych Aten, albo Akademii wszelkiej scyjencji pełnej, na różne tytuły jak na clases podzielonej, mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowanej* otrzymujemy dzieło dedykowane „idiotom na śmiech, / melancholikom na płacz”, które dodatkowo zda się im jak „łysym na grzebień” i „psom na buty”. Zamienione zostają znaki wartości — ulepszona rzeczywistość jest paradoksalnie niepełna, skazuje bowiem na uniewrażliwienie i emocjonalną pustkę. Oczekowaną apologię tego, co doskonałe, zastępuje degradacja, spodziewaną hiperbolę — litota minimalizująca „zasługi” korektora:

Świat tylko taki. Tylko tak
 żyć. I umierać tylko tyle.
 A wszystko inne — jest jak Bach
 chwilowo grany
 na pile.

Model uproszczonego życia w „nowym wspaniałym świecie”, w którym egzystencjalny niepokój nie znajduje już racji bytu, odwzorowuje się w ubóstwie i monotonnym biegu słów. Jedyne napięcie pojawia się na granicy wersów: „tylko tak” przeciwstawia się przerzuconemu i w ten sposób wyeksponowanemu „żyć”, które skontrastowane zostaje z kolei z sąsiednim „umierać”. Całe bogactwo przejawów i intensywność istnienia sprowadzone zostały do tych dwóch, pozbawionych określeń słów. Wyretuszowany, wypreparowany z gwałtownych uczuć obraz świata stał się konsekwencją „redukcji do doskonałości”⁶. I jeszcze jeden paradoks: odpowiednim instrumentem dla mistrzowskiego, godnego kosmicznej harmonii dzieła Bacha okazuje się prymitywna piła o nieczystym dźwięku. Życie człowieka stanowi nieudolne, pełne pomyłek, fałszywych tonów i zgrzytów wykonanie zadanej mu partytury (wersja tej metafory występuje w *Allegro ma non troppo*). Wiersz traci swój impet, zmierzając ku końcowi, spontaniczna radość redaktora nowej rzeczywistości, wykrzykującego swe zachwyty („Ta epika sów!” „Ach, więc wszyscy są młodzi!”), powoli przechodzi w wyciszony, konfesyjny ton obietnicy, by „zgasnąć do taktu” w stopniowo skraccanych wersach – od *allegro con brio* przez *allegro non troppo* do *adagio*.

„Fałszywą nutę od muzyki sfer” woła także liryczni bohaterowie *Ostrzeżenia* (WL), rozpoczynającego się od słów: „Nie bierzcie w kosmos kpiarzy, / dobrze radzę”. Ich „znaki szczególne” – wyobraźnia, skłonność do żartu i ironizowania, silny związek z codziennością życia – pozwalają dostrzec w nich podobieństwo do artystów. Za autorski komentarz do takiego porównania posłużyć może cytat z *Poczty literackiej*: „Pyta Pan, dlaczego w kosmos nie puszczają poetów. Ano, prawdopodobnie dyskwalifikuje ich nadmiar wyobraźni”⁷. Wiersz wydaje się zamaskowanym manifestem poetyckim, którego sensy dzięki ironii należy odczytywać *à rebours*: przestroga, by nie brać w kosmos kpiarzy, staje się ich przewrotną pochwałą, osiągniętą drogą modyfikacji nacechowanego ekspresywnie frazeologizmu:

Taki kłopot i wstyd,
tylko pieniędzy wyrzuconych w kosmos.

Choć słowo „błoto” nie zostało wypowiedziane, narzuca się ono odbiorcy poprzez podobieństwo brzmieniowe „niedoszłego” rymu: kłopot – błoto. Inwektywa poprzez eufemizm to świadectwo wyrafinowania godne kpiarskiej natury Szymborskiej.

Podobny zabieg kompromitacji idealnych przestrzeni dzięki działaniom na skostniałych formach językowych przynosi *Utopia* (WL), nawiązująca do tradycji Platona, Morusa, Campanelli i Bacona. Szymborska wprowadza negatywną wersję utopii, która nie ma charakteru parodystycznego czy satyrycznego, ale powstaje przez zakwestionowanie samego jej pomysłu, zanegowanie konstytutywnego członu definicji – z wyidealizowanego obrazu wzorowo zorganizowanej i funkcjonującej bezkonfliktowo, szczęśliwej społeczności wykluczona została właśnie ta społeczność. „Wyspa, na której wszystko się wyjaśnia”, pytania znajdują właściwe odpowiedzi, a drogi prowadzą do

⁶ Określenia takiego użył W. Ligęza (*Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*. „Twórczość” 1983, nr 9, s. 98) w odniesieniu do wiersza *Klasyk*.

⁷ „Życie Literackie” 1962, nr 10, s. 12.

celu, spełnia wymagane cechy gatunku: zastygła w bezruchu, zakłada całkowitą jednomyślność i bezkonfliktowość, stwarza ustalone wzory zachowań i jest odizolowana od świata zewnętrznego⁸. Ma tylko jeden zasadniczy defekt – pozostaje bezлюдna. Nazwy topografii terenu (krzak, drzewo, źródło, dolina, jezioro, jaskinia) wpisują się w utarte schematy językowe, charakterystyczne dla oficjalnego, pełnego „niewzruszonej pewności”, autorytarnego stylu propagandy: „wszystko się wyjaśnia”, „stań na gruncie dowodów”, „słuszny domysł”, „wyrzucić głębokie przekonanie”, „rozwiąć wątpliwości”, „zabrać głos”. Tworzącym papierową, czarno-białą wizję rzeczywistości, jednoznacznie klasyfikującym rzeczywistość frazeologizmom przeciwstawia się metaforyczna „topiel”, w której zanurzają się „uciekierzy z Utopii”⁹. Nazwanie jej „życiem nie do pojęcia” („nie do zrozumienia”) przypomina, że prawdziwe życie nie da się uporządkować i ująć w abstrakcyjne formuły, a jednocześnie nawiązanie do potocznego wyrażenia („nie do uwierzenia”, „nie do wiary”) wskazuje na dziwność, zaskakujący charakter i nieoczywistość świata realnego.

Arcydzieło, będące kwintesencją doskonałości, bez względu na to, czy powstało w naturze, czy w sztuce, zostaje zdeprecjonowane – piękno bez skazy jest bowiem patetyczne, nudne i nieludzkie (*Ostrzeżenie*). Nawiązanie w *Streszczeniu* (S) do biblijnej historii o Hiobie kieruje uwagę nie tylko na okrucieństwo Boga i dramat niezasłużonej kary – najczęstszy temat reinterpretatorów tej opowieści. Dla poetki równie ważna staje się bezdusność i oschłość pozbawionej ludzkich uczuć „wielkiej poezji” – epitet ten dwukrotnie przerywa zdyscyplinowany tok wypowiedzi, semantycznie bezbarwny jest jednak nieprzekonywający. Szymborska wybrała formę streszczenia, nie pozwalającego „ja” mówiącemu na ekspresywny ton wypowiedzi, który zastąpiła beznamiętną, poprawną na szkolny sposób relacją, spointowaną zdaniami: „Hiob się godzi. Hiob nie chce psuć arcydzieła”. Pobrzmiwająca w nich ironia podważa wartość sztuki, zaprzeczającej etyce humanizmu. Zburzone zostaje przyzwyczajenie odbiorcy – wielkoduszny okazuje się nie Bóg, przywracający bogactwa i szczęście Hiobowi, ale człowiek: zdolny wybaczyć doskonałość Panu.

Doskonałość może mieć także pozytywne konotacje. Szymborska nie kwestionuje dążenia w sztuce do perfekcji formy, do pracy nad warsztatem twórcy – za mistrzostwo i kunszt wykonania należą się słowa podziwu. Dlatego na osobny wiersz zasługuje przedstawienie teatralne, które potrafiło sprawić, że niewidzialna ręka „spełnia swą powinność: / ścisła mnie za gardło” (*Wrażenia z teatru*, WW), oraz cyrkowy popis akrobata, pokonującego prawa natury:

Mozolnie lekko,
z cierpliwą zwinnością,
w wyrachowanym natchnieniu.
(*Akrobata*, SP)

Określenia te tylko z pozoru są paradoksalne – artysta najwyższej klasy ukrywa bowiem wysiłek włożony w swe dzieło, zadziwiająca sprawność osiąga kosztem długotrwałych ćwiczeń, a każdy jego ruch pod sklepieniem namiotu

⁸ Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980, s. 164–165.

⁹ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*. Wrocław 1994, s. 219.

zostaje wcześniej dokładnie obliczony – „wyrachowany”. Definicja sztuki staje się więc możliwa dzięki oksymoronom.

Z konfliktu doskonałości i empirii wynika opozycja niedostatku, będącego trwałym stanem dzieła sztuki, i nadmiaru, który określa fenomen życia. Powtarzają się zachwyty nad niepoliczalnością i różnorodnością przyrody (*Przylot, Urodziny*) oraz hojnością i bujnością form (*Allegro ma non troppo*). Można by się pokusić o sporządzenie na podstawie wierszy Szymborskiej pokaznego słownika nazw przyrodniczych, mielibyśmy tu jednak sporo pracy z pogrupowaniem terminów według klasyfikacji rodzajowych i gatunkowych oraz z oddzieleniem form prehistorycznych od współczesnych. Porządkowanie byłoby utrudnione nie tylko poprzez zestawianie równouprawnionych zjawisk natury w ciągach enumeracyjnych, spojrzenie analityczne, wyodrębniające poszczególne twory przyrody na zasadzie *pars pro toto*. Dodatkową trudność sprawiłoby nałożenie na nie perspektywy synchronicznej: wymieniane obok siebie formy przechodzą przyspieszoną poetycko ewolucję w przestrzeni jednego wiersza:

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypelzłam na ląd,
i tylko któraś kostka świętuje we mnie rocznicę.
(*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy, WW*)

– lub nawet w ramach jednego wersu: „ssak z cudownie upierzoną watermanem ręką” (*Tomasz Mann, SP*).

O ograniczeniach, na jakie skazuje świat sztuki, mówi wiersz *Pomyłka* (*WW*). Postaci zastygłe na płótnach w galerii odczuwają niedostatek istnienia i niemożność działania, co zostaje wyrażone w utworze negatywnymi prefiksami i formami zaprzeczonymi: „bezsenni prorocy”, „tkwi na nieuczynku”, „wyniosłe nieobecni”, „zbywają nocny alarm z nieuwagą”, „nic zresztą oprócz ciszy w uszach mu nie dzwoni”. Ubezłasnowolnienie to jest tym bardziej wyraźne i dotkliwie, że w ramach obrazów zostały zamknięte przepych, wyniosłość i władza opisanych patetycznym językiem osób: są tu prorocy, królowie w blasku księżyca, małżonka lichwiarza z wachlarzem, marszałek dworu, postaci nagie i w udrapowanych szatach. „Ruchliwi z pozoru” – „patrzą z tchem z apartym”, nie słyszą, nie czują i nigdy się nie myślą – nie mają ku temu okazji, w przeciwieństwie do tego, który wybrał zły numer telefonu. Sparafrasowana sentencja Kartezjusza – „żyje, więc się myli” – sankcjonuje omyłność, pierwszą konsekwencję swobodnej myśli człowieka.

Prawo do popełniania błędów przyznane zostało również naturze. Dzięki niedoskonałościom procesu ewolucji zachowały się tak dziwne zwierzęta jak jajorodny dziobak, uważany za ogniwo łączące gady ze ssakami, czy latająca ryba – dowody godnej podziwu rozrzutności form i niesystemowości świata przyrody (*Tomasz Mann, SP*). Niejednoznaczna ocena towarzyszy już jednak opisowi innej pomyłki.

Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześnie.
Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli.
Zagapi się, przeoczy – i spadają w śnieg,
i giną licho [...]

(*Przylot, SP*)

Instynkt, czyli dziedziczona mądrość natury, działanie bezwiedne, odruchowe, mimowolne, przeciwstawiany jest zwykle samodzielnej, niezależnej od biologii, ale skazanej na błądzenie myśli człowieka. W tym wypadku nieomylny mechanizm zawiódł, triumf niedoskonałego rozumu osiągnięty został jednak kosztem pyrrusowego zwycięstwa: ptaki – jedno z arcydzieł przyrody – zamarzyły, nieruchomiejąc obok „archaicznego” i „prostackiego” kamienia. Pocięcha okazuje się więc wątpliwa, kwestionuje ją dyskretna, pełna goryczy ironia.

Leksyka utrwała w pamięci odbiorcy ważność opozycji nadmiar – brak. Dzieje się tak w opisie cebuli, definiowanej poprzez tautologie, którego jedyne urozmaicenie polega na innowacjach słowotwórczych i niecodziennych zestawieniach: „cebula”, „cebuliczność”, „cebulasta”, „cebulowa”, „udany cebula twór”, „w cebuli cebula” (*Cebula*, WL). „Doskonałość bywa jałowa” – komentuje Szymborska-felietonistka¹⁰. „Cebulowe” wariacje skontrastowane zostają z opisem skomplikowanego wnętrza człowieka, natomiast powtórzenia wyrazów ustępują wyliczeniom: „W nas tłuszcze, nerwy, żyły, / śluzu i sekretności”. Wyrażona wprost teza wiersza – „I jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości” – sprawdza się tym razem na „nieartystycznym” przykładzie.

W perypetie doskonałości wplątana jest jeszcze jedna antynomia życia i sztuki: „Wolę piekło chaosu od piekła porządku” – wyznaje poetka w *Możliwościach* (LM), „inferno [...] interny” od „bytu niesprzecznego” cebuli – można by dodać. Porządek zakłada strukturę, w której każdy element zajmuje przynależne mu miejsce, oraz ograniczenie przez regułę, czego autorka *Odkrycia* starannie unika w swej twórczości, zarówno w sferze kompozycji, jak i stylistyki. Semiotycznemu ogrodowi dzieła artysty przeciwstawia nieustrukturyzowany las życia. Świat przypomina bowiem topiel nie do zmierzenia lub nie dający się opanować nieład (*Psalm*, WL), w przeciwieństwie do ironicznie definiowanego kosmosu („Kosmos jest, jaki jest / to znaczy doskonały”, *Ostrzeżenie*, WL).

Sposób poetyckiego opisu danej rzeczywistości wynika z jej właściwości. „Rozsypane bogactwo” natury (*Wywiad z dzieckiem*, WW) najtrafniej oddają długie, rozbudowane składniowo, zdynamizowane i często zrytmizowane zdania, przekazujące spontaniczność i żywiołowość zjawisk przyrody (*Allegro ma non troppo*, *Psalm*, *Urodziny*, *Tomasz Mann*). Epitety wskazują na niemożność precyzyjnego określenia form, które są „nieprzebrane”, „nieobjęte”, „niepoliczalne”. Natomiast dziedzina sztuki nie uznaje przybliżeń: „Inne, czarno na białym, panują tu prawa” (*Radość pisanie*, SP), dlatego wszystko jest tu celowe, dokładne, wyraźne, oczywiste. W *Pejzażu* (SP) „ścieżka na pewno prowadzi do celu”, „jest wiarygodna piąta po południu”, maj został „stanowczo wstrzymany”, a „ludzie na moście” z wiersza pod takim tytułem (LM) „wyraźnie przyspieszają kroku, / bo właśnie z ciemnej chmury / zaczął deszcz ostro zacinać”. Metaforyczne zawikłanie zdań, próbujących nazwać fenomen „bytu sprzecznego” ptaka (*Przylot*, SP) lub skomplikowane procesy ewolucji (*Notatka*, S), kontrastuje ze zdyscyplinowaną, składniowo i semantycznie przejrzystą, a dzięki paralelizmom często przewidywalną prezentacją świata w dziele artysty:

¹⁰ W. Szymborska, *Lektury nadobowiązkowe*. Kraków 1981, s. 77.

Widać wodę.
 Widać jeden z jej brzegów.
 Widać czółno mozolnie płynące pod prąd.
 Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.
 (*Ludzie na moście*, LM)

Zdania rozwijają się poprzez amplifikację: odbiorca (podmiot liryczny) stopniowo zauważa i wymienia poszczególne elementy obrazu zgodnie z zasadą gradacji ich ważności, rozpoczynając od tła, a kończąc na postaciach ludzkich (w podobny sposób przedstawione zostało wnętrze domu w *Pejzażu*).

W sztuce nic nie dzieje się bez woli artysty-demiurga (*Radość pisania*, SP), zawieszona zostaje władza przypadku, przekreślone alternatywne prawdopodobieństwa:

W głębi obrazu zgasty wszystkie możliwości,
 przypadkom brakło koniecznego kształtu.
 (*Pamięć nareszcie*, SP)

Szyborska woli „mieć zastrzeżenia” (*Możliwości*, LM). Przyjęta powszechnie interpretacja biblijnej opowieści podaje, że żona Lota zamieniła się w słup soli, ponieważ obejrzała się z ciekawości. Poetka należy jednak do kpiarzy, którzy „Najlepiej czują się w szczelinach między / praktyką a teorią, / przyczyną i skutkiem” (*Ostrzeżenie*, WL). Dlatego też dopisuje „podobno”, „możliwe”, „niewykluczone”, przeciwstawiając kanonicznej wersji różnorodność powodów, które mogły skłonić bohaterkę do spojrzenia za siebie (*Żona Lota*, WL).

Wątpliwości wynikają z racjonalnego sceptycyzmu autorki. Językowymi wykładnikami tej postawy, kształtującymi nie tylko składnię, ale i semantykę poezji Szyborskiej, są spójniki – „jeśli” i „ale”. Te nieznaczące słówka pociągają za sobą znaczne konsekwencje. Otwierają przestrzeń przypuszczeń i spekulacji myślowych, dających świadectwo wolności wyborów twórcy oraz swobody przekraczania wyobraźnią stereotypów, a jednocześnie nie pozwalają na autorytarną pewność sądów. Niekiedy pojawiają się *explicite*: „Jeżeli pozwolono nam wybierać, / zastanawialiśmy się chyba długo” (*Wersja wydarzenia*, KP), „Jeśli są aniołowie, nie czytają chyba / naszych powieści” (*Komedijki*, KP), „Wszystko / (jeśli to słowem tym nie ograniczam) / mają za sobą (jeśli nie przed sobą) –” (*Rachunek elegijny*, KP). Częściej „jeśli” staje się figurą myśli, organizującą wiersze-hipotezy i wiersze-apokryfy (*Żona Lota*, *W biały dzień*, *Atlantyda*). „Ale” rządzi natomiast zasadą opozycyjnych zdań – dana teza prowokuje kontrtezę i wywołuje zastrzeżenia: „Obejrzałam się podobno z ciekawości. / Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody” (*Żona Lota*, WL), „w śnie widzimy rozstanie. / Ale to dobry sen” (*Zakochani*, PZS), „Lubią – / ale lubi się także rosół z makaronem” (*Niektórzy lubią poezję*, KP). Na zasadzie ukrytego przeciwstawienia, z zawieszonym niejako, nie zwerbalizowanym „ale”, zbudowane jest *Podziękowanie*, *Pożegnanie widoku* czy *Pochwała siostry*.

Pejzaż z zegarmistrzem

W sztuce obowiązuje odmienne niż w życiu pojmowanie czasu – dlatego silnie zaznaczona zostaje w wierszach opozycja przemijania i wieczności, dynamizmu i znieruchomienia. Wobec liczącej miliony lat historii przyrody

obecność na Ziemi ludzi – od sinantropusa do *homo sapiens* – stanowi jedynie niewielkie ogniwo w łańcuchu ewolucji (*Notatka, Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy, Tomasz Mann*). Wiersze odliczają więc nie godziny, ale chwile: „Wszystko inne jest jak Bach / chwilowo w grani / na pile” (*Obmyślam świat, WY*), „oni wiedzieli, co to takiego jest chwila” (*Monolog dla Kasandry, SP*), życie „choć przez chwilę, / bodaj przez mgnienie galaktyki małej” (*Sto pociech, SP*), „Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę” (*Urodziny, WW*), „pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju” (*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy, WW*). Jednocześnie życie pojedynczego, poszczególnego człowieka wielokrotnie porównywane jest do narzuconej mu bez jego zgody podróży, nieuchronnie zmierzającej do końca: *Elegia podróżna*, „Pogubię te bratki w pośpiechu podróżnym” (*Urodziny, WW*), „Przesądzeni. / Od urodzenia w pożegnalnych ciałach” (*Monolog dla Kasandry, SP*), „Została nam złożona / oferta podróży, / z której przecież wrócimy / szybko i na pewno” (*Wersja wydarzeń, KP*). Poezja Szymborskiej pomija fizyczny aspekt przemijania, nie skarży się na utraconą młodość czy starzenie ciała. Prawo wtrącania się czasu w życie zostaje zaakceptowane (*Obmyślam świat, Nic dwa razy*), człowiek chciałby jednak zatrzymać bieg wskazówek, utrwalić minione, opóźnić tempo podróży.

Pokonać tyranię czasu może częściowo pamięć (*Upamiętnienie, Pamięć nareszcie, Sen*), prawdziwą niepodległość przemijaniu zapewnia jednak tylko rzeczywistość przedmiotów martwych oraz sztuki. W muzeum – z wiersza pod takim tytułem (S) – gdzie zgromadzono „stare rzeczy”, dokonuje się reifikacja żywego, czyli mijającego, oraz personifikacja nieożywionego, czyli wiecznego: „omszały woźny” zdrzemnął się przed gablotką, w której metale „tryumfują w czasie” i chichocze szpilka „po śmieście z Egiptu”. W wiecznym świetle nie ma miejsca dla człowieka: przedmioty zostają określone synekdochą (*pars pro toto*), pomijającą konieczną niegdyś, gdyż nadającą sens ich istnieniu, osobę ludzką: talerze bez apetytu (jedzącego), obrączki bez wzajemności (narzeczonych), wachlarz bez rumieńców (kobiety), milcząca lutnia (artyści), rękawica bez dłoni (człowieka):

Jest wachlarz – gdzie rumieńce?
Są miecze – gdzie gniew?
I lutnia ani brzęknie o szarej godzinie.

Marzenie o trwaniu realizuje się też poprzez działania artysty, akt twórczy daje bowiem poczucie panowania nad czasem: „Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę, / pozwoli się podzielić na małe wieczności” (*Radość pisania, SP*). Taki cud zdarzyć się może jednak tylko w laboratorium pisarza, a jego władza okazuje się chwilową iluzją, przerwą w przemijaniu – kule są jedynie „wstrzymane” w locie, a nie „zatrzymane” na stałe.

Natomiast w wierszu *Ludzie na moście* (LM) jesteśmy świadkami skandalu na skalę co najmniej kilku galaktyk, z takiej bowiem perspektywy spogląda podmiot liryczny, nie identyfikujący się z tą „dziwną planetą”, na której mieszkają równie dziwni „ci ludzie”. Opisuje on dzieło „jakiegoś” nie znanego mu Hiroshige Utagawy, obrazek jeden z wielu, „jak na przykład ten” (którego oszczędny opis już cytowałam).

W poetyckim świecie Szymborskiej nic jednak nie dzieje się przypadkiem, każdy wybór ma swoje uzasadnienie. XIX-wieczny malarz japoński, utrwalający życie codzienne ulicy i nastrojowe wizje przyrody, był mistrzem drzeworytu zwanego „*ukiyo-e*”, co oznacza: „obraz świata, który przepływa, przemija”. Jego cykl *53 etapy drogi do Tokaido* to nastrojowe pejzaże, wydobywające często efekty śniegu, deszczu i mgły, a na dalszym planie umieszczające sylwetki ludzi. Co ciekawe, Hiroshige zasłynął także z zaskakujących punktów widzenia i oryginalnej perspektywy swych krajobrazów, ukazujących na pierwszym planie powiększony motyw ptaka, gałęzi drzewa, kwiatów czy lampionu. Nasuwa to skojarzenie z „eks-centrycznym”¹¹ sposobem patrzenia Szymborskiej oraz eksponowaniem przez nią detalu, by przypomnieć np. „żuchwę sinantropusa” i „paznokcie noworodka” z *Drobnych ogłoszeń* (WY), skupienie uwagi na dekoltach sukien Marii Stuart i Elżbiety w *Ścięciu* (SP) czy na postaci kłozarda w opisie gotyckiej katedry Paryża (*Clochard*, S).

W *Ludziach na moście* Hiroshige oskarżono o bunt, jego drzeworyt stał się dowodem winy, a poszkodowanym czas, którego władzę zakwestionowano.

To nie jest wcale obrazek niewinny.
Zatrzymano tu czas.
Przestano się liczyć z prawami jego.
Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.
Zlekceważono i znieważono.

Ton przemówienia osiągnięty został dzięki słownictwu i frazeologii stylu oficjalnego. Zarzuty wymieniane są z emfazą i dobitnością, która nie dopuszcza sprzeciwu dzięki zastosowaniu inwersji i nieosobowych form czasowników, powtarzanych na początku poszczególnych wersów. Akt oskarżenia, przedstawiony nie tylko jednemu buntowniczo obrazkowi, ale sztuce w ogólności – zuchwałej i nieprawomyślnej, okazuje się dzięki subtelnej ironii przewrotną mową obrończą. Podmiot mówiący wstawia się dyskretnie za tymi, którzy naiwnie wierzą w złudzenie nieśmiertelności, jakie niesie sztuka, „ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać”, a dzięki swojemu dystansującemu spojrzeniu równocześnie chroni się przed wzruszeniem, może ukryć emocje i nie przyznawać się głośno do irracjonalnych marzeń. W pułapki, które na czas zastawia sztuka, dają się bowiem chętnie złapać także jej odbiorcy. Nie wystarcza im estetyczna kontemplacja dzieła artysty: marząc o nieśmiertelności utożsamiają się z przedstawionymi na drzeworycie ludźmi, słyszą szum deszczu, czują chłód kropeł – „jakby widzieli tam siebie”.

„Jakby” – pełna identyfikacja dwóch autonomicznych światów jest bowiem niemożliwa. Sztuka okazuje się mistyfikacją, wielkim kłamstwem, złudzeniem, budowanym na paradoksach i oksymoronach: „czółno płynie bez ruchu”, „ludzie na moście biegną / ściśle tam, co przed chwilą”, „w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym / drogą bez końca, / wiecznie do odbycia”. Obraz ujęty zostaje w nieludzkie kategorie „zawsze” i „nigdy”, zakłóceniu ulega semantyka słów, a wstrzymany ruch zmienia się w swe zaprzeczenie.

Szymborska eksponuje granice dzielące jej poetycki mikrokosmos: poszczególny, „nieprzemienny w nic” człowiek odczuwa swą odrębność zarówno wobec natury (*Próba*, *Rozmowa z kamieniem*), jak i wobec rzeczywistości

¹¹ Zob. G. Borkowska, *Szymborska eks-centryczna*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4.

artystycznej. W sferę pogranicza¹² przeniesiona została „akcja” wierszy o sztuce, tak jest w *Radości pisania*, *Pomyłce*, *Pejzażu*, *Ludziach na moście*. A dzieje się tam wiele — bohaterowie liryków Szymborskiej z tęsknotą spoglądają na niedostępną im przestrzeń i usiłują przekroczyć jej granice. Postaciom z obrazów nie udaje się opuścić ich ram, ale przyglądającej się im w wierszu osobie dane jest przez chwilę — z wielki wysiłkiem — wejść w świat namalowany:

Przyjrzyj się [...],
jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu,
jak paraduję sobie w cudzym losie
i odpoczywam od żywych tajemnic.

(*Pejzaż*, SP)

Utożsamienie „ja” mówiącego z kobietą „wewnątrz” obrazu to jedynie stan tymczasowy: nieruchoma rzeczywistość odczuwana jest jak obca, niewygodna, narzucająca rolę do odegrania. Nie dochodzi do całkowitej identyfikacji — bohaterka wiersza nie potrafi uwolnić się od świadomości świata realnego, nieustannie porównuje z nim nową rzeczywistość, uboższą i całkowicie poznawalną. Jej kontakt z mężczyzną pozostawionym przed obrazem zostaje przerwany, a próby ponownego porozumienia skazane na niepowodzenie: gesty i spojrzenia są jedynie przypuszczalne i ujęte w negatywny tryb warunkowy („Choćbyś zawołał, nie usłyszę, / a choćbym usłyszała, nie odwrócić się [...]"). Niemożliwe jest bowiem połączenie obu antynomicznych przestrzeni.

W głębi obrazu, w niewidocznym wnętrzu domu „za stołem siedzi kościsty mężczyzna / i reperuje zegar”. Kim jest zegarmistrz? Personifikacją unieważnionej przez artystę śmierci? Zatrzymanego czasu? Być może wieczność dla postaci po drugiej stronie ramy jest równie uciążliwa, jak przemijanie dla ich widzów. Doskonały, nieśmiertelny świat dzieła sztuki wymagałby w takim razie reperacji, niemożliwej jednak w zamkniętej przestrzeni, gdyż namalowany mężczyzna nigdy nie zdoła wyswobodzić się z narzuconej mu pozy. Korekta potrzebna jest więc — paradoksalnie — nie rzeczywistości empirycznej, ale sztucznej, artystycznej.

„Historie nie namalowane”

W kręgu poetyckich peregrynacji po świecie sztuki szczególne miejsce zajmują nawiązania do artystycznych przekazów niewerbalnych: malarstwa (*Pejzaż*, *Pomyłka*, *Dwie malpy Bruegla*, *Pamięć nareszcie*, *Pochwała snów*, *Miniatura średniowieczna*, *Ludzie na moście*), mozaiki (*Mozaika bizantyjska*), rzeźby (*Fetysz płodności z paleolitu*), muzyki (*Koloratura*, *Allegro ma non troppo*, *Klasyk*) i architektury (*Clochard*). Od projektowanego czytelnika wymaga się orientacji w sztuce Bizancjum i epoki kamiennej, obeznania z twórczością braci Limbourgów, Rubensa, Rembrandta, Bruegla czy Vermeera van Delft, znajomości francuskiego gotyku i terminów muzycznych, np. *allegro non troppo*, *allegro vivace*, *basso profondo*, koloratura. Utwory te nie stanowią jednak poetyckich recenzji, sprawdzających erudycję czytelników, nie zawsze też dają się wyjaśnić poprzez opozycyjne relacje ze światem natury

¹² O „poetyce pogranicza” poezji Szymborskiej zob. A. Sandauer, *Pogodzona z historią. (Rzecz o Wisławie Szymborskiej.)* W: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977, s. 295 n.

czy śledzenie swoistości utrwałeń artystycznych. Są to często wiersze-ekfrazy, będące polemicznym, niepokornym opisaniem danego obrazu, rzeźby czy budowli lub reprezentowanego przez nie stylu.

„Zapytano mnie [...], który z obrazów Rubensa zainspirował mnie do napisania *Kobiet Rubensa*. Oczywiście nie ma takiego obrazu. Jest to opis stylu”¹³ – wyjaśniała cierpliwie autorka. Również *Miniatura średniowieczna*, nawiązująca do XV-wiecznego kalendarza z *Godzinek księcia de Berry* braci Limbourgów, nie odwołuje się bezpośrednio do żadnej z 12 ilustracji, choć można w nich odnaleźć wyszczególnione w wierszu postaci i elementy krajobrazu (konny orszak, księcia i księżną, dworzan, rycerzy z sokołami, zamkowe wieże w tle). Dla odczytania intencji utworów nie jest również ważne odgadnięcie, która z prehistorycznych figurek „Wenus” stała się modelem „Wielkiej Matki” w *Fetyszu płodności z paleolitu* (SP), arię z jakiej opery wykonuje śpiewaczka w *Koloraturze* (S) czy wskazanie na jedną z kunsztownych inkrustacji, ożywioną w *Mozaice bizantyjskiej* (SP). Szyborska tworzy bowiem syntetyczne wizerunki stylów podległych konwencjonalizacji, spetryfikowanych, spełniających ustalone normy, które nakładają na twórcę obowiązek selekcji faktów. Zgodnie z surowymi instrukcjami klasycyzmu przepadnie więc – wraz z peruką i „rachunkami od rzeźnika” – nie mieszcząca się w akceptowanych regułach twórczość nieznanego kompozytora:

Wszystko, co nie jest kwartetem,
będzie jako piąte odrzucone.
Wszystko, co nie jest kwintetem,
będzie jako szóste zdmuchnięte.
(*Klasyk*, WW)

Sztuka wypowiadająca się poprzez konwencje, pojmowana jako rezultat jednoznacznych wyborów, staje się prowokacją dla antysystemowego, nieprawomyślnego spojrzenia Szyborskiej. Poetka nie neguje samej konwencji, która jest przecież podstawowym warunkiem komunikacji artystycznej oraz gwarantuje ciągłość tradycji. Uświadamia jedynie czytelnikowi jej istnienie i uwarżliwia na niebezpieczeństwo skostnienia wzorów, które prowadzi do mechanicznego powielania szablonów językowych i – co ważniejsze – schematów myślowych. Demaskuje jednostronne, selektywne, a więc uproszczone odwzorowania rzeczywistości, zubożające jarmarczną różnorodność świata. Dlatego „dba o równowagę” w sztuce, jak autor „średniowiecznej miniatury”, uzupełniając opisywane dzieło o elementy, które prawem konwencji zostały z niego wykluczone. Cofa się w procesie twórczym do momentu wyboru środków wyrazu, otwierając przed czytelnikiem pominięte milczeniem, alternatywne sposoby artystycznych rozwiązań. Powstają w ten sposób „opowieści negatywne”¹⁴, włączone w prawomocne opisy stylów – „historie nie namalowane” (*Pejzaż*, SP), utrwalone na niewidocznym „drugim obrazku” (*Miniatura średniowieczna*, WL) lub „po nie zamalowanej stronie płótna” (*Kobiet Rubensa*, S).

¹³ *Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szyborską*. W: K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 306.

¹⁴ Ligęza, *op. cit.*, s. 96.

Spośród XVII-wiecznych malarzy nie bez przyczyny właśnie Rubens został wybrany do poetyckich potyczek z konwencją. Jego twórczość kojarzona jest dziś powszechnie ze sztuką baroku, ujawnia bowiem *par excellence* dystyngtywne cechy malarskiego stylu epoki: dynamizm i ruchliwość falistych, miękkich linii rysunku, grę światła i cieni, głębię kompozycji, ekspresywność i teatralność uchwyconych w gwałtownych pozach postaci, ich żywiołowość i biologizm, optymizm i afirmację życia. Jednocześnie tytuł wiersza nawiązuje do zadomowionego w języku określenia „rubensowskie kształty” – bohaterkami obrazów są potężne, dobrze zbudowane nagie kobiety o bujnych, rozrośniętych, ciężkich ciałach. I ten właśnie przesycony zmysłowością klimat dzieł Rubensa, emanujących cielesnością i biologizmem, przeniesiony został – dzięki zabiegom leksykalnym i słowotwórczym, instrumentalizacji i ekspresji stylistycznej – na język poetycki.

Zgodnie bowiem z nadrzędną zasadą poezji Szymborskiej, uzależniająca formę utworu od jego problematyki, „wiersze mówiące o sztuce” sięgają do przekładu intersemiotycznego, będącego „odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory”¹⁵. Autorce nie zależy jednak na pełnej semantycznej i pragmatycznej ekwiwalencji wypowiedzi formułowanych w różnych kodach. Dokonując interpretacji przekładanego komunikatu, poetka podporządkowuje ją polemicznej intencji swego utworu. Jeśli wyolbrzymiającemu i upiększającemu rzeczywistość dzieła malarza obcy był krytyczny dystans, to w poetyckim opisie stylu wyraźnie widoczne jest karykaturalne, kpiąco-ironiczne podejście. Kobiecość np. zdegradowana została poprzez chwyt animizacji („żeńska fauna”, „gnieźdzą się w stratowanych łóżach”, „śpią z otwartymi do piana ustami”) oraz podkreślanie jej fizyczności, a nawet fizjologii („otwarte usta”, „żrenice”, „gruczoły”, „krew”, „fizyczny alarm”). Depersonalizacja bohaterki posuwa się jeszcze o krok dalej – ich wielkie, zwaliste ciała przypominają góry mięsa, co wywołuje z kolei serię skojarzeń kulinarnych: „jak łoskot beczek nagie”, „drożdże sączą [się] w krew”, „tyje ciasto w dzieży”, „cwałują niebem prosięta obłoków”, „o rozdymione, [...] tłuste dania miłosne”. Znikła gdzieś erotyczna, subtelna aluzyjność obrazów, zastąpiła ją duszna, gorąca atmosfera atakująca zmysły odbiorcy: „parują łaźnie”, „rumienia się wina”, „Febus na spoconym / rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy”.

Tę żartobliwą apologię witalizmu, fizycznej miłości i biologicznej strony życia zakłóca dygresja o „wygnankach” barokowego stylu. Nadmiarowi ciała i okrągłym kształtom kobiet Rubensa przeciwstawiają się „sterczące łopatki”, wąskie, ptasie dłonie i „przeliczone żebra” ich ascetycznych, poruszających się gęsiego, „chudych sióstr” z malarstwa średniowiecza.

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

O nieprzerwanym rozwoju i zmienności kanonów sztuki decyduje historia kolejnych detronizacji i koronacji poszczególnych konwencji. Prawo to nie

¹⁵ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 124.

wywołuje buntu „ja” mówiącego, które nie opowiada się za żadnym z prezentowanych wzorców stylistycznych, ale też nie zaprzecza ich wartościom artystycznym. W opisie bohaterek Rubensa wyczuwało się deprecjonującą je kpinę, lecz również blade, kościste, porównywane pośrednio do zwierząt postaci ich konkurentek zostają przerysowane. Raz jeszcze zaobserwować można zależność między kształtem formalnym utworu a jego tematem: skoro bowiem mowa o nadużyciach stylu kosztem prawdy życia, o tendencyjnym ujmowaniu rzeczywistości naświetlającym pewne jego zjawiska, a pomijającym celowo inne, najwłaściwszym sposobem przedstawienia będzie ujęcie parodystyczne, rezygnujące z obiektywizmu ocen i powściągliwości.

Dyskusję z konwencjonalizacją sztuki, wybiórczo i schematycznie transponującą doświadczenia rzeczywistości, kontynuuje *Mozaika bizantyjska* (SP) i *Miniatura średniowieczna* (WL). Tu również dzieła artystyczne uzyskują swe stylistyczne ekwiwalenty, w których pojawia się ton prześmiewczy i element słownej zabawy, a krytyka stylu staje się pośrednio krytyką postawy idealizującej, odzierającej życie z jego przyziemności, błędów, grzechu i brzydoty. Dokonuje się ona przy użyciu tych samych środków, z których korzysta dyskredytowany styl. W *Mozaice* dialog ożywionych postaci staje się auto-kompromitacją bezcielesnej, ascetycznej i sztywnej sztuki Bizancjum, odgrodzonej od bujności i zmienności form życia, odrzucającej jego biologizm i spontaniczność. Fleksyjne, leksykalne i składniowe archaizmy, niekiedy niezborność syntaktyczna zdań oraz upodobanie do patetycznych, oficjalnych zwrotów oddają nienaturalność, martwość i monumentalizm bizantyjskich mozaik. Błogi spokój świata przedstawionego niszczy jednak anegdota o „tłustym i żwawym” potomku, który „przytoczył się” bohaterom lirycznym. Rozsadza ona ciasne ramy stylu, nie potrafiącego pomieścić opisu podstawowego doświadczenia istnienia, a reakcja królewskiej pary – dla której paradoksalnie to, co najbliższe życiu, jest najbardziej obce – wywołuje efekt komiczny.

Podobnie opis średniowiecznej iluminacji, pochodzącej z modlitewnika księcia de Berry, ze złośliwą ironią kwestionuje manierę późnego francuskiego gotyku, zgodnie z którą wiejskie dziewczęta wyglądały jak poprzebierane tancerki, chłopci zamierali w eleganckich, wystudiowanych pozach, a łachmany oracza przypominały teatralny kostium. Skonwencjonalizowanie stylu malarzkiego znalazło tu swój odpowiednik w skonwencjonalizowanych formach językowych. Na utarte połączenia i stałe epitety, typowe dla baśni czy rycerskiego eposu, Szymborska nałożyła matrycę form deminutywnych i superlatywnych, idealizujących poetycki opis: zielone wzgórze okazuje się „najzieleńsze”, konny orszak – „najkonniejszy”, jedwabny płaszcz – „najjedwabniejszy”, przydrożne stokrotki – „najprzydrożniejsze”, gniady rumak – „najgniadszy”, lazurowe niebo – „najlazurowsze”, sokole oko – „najsokolsze”. Metoda ta, konsekwentnie stosowana, doprowadzić musi do słowotwórczych akrobacji o ironicznym wydźwięku: „paź najpacholewszy”, „najładniejsza kwestia”, „realizm najfeudalniejszy”. Jednocześnie maksymalnie uproszczona została kompozycja utworu: opis jest statyczny i przekazuje tylko przestrzenne usytuowanie elementów obrazu. Jedyne zakłócenie tej sielanki stanowi przywołanie nie pokazanych na rysunku konfliktów, brzydoty i nędzy, starannie usuniętych z idealnej wersji świata.

Pejzaż (SP) zainspirowany został XVII-wiecznym malarstwem holenderskim – realistycznym, oddającym atmosferę codziennego życia i przyrodniczy szczegół, z pietyzmem utrwalającym obserwowany świat. Na obrazach „starych mistrzów” można rozpoznać gatunek drzewa i kwiatu, określić rasę konia czy rodzaj chmury. Tę sumienność opisu odnaleźć można w wierszu, gdzie wyodrębnione zostaje źdźbło trawy, „drzewa mają korzenie pod olejną farbą”, a pod jesionem stoi kobieta w białym czepku i żółtej spódnicy. Końcowy fragment zbudowany został na zasadzie „obrazu w obrazie”, przedstawiającego „historie nie namalowane”, dziejące się w środku domu. Skąpy w słowa opis nasuwa skojarzenie z intymnymi wnętrzami utwalonymi w obrazach Vermeera van Delft¹⁶, pełnymi światła padającego z wysokich okien, wypełnionymi niewielką liczbą dokładnie odtworzonych sprzętów – cynową miską, krzesłem i stołem, na których tle widnieje postać kobiety.

Właściwą „historię nie namalowaną” stanowi jednak odmienna od XVII-wiecznej koncepcja świata, reprezentowana przez podmiot liryczny. Na obrazach szkoły holenderskiej w „królestwie rzeczy, w wielkim księstwie przedmiotów”¹⁷, rzeczywistość jest uporządkowana i w pełni poznawalna, życie człowieka zharmonizowane z naturą, a jego wybory oczywiste i jednoznaczne, dobro oddzielają bowiem od zła wyraźne granice:

Wojna jest karą, a pokój nagrodą.
Zawstydzające sny pochodzą od szatana.
Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę.
(*Pejzaż*, SP)

Dla człowieka współczesnego, dręczonego niepokojem poznawczym, doświadczonego metafizyczną pustką i zdegradowaniem wartości, zbyt ciasne są jednak ramy fikcyjnego świata. Demaskowanie selektywności sztuki tym razem nie wyraża się poprzez parodię stylu, ale rozgrywa się bezpośrednio na poziomie ewokowanej postawy twórcy.

Reguły „opowieści negatywnej”, choć nie podejmującej gry z konwencją, spełnia także *Fetysz płodności z paleolitu* (SP) – wiersz inspirowany prawdopodobnie rzeźbą *Wenus z Willendorfu* lub inną ze słynnych figurek epoki kamiennej. Przedstawiały one postać kobiety o zniekształconych proporcjach ciała – obfitych, wyeksponowanych piersiach, brzuchu i biodrach. Uwypuklenie cech płciowych tłumaczy znaczenie kultowe tych rzeźb, które służyły jako symbole płodności podczas magicznych obrzędów naszych przodków. Podmiot mówiący zwraca jednak uwagę na to, co naruszyłyby ich rytualny charakter, a co stanowi o indywidualności i odrębności człowieka wobec przyrody: zarysowany jedynie kształt głowy („Wielka Matka nie ma twarzy”), pominięte stopy („Wielka Matka nie ma stóp”) oraz słabo zaznaczone ręce („Wielka Matka dwie rączki ledwie ledwie ma”).

Wiersze Szymborskiej łączą z wypowiedziami utwalonymi w innych kodach nie tylko wspólne inspiracje, związki tematyczne i analogie strukturalne, ale także podobieństwo postaw wyznawanych przez ich twórców.

¹⁶ Nazwisko tego malarza pojawia się w *Pochwale snów*: „We śnie / maluję jak Vermeer van Delft”.

¹⁷ Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*. Wrocław 1993, s. 13.

Zarówno sztuka wizualna, jak i werbalna jest orzekaniem o świecie, jest w szczególności zapisem jego doświadczenia i reguł porządkowania owego doświadczenia. Stwarza więc w efekcie, mimo odmienności tworzywa, taką czy inną wizję rzeczywistości i te wizje, a przede wszystkim wpisane w nie reguły widzenia, okazują się porównywalne¹⁸.

Znakomitą ilustrację transpozycji idei obrazu na słowo przynosi wiersz *Dwie małpy Bruegla*. Technika, tworzywo i specyfika malarskiego rysunku nie znajdują tu swego stylistycznego odpowiednika. Głębsze podobieństwo dotyczy wspólnego obu wypowiedziom poziomu inwencji – pełnej goryczy prawdy o niechwalebnej historii ludzkości. Tutaj przekład intersemiotyczny stanowi atrakcyjny sposób przekazania odbiorcy mniej atrakcyjnych prawd o nim samym. Pieter Bruegel, XVI-wieczny malarz flamandzki, znany był z kompozycji będących nierzadko symbolicznymi kreacjami, by wspomnieć przykład *Ślepców*, wyrosłymi z przemyśleń artysty i zmuszającymi widza do aktywnego odbioru. Podobnym chwytem posłużyła się Szymborska, włączając zwięzły opis obrazu w fabułę, która relacjonuje senny koszmar „ja” mówiącego. Powstała w ten sposób poetycka metafora nie zdanego egzaminu dojrzałości człowieka:

Tak wygląda mój wielki maturalny sen:
siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem,
za oknem fruwa niebo
i kąpie się morze.

Widoczne u Bruegla w tle, za zwierzętami, żagle unoszące się na wodzie i ptaki w powietrzu oddaje tu skrótowo animizacja nieba i morza. Jednocześnie podkreślony zostaje kontrast między uwięzionymi, znieruchomiałymi małpami a zaznaczonym dynamizmem wielkich, wolnych przestrzeni.

Dla twórczości Bruegla charakterystyczne jest także zakłócenie hierarchii perspektywicznej: główne zdarzenie umiejscowione zostaje na obrzeżach obrazu i trzeba wysiłku, aby je odnaleźć wśród równorzędnych elementów (tak jest np. w *Upadku Ikara*). Ten chwyt kompozycyjny, będący konsekwencją autorskiego widzenia świata, nasuwa skojarzenie ze sposobem postrzegania świata przez Szymborską, także zestawiającą ze sobą równouprawnione fragmenty rzeczywistości i łamiącą ustalone podziały na ważne i błahe. Wiersze o sztuce potwierdzają bowiem strategię tej poezji, polegającą na przyjmowaniu nietypowej perspektywy. Tym razem w centrum uwagi umieszczone zostają „rzeczy podeptane i pogubione”¹⁹ przez nietolerancyjne konwencje, a opis dzieła sztuki nie stanowi jedynie pokazu sprawności warsztatowej, lecz pretekst dla poetyckiej refleksji. Dotyczy to również *Koloratury* (S), przedstawiającej dramaturgię operowej arii dzięki zastosowaniu ornamentacji językowych, instrumentacji głoskowej i rytmotwórczych wariacji („Tartary krtani”, „ćwiartki ćwierka”, „zgłoski po włosku”, „drobi grzanki do śmietanki, / karmi baranki

¹⁸ B. Sienkiewicz, *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1992, s. 22.

¹⁹ W *Lekturach nadobowiązkowych* (Kraków 1992, s. 216) Szymborska pisała o powinnościach twórcy, który ma dostrzec to, co uchodzi uwadze większości: „Ale, jak powiadam, poeta nie nadąza, poeta wlecze się w ogonie. Na jego obronę można rzec tylko tyle, że przecież ktoś w ogonie wlec się musi. Już choćby dlatego, żeby zbierać rzeczy podeptane i pogubione w tryumfalnym pochodzie praw obiektywnych”.

z filizanki, / filutka z filigranu”), budowaniu afektowanych, pełnych zaklinań i wykrzykników zdań demonstrujących sztuczność stylu oraz wykorzystaniu motywu intrygi i porwania, dynamizującego relację z występem. Mimo pobrzmiwającej w wierszu kpiny, odczytać go można również jako żartobliwą pochwałę możliwości twórczych człowieka, którego głos, *vox humana*, „brzmi jak światłem zasiał”. Demistyfikowanie bowiem sztuczności i zafałszowań sztuki nie oznacza krytyki samych dzieł.

Ocena doskonałej, uporządkowanej, zawieszającej przemijanie sztuki oraz ułomnej, chaotycznej, podległej czasowi realności — jest ambiwalentna. Poetka zestawia ze sobą oba światy, które obnażają wzajemnie swoje braki i zafałszowania. Racja przyznana zostaje życiu, ale cechujące go ograniczenia skłaniają do poszukiwań obszarów kompensacji poza jego granicami. *Ludzie na moście* i *Pejzaż* przywołują na myśl szekspirowską „pułapkę na myszy” — ujawniają skryte marzenia człowieka o wyzwoleniu spod władzy Zegarmistrza. Chociaż skonstruowany kompensacyjny model rzeczywistości przypomina czasem „wyidealizowaną atrapę”²⁰, stanowi fałszywe świadectwo wystawione życiu, to jednak jest „lepszy niż nic i słuszniejszy niż wcale” (*Znieruchomienie*, WW). Sama wartość sztuki nie podlega bowiem dyskusji, wręcz przeciwnie — decyduje o chlubnym wyróżnieniu człowieka, rekompensującego w pewnym stopniu poprzez twórczość swe grzechy wobec świata przyrody: „Yeti, Szekspira mamy. / Yeti, na skrzypcach gramy” — wymienia zasługi ludzkości podmiot liryczny wiersza *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje* (WY). W poezji Szymborskiej metonimię możliwości twórczych stanowi ręka, oznaczająca władzę przekształcania i utrwalania rzeczywistości (*Radość pisania*, *Tomasz Mann*). Paleolityczna figurka „Wenus”, jedno z najwcześniejszych dzieł sztuki, ma jeszcze dwie cienkie, jakby dopiero wykształcone „rączki”, spoczywające „leniwie na piersiach”. Stają się one znakiem nieporadności pierwszych osiągnięć artystycznych człowieka (*Fetysz płodności z paleolitu*, SP). Nazwane jednak równocześnie „prześmiechem ornamentu”, antycypują przyszłą świetność jego dokonań, gdy przekształcą się w dłonie sprawnie władające dłutem, pędzlem czy „cudownie upierzone watermanem” (*Tomasz Mann*, SP).

Szymborska ostro rozprawia się z wszelkimi doskonałymi realizacjami, zdaje sobie bowiem sprawę, że ujęcia aspirujące do pełnej systemowości i konsekwencji mogą być kuszące.

Rzeczywistość objawia się czasem od strony tak chaotycznej i zastraszająco niepojętej, że chciałoby się wykrzyć jakiś trwalszy porządek, dokonać w niej podziału na to, co ważne i nieważne, przestarzałe i nowe, przeszkadzające i pomocne²¹.

— wyznała odbierając nagrodę im. Goethego. Wspominając natomiast w jednym z wywiadów o swych pierwszych dwóch tomikach sprzed r. 1956, dodała:

Bez nich nigdy bym tak naprawdę nie wiedziała, co to takiego jest wiara w jakąś jedyną słusność. I jak łatwo jest wtedy nie wiedzieć tego, czego wiedzieć się nie chce²².

²⁰ S. Balbus, *Poezje w poezji*. „NaGłos” 1993, nr 12, s. 43.

²¹ W. Szymborska, *Cenię wątpliwości*. Przemówienie poetki wygłoszone podczas uroczystości wręczenia jej nagrody im. Goethego. „Dekada Literacka” 1991, nr 30, s. 1.

²² *Przepustowość owiec*, s. 153.

Jeśli przyjmiemy więc, że literatura stara się być nie tylko refleksem rzeczywistości, ale też wpływać na zachodzące w niej przemiany, strzec jej należy przed pokusą postrzegania i prezentowania świata przez pryzmat jednej tylko ideologii, teorii czy postawy. Aktywność artystyczna powinna być herezją, czyli odstępstwem od powszechnie przyjętych reguł, dowodem niezależnej myśli i sferą wolności artysty. Dlatego Szymborska tak kształtuje język swych utworów, by ich odbiorca „potykał się” o pewne słowa, demaskuje frazeologizmy i schematy panoszące się w mowie, która zmierza do ekonomiczności, maksymalnego uporządkowania i regularności środków wyrazu. Dlatego wybiera peryferyczny punkt widzenia rzeczywistości, eksponuje tkwiące w niej różnice i antynomie, nadając wierszom polemiczne zacięcie. Dlatego też komentując dzieła sztuki, igra z jej konwencjami. Przedstawione poetyckie działania podejmuje zawsze wbrew wszelkim dogmatom, potwierdzając tym samym antysystemową orientację swej twórczości, gdyż: „Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic” (*Głos w sprawie pornografii*, LM).