

BIBLIOTECZKA OPRACOWAŃ

Zeszyt nr 50

opracowała
Urszula Lementowicz

POEZJE

Wisławy Szymborskiej



51319/BL/Sz

POEZJE
Wisławy Szymborskiej

opracowała
Urszula Lementowicz

Wydawnictwo BIBLIOS
Lublin 2006

Z serii Biblioteczka Opracowań zeszyt nr 50

POEZJE Wisławy Szymborskiej
opracowała Urszula Lementowicz

Projekt okładki:
Novum – Poli ART studio

Skład komputerowy:
WYDAWNICTWO BIBLIOS
tel. (0-81) 750-27-56

Przygotowanie i druk:
Drukarnia MAGIC
20-043 Lublin, ul. Spadochroniarzy 7
tel. 0-81 441-13-90

© Copyright by Wydawnictwo BIBLIOS 1999

Wydawca:
WYDAWNICTWO BIBLIOS
20-851 Lublin 57
skrytka pocztowa 32
tel. (0-81) 750-27-56
tel. kom. 0-602355968
fax (0-81) 750-27-67
http: //www.biblios.pl
e-mail: bibl.wys@pro.onet.pl

Znak graficzny zastrzeżony w Urzędzie Patentowym RP.
Żadna część tej pracy nie może być powielana i rozpowszechniana
w celach komercyjnych bez pisemnej zgody wydawcy.

ISBN 978-8386581-61-0



BIBLIOTECZKA OPRACOWAŃ to seria wydawnicza prezentująca omówienia problemowe lektur szkolnych adresowane do uczniów i nauczycieli szkół średnich i podstawowych.

Nasze wydawnictwa pozwalają lepiej zrozumieć utwory literackie i dostrzec ich walory artystyczne. Przeznaczone są do wykorzystania przy przygotowywaniu się do lekcji, a także jako wygodna pomoc w powtarzaniu wiadomości przed maturą. Opracowania te powstają we współpracy historyków literatury, nauczycieli języka polskiego, mających za sobą praktyczne doświadczenia pedagogiczne, świetnie orientujących się, jakie zagadnienia i sposoby analizy tekstu będą dla uczniów pomocą.

Badania rynkowe potwierdzają wysoką jakość naszych opracowań, jej świadectwem jest stale zainteresowanie odbiorców naszymi publikacjami.

Polecamy Państwu niniejszą publikację z życzeniami, aby przyniosła oczekiwaną pomoc i wiele sukcesów w pracy uczniowskiej i pedagogicznej.

Zespół Redakcyjny

Twórczość Wisławy Szymborskiej

Przyznanie literackiej Nagrody Nobla Wisławie Szymborskiej w 1996 r. nie było dla czytelników jej poezji wielkim zaskoczeniem. Twórczość poetki uznawano za uniwersalną, podbudowaną filozofią, a przy tym przystępną i intrygującą tematyką oraz formą. Autorka wskazuje miejsce i rangę człowieka wśród innych bytów, interesuje się sztuką, przemijaniem, uczuciami. Potrafi dostrzegać najprostsze i najbardziej podstawowe zagadnienia bytu. Analizuje je w ujęciu odpowiednim dla erudyty i znawcy filozofii, jak i dla przeciętnie wykształconego odbiorcy, który – być może – nie zgłębi do końca proponowanych zagadnień, ale z pewnością odczyta ich zasadniczy sens i wartość. Człowiek – bohater liryczny wielu wierszy – jest istotą biologiczną, uwikłaną w historię, podlegającą jej prawidłom, jest ludzką słabą i kruchą drobiną, która zmuszona jest do tego, by stawić czoło potężnym mocom i przeciwnościom, płynącym ze świata zewnętrznego, jak i rodzącym się w niej samej. Utwory poetki cechuje oryginalność ujęcia, ironiczny dystans, celna pointa, zaskakujące skojarzenia i środki poetyckie, częstokroć o barokowym rodowodzie. Atrakcyjność poruszanych zagadnień i problemów współgra z formą i stylistyką liryków, których omówienie podejmujemy w kolejnych rozdziałach opracowania.

Wisława Szymborska urodziła się 2 lipca 1923 r. w Bninie (obecnie część Kórnik), w Poznańskim¹. W 1931 r. zamieszkała w Krakowie, gdzie ukończyła Gimnazjum ss. Urszulanek (matura na tajnych kompletach), a potem studiowała filologię polską i socjologię na Uniwersytecie Jagiellońskim (1945-1948). W 1953 r. podjęła, trwającą do 1981 r., współpracę z redakcją tygodnika „Życie Literackie” (prowadzenie działu poezji i stała rubryka *Lektury nadobowiązkowe*, poświęcona krytyce literackiej, w której autorka prezentuje swoje opinie o przeczytanych książkach – wydanie zbioru felietonów w 1973, 1981 i 1992 r.). Za debiut poetycki Wisławy Szymborskiej uważa się

wiersz *Szukam słowa*, opublikowany w dodatku do „Dziennika Polskiego”, zatytułowanym „Walka”. Pierwszy tom poezji, *Dlatego żyjemy*, ukazał się w 1952 r. (wznowiony dwa lata później), zaś następne to: *Pytania zadawane sobie* (1954), *Wołanie do Yeti* (1957), *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972, wznowienie: 1975), *Wielka liczba* (1976, wznowienie: 1977), *Ludzie na moście* (1986), *Koniec i początek* (1993), kilkakrotnie wydawano również utwory wybrane z poszczególnych tomików, m.in. w 1964, 1967, 1973, 1977 r. Ich autorka była wielokrotnie nagradzana, m.in. w latach 60-tych Nagroda II Stopnia Ministra Kultury i Sztuki oraz Nagroda Miasta Krakowa, zaś po 1989 r. – Wojewody Krakowskiego. Dwukrotnie (1980, 1996) przyznano poetce nagrodę PEN-Clubu. Po opublikowaniu tomiku *Ludzie na moście* otrzymała nagrodę nielegalnej wówczas „Solidarności”. Jest również laureatką prestiżowych nagród zagranicznych („emigracyjnych”): Fundacji Jurzykowskiego w 1964 r. (USA) oraz Kallenbacha w 1990 (Szwajcaria), a także nagrody im. Goethego (1991) i austriackiej – im. Herdera (1995)⁶. Ukoronowaniem tych sukcesów była najwyższej ceniona literacka Nagroda Nobla, przyznana poetce w 1996 r.

Często wytykanym, lub z szacunku do późniejszych dokonań Szymborskiej przemilczanym, faktem biograficznym jest jej związek z programem socrealizmu i utwory, których się nie wypiera, ale sama zdecydowanie się od nich odcina: *Byłam wówczas głęboko przekonana o słuszności tego, co piszę – ale stwierdzenie to nie zdejmuję ze mnie winy wobec tych czytelników, na których moje wiersze może jakoś oddziaływały. [...] gdyby nie ten smutek, to poczucie winy, to może nawet nie żałowałabym doświadczeń tamtych lat. Bez nich nigdy bym nie wiedziała, co to takiego jest wiara w jakąś jedyną słuszność.*² Wypowiedź ta równocześnie ujawnia, jak wielką rolę przypisuje autorka poezji i jak ogromna odpowiedzialność na niej ciąży, skoro może kształtować postawy ludzkie i służyć celom ideologicznym. W szeregach PZPR poetka pozostawała do 1966 r., wystąpiła po spektakularnym wyrzuceniu z partii Leszka Kotakowskiego, filozofa, który sprzeciwiał się głoszonej ideologii i poddawał krytyce komunistyczną rzeczywistość.

Wśród autorytetów, które określiły jej odbiór świata, sposób myślenia i odczuwania, Wisława Szymborska wymienia M. Montaigne'a (*Próby*), B. Leśmiana i J. Swifta – twórców, których dorobek pozwala docenić indywidualizm człowieka, zauważyć złożoność świata, dostrzegać rzeczy proste i podstawowe, dziwić się i zachwycać. Niejednokrotnie wskazywano również na wpływ awangardowej poezji J. Przybosa, który głosił, że każdy wiersz powinien być ujęciem „sytuacji lirycznej”, wyjątkowej, niepowtarzalnej i doniosłej³. Mówiąc o swoim poetyckim *credo*, poetka odwołuje się do ulubionego pisarza i myśliciela: „*Patrzcie, ile ten kij ma końców!*” *zawołał swego czasu Montaigne. Jest mi zupełnie obojętne, czy zawołał wierszem czy prozą. Wystarczy, że dla swojego zdumienia znalazł słowa, których nie można zapomnieć. Nie, nie mam żadnego programu poetyckiego... Mam tylko to motto – jako niedościgniony wzór sztuki pisarskiej i jako bezustanną zachętę do przekraczania myślą oczywistości.*⁴ Utrzymana w nurcie intelektualnym poezja Szymborskiej bywa niekiedy zestawiana z twórczością Z. Herberta, z którą kojarzy się przede wszystkim na skutek filozoficznego oglądu rzeczywistości. Podobne związki można zauważyć między Szymborską a E. Lipską⁵. Refleksja egzystencjalna w wierszach współczesnych twórców jest odpowiedzią na zapotrzebowanie dzisiejszego czytelnika – ciągle pytającego, poszukującego wiedzy o sobie samym i własnym losie.

Poza uprawianiem poezji, literackim filozofowaniem i felietonistyką Wisława Szymborska ma dwie niecodzienne pasje, obydwie związane z tworzywem słownym: chętnie pisuje limeryki (okazjonalne, zabawne, czasem absurdalne wierszyki) oraz komponuje wyklejanki – prywatne, osobiste pocztówki – kolaże wycinków z gazet z dodatkiem krótkich wierszyków.

Proponowana niżej interpretacja z elementami analizy dotyczy kilkunastu wybranych wierszy, które najczęściej są omawiane w maturalnej klasie szkoły średniej i publikowane w podręcznikach. Układ utworów, dla wygody Czytelnika, jest schematyczny – są one zestawione według czasu ukazywania się ich w poszczególnych tomikach.

Wzajemne relacje tematyczne i podobieństwa formalne sygnalizujemy w ostatnim rozdziale, zatytułowanym *Znaczenie poetyckiego*

Nic dwa razy

Powszechnie znany wiersz W. Szymborskiej z tomu *Wolanie do Yehi* z 1957 r. (popularny również w formie piosenki w dwu wersjach muzycznych – A. Mundkowskiego z repertuaru Ł. Prus oraz M. Jackowskiego w wykonaniu Kory) w prosty sposób komentuje oczywiście prawdę, że człowiek podlega biologicznemu prawu przemijania i nie ma od tej zasady odwołania. Owa reguła dotyczy wszelkich bytów, jest uniwersalna i bezwzględna. Nie znaczy to jednak, że należy się tym martwić – wraz z upływem czasu odchodzą radości, wszelkie przejawy szczęścia, ale i „zła godzina” – sprawy trudne i przykre. Owa poetycka refleksja nad ludzkim losem i przemijaniem jest próbą udzielenia odpowiedzi na jedno z podstawowych pytań z zakresu filozofii i fizyki, jakie stawiają sobie ludzie różnych epok: jak zatrzymać bieg czasu, przedłużyć życie, dlaczego musi ono minąć? Odpowiedź jest wszakże wymijająca – nie warto zastanawiać się nad tym, co konieczne i nieuniknione, trzeba zgodzić się na egzystencję z jej skutkami, szukać porozumienia i bliskości drugiego człowieka, w którego ramionach można ukoić egzystencjalny niepokój.

Tylko w teatrze możliwe jest przeżywanie na nowo, powielanie sytuacji, dialogów, wielokrotnienie życia postaci scenicznej (por. wiersze W. Szymborskiej o teatrze, np. *Wrażenia z teatru*), zwyczajna, realna egzystencja nie podlega powtórzeniu.

*Nic dwa razy się nie zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez rutyny.*

[...]

*Żaden dzień się nie powtórzy,
nie ma dwóch podobnych nocy,
dwóch tych samych pocałunków,*

dwóch jednakich spojrzeń w oczy.

Oczywiście i pocałunki, i spojrzenia mogą wypełnić życie człowieka w nieprzebranej liczbie i bogactwie odcieni, nigdy jednak dokładnie się nie powtarzą. Właśnie dlatego, że los człowieka jest tak bogaty i niepowtarzalny, jego wartość nie podlega dyskusji. *O tym wierszu myśli się kategoriami potoczności, ale jest on, jeśli tak można powiedzieć, jednym z najbardziej filozoficznych jej wierszy. Ostatnie słowa tego wiersza to mistrzowsko sformułowane uogólnienie dotyczące poetki, czytelników, wszystkich ludzi we wszystkich epokach i miejscach. „Różnimy się od siebie jak dwie krople czystej wody”. Ten zwrot wszedł już bardzo do tradycji języka. Ona ciągle odkrywa cudowność w codzienności, jednostkę w wielkiej liczbie i codzienność w czymś, co wszyscy uważają za nadzwyczajne.*⁷

Warto zwrócić uwagę na wykorzystanie i przewartościowanie w poezji W. Szymborskiej języka potocznego, utartych formulek, „złoty myśli”, przysłów, związków frazeologicznych. Powszechnie znana formułka o doskonałym podobieństwie („jak dwie krople wody”) jest przecież pozorna. Chemiczny skład kropli wody nigdy nie jest w pełni taki sam (odwołanie do stwierdzenia Leibnitza). Jednak dzięki takim odmiennościom świat i ludzie, którzy go wypełniają, są interesujący, warci tego, by ich spotkać, zdolni do ubogacania drugiego człowieka o nowe wartości, refleksje, uczucia. Poetka ukazuje doniosłą prawdę filozoficzną o nietrwałości wszechrzeczy, przełamując konwencjonalny odbiór zwrotów języka potocznego. Subtelna ironia i motyw przemijania nie prowadzą jednak do ponurych konkluzji, do rozpamiętywania owej egzystencjalnej pułapki, z której nie ma wyjścia. Okazuje się bowiem, że obecność kogoś bliskiego i zgoda na swój los mogą stać się źródłem optymizmu, który pozwoli cieszyć się każdą chwilą, właśnie dlatego, że przemija, że zaraz ucieknie.

Czemu ty się, zła godzino,

z niepotrzebnym mieszasz lękiem?

Jesteś – a więc musisz minąć.

Miniesz – a więc to jest piękne.

Szczegółowy „spis rzeczy” i zdarzeń niepowtarzalnych rozpoczyna

przypomnienie narodzin i śmierci – bezwzględnie jednokrotnych dla każdego indywidualnego bytu. Kolejne refleksje dotyczą przemijania czasu, uczuć, odchodzącej miłości, różnic pomiędzy ludźmi, prób nawiązywania kontaktu. Wymienione „znaki życia” są tylko symbolami, sugestią, że złożoność i niepowtarzalność egzystencji obejmujące wszelkie jej aspekty i w gruncie rzeczy jest dla człowieka szansą, nadzieją, źródłem wzruszeń i zachwytów, choć bywa również przyczyną lęku i udręki – niczego przecież nie można na nowo przeżyć, poprawić, inaczej rozstrzygnąć.

Wiersz ma prostą, silnie zrytmizowaną strukturę. Składa się z siedmiu czterowersowych zwrotek o regularnym toku ośmiozłogowca. Sylabotoniczny porządek zapewnia płynność i melodyjność strof, wzmocnioną interesującym układem rymów żeńskich – podlegają im każdorazowo wersy drugi i czwarty (tylko w przedostatniej strofie dodatkowo rymują się linie pierwsza i trzecia). Prostota ujęcia, doniosłość filozoficznego przesłania, optymizm i regularna budowa utworu – oto powody jego popularności w wersji śpiewanej.

Rehabilitacja

Utwór (z t. *Wolanie do Yeti*, 1957) przywołuje tragiczne fakty historyczne z 1956 r. i ich komentarze, uzależnione od aktualnej sytuacji politycznej. Zginęli ludzie, których obarczono winą za wszystko, co złe, fałszywie oskarżono, skazano na zapomnienie lub niechlubną pamięć. Kim byli bohaterowie wydarzeń na Węgrzech i w Polsce, do czego dążyli, komu służyli? Jaka jest nasza znajomość tamtych dramatycznych wyborów i losów? Jak rozumieć tak często przywoływane w wierszu pojęcie wieczności?

Podmiot liryczny, kobieta, prowadzi swoisty monolog, w którym zwraca się do Jorika (aluzja do tragedii Szekspira *Hamlet* – tytułowy bohater wygłasza mowę do czaszki Jorika), wyjaśnia swoją postawę wobec historycznych, ale jeszcze świeżych wydarzeń (tom *Wolanie do Yeti* wydano w 1957 r.), komentuje nikłą świadomość ludzi, utom-

oną pamięć, która nie przedłuża wieczności tych, co odeszli.

W pierwszej częście utworu podmiot stara się przywołać oczyma wyobraźni zmarłych. W kolejnej zawiera apostrofę:

[...] *Biedny Jorik, gdzie twoja niewiedza,
gdzie twoja ślepa ufność, gdzie twoja niewinność,
[...].*

Łatwowierność i naiwność ludzka, zaufanie do oficjalnych komunikatów i interpretacji faktów doprowadziły do błędnych, odbiegających od prawdy przekonań: *Wierzyłam, że zdradzili, że nie warci imion*, [...] – i do ostatecznej konstatacji – *a to byli, Joriku, fałszywi świadkowie* (trzecia część wiersza). W następnych trzech regularnych strofach zawiera się uogólniony komentarz (brzmi jak pieśń chóru w tragedii antycznej):

*Umarłych wieczność dotąd trwa,
dokąd pamięcią im się płaci.
Chwiejna waluta. Nie ma dnia,
by ktoś wieczności swej nie tracił.*

Oto, jak ważna jest pamięć ludzka, która potrafi ocalić prawdę, zapewnić trwanie tym, którzy – co prawda – „umarli dokładnie”, ale *Idą do nas*. Tylko w taki sposób można bronić siebie i uczestników tych dramatycznych zdarzeń przed kłamstwem i manipulacją faktami.

Śmierć i dążenie do przekreślenia wartości dzieła niepokornych – tych, którzy nie poddali się presji reżimu, próbowali się mu przeciwstawić, opowiadali się za prawem do wolności – nie stworzą „nowej prawdy” – oni *wychodzą z przemilczenia, wracają do imion, // do pamięci narodu*, niszczą błogi spokój *przytulnych mieszkańek*, poruszają „szklane mózgi” i *cichutko tną* (ostatnia – dziewiąta część). Zmiana sądów jest więc możliwa – trzeba wskrziesić tych umarłych, przywrócić im dobre imię, ocalić od zapomnienia, a przez to przypominać realia ustroju, który kształtuje świadomość ludzi wedle doraźnych interesów władzy.

Poezja ma obowiązek utrwalania prawdy, jednak jej twórca również podlega procesom sterowania świadomością. Jeżeli nawet zna prawdę, nie zawsze potrafi przekazać ją w pełni – jest Syzyfem przypisanym do piekła poezji – jak pisze W. Szymborska w ostatnim we-

rsie ósmej części wiersza. W tym nawiązaniu do mitologii kryje się refleksja o wielkiej odpowiedzialności poety za prawdę, o konieczności stałego podejmowania wysiłku na rzecz jej zapisania (Szyf przecież bez końca ponawiał swoją pracę).

Wiersz *Rehabilitacja* ukazuje człowieka jako istotę podatną na wpływy, nie od razu zdolną na własną rękę rozpoznać i ocenić, co kryje się za pochwałą, oskarżeniem, potępieniem. Władza z będącymi na jej usługach środkami masowego przekazu ma wielką moc oddziaływania, stąd konieczność czuwania, rezygnacji ze „ślepej ufności” i bezwzględna potrzeba dokonania rehabilitacji skrzywdzonych, fałszywie oskarżonych, przekreślonych – także wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy sami nie mogą się bronić. Przywrócenie im dobrego imienia po śmierci niejako wymuszają oni sami – są wyrzutem sumienia, domagają się sprawiedliwej oceny.

Wiersz ma niejednorodną budowę. Składa się z dziewięciu części. Trzy pierwsze i trzy końcowe zostały napisane wierszem wolnym, białym (wyjątek – dwukrotny rym w części ósmej), licząc od czterech do sześciu wersów. Centralną część utworu cechuje regularność: powtarza się tu model tonicznego strofu czterowersowego (wersy: 8-, 9-, 8-, 9-zgłoskowy) o rymach przeplatanych. Ten rymowany, melodyjny komentarz o wieczności, pamięci i trosce o przywrócenie właściwych ocen (*żeby sąd nie sądził w noc*) odbiega charakterem od dramatycznej w swej nieregularności grupy wcześniejszych i późniejszych części wiersza, nawiązujących wprost do sytuacji 1956 r. i sposobu jej przedstawiania. Człowiek może okazać się marionetką w rękach manipulatorów prawdą, powinien zmierzać do ukształtowania własnych niezależnych sądów, zdobyć się na „dawanie wieczności” – to znaczy na pamięć o tych, którzy odeszli, na ich rehabilitację.

Cień

Wiersz *Cień* z tomu *Sól* (1962) to kolejny przykład wykorzystania zjawiska codziennego, zwyczajnego, powszechnie znanego i nie

zwracającego uwagi, do wyrażenia treści wyjątkowo subtelnych, wywołujących wzruszenie i patos. Dzięki temu zabiegowi autorka unika egzaltacji, nadmiaru efektów emocjonalnych, pozwala spojrzeć na sytuację rozstania kochanków trzeźwo i przytomnie – dostrzec tragizm, a przy tym zwyczajność i powszedniość takich zdarzeń – za każdym razem z wielką mocą dotykających osoby bezpośrednio zainteresowane.

*Mój cień jak błazen za królową.
Kiedy królowa z krzesła wstanie,
błazen nastroszy się na ścianie
i stuknie w sufit głupią głową.*

Cień podmiotu lirycznego – kobiety – został tu porównany do błazna królowej. Nie odstępuje jej ani przez chwilę, stale towarzyszy i reaguje na każdy gest. Para ta jest nierozłączna i na pozór związana wspólnotą działań. Jednak dalej możemy przeczytać, że funkcja błazna polega na dopełnianiu tego, co królowej nie przystoi albo wydaje się zbyt dosadne lub patetyczne.

*Królowa z okna się wychyli,
a błazen z okna skoczy w dół.
Tak każdą czynność podzielili,
ale to nie jest pół na pół.*

*Ten prostak wziął na siebie gesty,
patos i cały jego bezwstyd,
to wszystko, na co nie mam sił
– koronę, berło, płaszcz królewski.*

Jak się okazuje, nie można w pełni obnażyć własnej duszy. Potrzebny jest ów cień, by dopełnił, „dopowiedział” do końca reakcje, zachowania, uczucia. Dzięki temu, że ów cień – błazen – przejmuje najbardziej niewdzięczną rolę (to przecież on naraża się na śmieszność, którą często wywołuje także patos), królowa – podmiot liryczny – może zachować pozory wyniosłej obojętności, wielkości i dumi.

Ostatnie dwie części utworu nawiązują wprost do dramatycznej sytuacji życiowej opuszczonej kobiety. Stacja kolejowa – miejsce powitań i pożegnań – pełni tu wyłącznie tę drugą funkcję. *Nie da się roz-*

plątać tych dwóch sytuacji – prozaicznej (codziennej) i dramatycznej (niezwykłej, romantycznej). Kiedy człowiek stoi na peronie nad torami, to jego cień kładzie się na torach. Ale i doskonale znane są z literatury opisy zakochanych kobiet rzucających się na tory.⁸

Będę, ach, lekka w ruchu ramion,
ach, lekka w odwróceniu głowy,
królu, przy naszym pożegnaniu,
królu, na stacji kolejowej.

Królu, to błazen o tej porze,
królu, położy się na torze.

Określenia król i królowa wyraźnie sugerują związek tych dwojga bohaterów lirycznych. Scena pożegnania na stacji kolejowej uniwersalizuje tę sytuację. Nie chodzi przecież tylko o parę królewską w sensie dosłownym, ale o każdą rozłąkę. Trzeba zachować pozory, lekkość, obojętność. Jakże jednak zachować ją do końca, kiedy tak bardzo doskwiera ból. Romantyczny nastrój sceny na stacji sprowadza do codzienności zachowanie się cienia – jakby drugiego wymiaru osoby realnej. W wielu wypadkach dokonuje się tu zabieg – na pierwszy rzut oka dość skomplikowany. To, co mogłoby być w przekazywanych przez tę poezję reakcjach wybuchem patetycznego wzruszenia – otrzymuje znak przeciwny i wyraża się w karykaturze, drwinie, nawet – błazenadzie. Owo zastępcze wyładowanie umożliwia dyskretne momentach tej poezji, w centrum jej tragizmu.⁹

Utwór ma dość regularną budowę stroficzną. Składa się z pięciu czterowersowych zwrotek i jednego dystychu (2 wersy) – jakby dramatycznie urwanego zakończenia, pogłębiającego tragiczną sytuację podmiotu lirycznego. W przeważającej liczbie wersy są dziewięciogłoskowe (z trzema wyjątkami – po osiem sylab). Wiele tu poetów, które nasilają się w formie anafory i zarazem apostrofy w ostatnich czterech liniijkach: *królu*. Oprócz często używanych wyrazów: król, królowa i błazen, powtarzane jest pełne emocji słówko *ach* – wyraz lekkości, ale i smutne westchnienie.

Kobiety Rubensa

Jest to jeden z wierszy W. Szymborskiej poświęconych sztuce (pochodzi z t. *Sól* z 1962 r.). Prezentuje on zarazem model człowieka baroku. Konwencja, styl, tematyka malarstwa Rubensa odpowiadają zainteresowaniom i preferencjom epoki. Barok kojarzy się tu z bujną zmysłową erotyką, rozlewną w kształtach cielesnością, chęcią zapoznania o przemijaniu i śmierci.

Bohaterki malarskich wizji Rubensa to *Waligórzanki, żeńska fauna*. Ich charakterystyka sprowadza się do ukazania wyglądu zewnętrznego w aspekcie funkcji pełnionych w alkawie. Są otyłe, *rozdymione, nadmierne* i określone jako *tluste dania miłosne*. Kobiety epoki baroku odbiegają urodą od poprzedniczek (*Wygnanki stylu. Żebra przeliczne, // ptasia natura stop i dłoni.*), wręcz obowiązuje je obfitość kształtów wyeksponowana w nagości lub zaledwie namiastce ubioru. Podmiot liryczny wyraźnie opowiada się przeciwko tak pojętej zmysłowości i erotyce. Bohaterki malarskich dzieł zostają tu ożywione, by jeszcze bardziej pogłębić wrażenie ich cielesności. Jest ona ich istotą. Poetycki opis eksponuje określenia zaczerpnięte z biologii:

[...] śpią z otwartymi ustami.

Zrenice ich uciekły w głab

i penetrują do wnętrza gruczołów,

z których się drożdże sączą w krew.

W technice kontrastu (ulubiony środek artystyczny baroku) poetka zestawia modelki Rubensa z delikatnymi, szczupłymi, subtelnymi kobietami średniowiecza, które (również ożywione) cichutko umknęły po niezamalowanej stronie płótna. Dla nich nie ma miejsca w siedemnastym wieku. Zmienił się styl bycia i tematyka malarstwa, teraz fascynujące są inne modelki i sposób ich przedstawiania. Odmienne jest również ich otoczenie i nastrój obrazu:

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,

wypukli aniołowie i wypukły bóg –

*Febus wąsaty, który na spoconym
rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy.*

Wiersz jest poetycką refleksją o sztuce baroku, ale i o tym, czego ona unika. *Od nie zamalowanej strony płótna widać wyraźnie, czego malarstwu Rubensa brak, jakich obrazów mistrz się wystrzega, czym podsyta jest jego sztuka. Zmysłowość kryje lęk przed śmiercią. I choć angeliczne postaci siostr „drugich” funkcjonują poza kadrem malar-
skim, rozpoznajemy pierwsze oznaki umierania, atrybuty rozkładu i niszczenia: źrenice uciekające w głąb ciała, fermentującą krew, rzęzę-
nie śpiących. Wiersze Szymborskiej dowodzą ważnej prawidłowości: poetka odbiera widzialny świat ekscentrycznie, uwzględniając nie ty-
le środek, ile peryferie, przesuwając wzrok na sam skraj kadru.*¹⁰

Utwór składa się z siedmiu cząstek o zróżnicowanej liczbie wersów (od trzech do siedmiu). Refleksja o malarstwie barokowym została ujęta w system wiersza wolnego, białego (bezrymowego). Poza wskazanym już kontrastem można tu odnaleźć oznaki ożywienia plastycznej wizji malarza. Bohaterki liryczne ukazane są poprzez szereg skojarzeń sugerujących ich pulchność i erotyzm. Poruszenie malarskiego obrazu wiąże się z nagromadzeniem czasowników w stronie czynnej, np.

*Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,
parują łaźnie, rumienią się wina,
cwałują niebem prosięta obłoków,
rżą trąby na fizyczny alarm.*

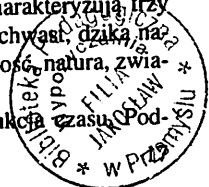
Kobiety baroku i średniowiecza zostały ukazane jako element stale zmieniającej się mody i stylu. Kolejne epoki mają swoje preferencje i upodobania. Autorka chętnie używa peryfrazy, np. *rżą trąby na fizyczny alarm*, metafory, m.in. *tluste dania miłosne*, wyliczenia – np. różne epoki (wiek trzynasty, dwudziesty, siedemnasty) i kolejne wizje kobiet w sztuce. Tematykę malarstwa Rubensa oddaje słownictwo o wyraźnych walorach zmysłowych, np. *nagie, tyje, parują, na spoconym rumaku, do wrzącej alkowy* oraz wyrazy oddające kształty, krągłości, wypukłości.

Nagrobek

Krótki, ośmiowersowy, żartobliwy utwór (zamieszczony w tomie *Sól* z 1962 r.) przypomina epitafium, które wypełnia *monolog* [...] adresowany do wskazanego przez zwroty retoryczne słuchacza „pozor-
nego”¹¹. Ujęcie tematu śmierci jest zabawne, jednak sam fakt podję-
cia tego zagadnienia dowodzi, że nurtuje ono autorkę również w od-
niesieniu do niej samej. To swoiste epitafium Szymborska napisała
bowiem dla siebie (w tekście pada nazwisko). Charakterystyczne dla
tego gatunku zwroty (*Tu leży, Wieczny odpoczynek, Przechodniu, [...] nad losem Szymborskiej podumaj przez chwilę*) oraz kojarzące się z
cmentarzem wyrazy (*trup, na mogile*) zdają się zapowiadać nastrój
poważnej zadumy, jednak całość ujęcia zmienia perspektywę odbio-
ru. Do tekstu wkrada się subtelna ironia. Bohaterką liryczną epitafium
nie jest bynajmniej zasłużona poetka, ale *staroświecka jak przecinek // autorka paru wierszy*. Zwyczajowy patos napisu nagrobnego ulega
obniżeniu wobec określenia „rymowanka” – wyraźnej sugestii, że
chodzi o tekst krótki, lekki, błahy i zabawny.

Osobliwe epitafium adresowane jest do współczesnego przecho-
dnia, którego atrybutem jest mózg elektronowy, aby zdobył się na
chwilę zadumy (a więc – by odstąpił od postawy technicyzowanego
człowieka na rzecz zdolnego do refleksji i uczuć). Określenia doty-
czące Szymborskiej – bohaterki lirycznej wiersza – *staroświecka jak
przecinek // autorka paru wierszy; trup // nie należał do żadnej z lite-
rackich grup*, mówią o niezależności poetki wobec nowoczesnych
trendów w sztuce słowa oraz wszelkich programów, przywiązaniu do
tradycji (jej symbolem jest przecinek), skromności w ocenie własnej
tradycji (jej symbolem jest przecinek), skromności w ocenie własnego
dorobku twórczego. Jej wyobrażoną mogiłę charakteryzują trzy
elementy: rymowanka (epitafium, poezja), łopian (chwała, dzika na-
tura, zaniedbanie grobu, zapomnienie) i sowa (mądrość, natura, zwi-
stun śmierci).

Interesującym zabiegiem poetyckim jest konstrukcja czasu. Pod-



miot wypowiada się o „zmarłej” – zgodnie z konwencją epitafium i logiką zdarzeń – w czasie przeszłym (*Wieczny odpoczynek // raczyła dać jej ziemia*), określa wygląd mogiły w czasie teraźniejszym (*nic lepszego nie ma na mogile // oprócz tej rymowanki, topianu i sowy*) i formuluje zwyczajową prośbę do przechodnia w czasie przyszłym (*podumaj przez chwilę*). Ujęcie to wybiega więc w przyszłość – poetka wyobraża sobie swój grób i zachowując do tej wizji ironiczny, żartobliwy dystans, sugeruje swój stosunek do życia i śmierci. Nie buntuje się przeciw niej, nie rozpacza, ale zgadza się na tę naturalną kolej rzeczy z pogodnym uśmiechem, z za którego przebija nuta refleksji.

Prosty wiersz stychiczny, zbudowany z ośmiu wersów o różnej długości (od jedenasto- do trzynastozgłoskowych), o układzie rymów: aabbccdd, zawiera, jak już wspomnieliśmy, charakterystyczne elementy epitafium (epigramatycznego napisu nagrobnego). Poetka posłużyła się tu ironią, skonstrastowała swoją osobowość (tradycja, staroświeckość) z nowoczesnością współczesnego człowieka (*mózg elektronowy*). „Rymowanka” istotnie cechuje się prostotą – np. *trup // nie należał do żadnej z literackich grup* – i sprowadza patos epitafium do zwyczajności, a nawet naiwności ujęcia (rym: *trup – grup*), sugerując przy tym, że nie jakaś niezwykle uduchowiona poetka z ogromnym dorobkiem jest bohaterką tekstu, ale osoba pozbawiona zawyżonej samooceny i skłonności do megalomanii. Charakterystyczną cechą wiersza jest wykorzystanie głębokich przerzutni, które wprowadzają do poetyckiego żartu z poważnej sprawy element dramatyzmu i napięcia, stale łagodzony dobrotliwą ironią i uśmiechem.

W rzecze Heraklita

Tytuł wiersza (z t. *Sól*, 1962) przywołuje na myśl słynne stwierdzenie *panta rhei* – wszystko płynie. Przemijanie i zmienność są stałymi elementami rzeczywistości. Człowiek został przez naturę wręcznięty w ten odwieczny mechanizm. Jest przy tym jednym z wielu, jedno-

stką uwiklaną w relacje z innymi, ale przecież zachowuje własną tożsamość i indywidualne cechy. W poetyckiej formie autorka wypowiada najbardziej doniosłą wiedzę o kondycji ludzkiej, poszukiwaniu sensu życia, zatopieniu w naturze – wśród innych bytów. Pokazaniu wiecznej wartości owych filozoficznych zagadnień służy przywołanie imienia starożytnego myśliciela, Heraklita z Efezu, oraz ujęcie refleksji w sposób kojarzący się z myślą Leibniza. To rozpięcie w czasie wyraźnie sugeruje, że człowiek od dawna był świadom swojej sytuacji egzystencjalnej, przemijania oraz tego, że jest wyjątkowy, ale jeden z wielu.

Cały utwór oparty jest na owym, znakomicie wprowadzającym element niespodzianki i groteski, chwycie „mechanizmu z rybą”, który przesuwa się przez świat. Zmieńmy jednak wszędzie „rybę” na „monadę” – podobnego zabiegu dokonał zresztą w jednym ze swoich tekstów i sam filozof – a otrzymamy, żartobliwy i przekorny, poetycki wykład filozofii Leibniza.¹²

Obfite nagromadzenie różnych form gramatycznych rzeczownika „ryba” wywołuje u czytelnika wrażenie, że każda jest taka sama; jest ich wiele, ale są jednakowe. Tak człowiek ze swojej perspektywy ocenia inne gatunki. Pewnie podobnie można by określić ludzi, gdyby przyjął punkt widzenia zwierząt wodnych, ptaka czy psa. Jakąkolwiek istotę żyjącą wprowadzilibyśmy zamiast ryby, pozostanie to samo wrażenie: świat składa się z jednakowych w swych cechach gatunkowych, ale także odmiennych w indywidualnym wymiarze osobników, które stale przemijają, ustępując miejsca nowym. Reguła ta sprawia, że z odległej perspektywy czasowej i przestrzennej nie widać zasadniczych różnic, zaś bliższe poznanie natury, także człowieka, pozwala dostrzec złożoność, różnorodność, wielość barw i odcieni. *Figuralne rozwinięcie powszechnie znanej metafory zmienności świata (panta rhei) opiera się na bliskim, niejako automatycznym skojarzeniu rzeki z rybą (rzeka symbolizuje czas, ryba życie). Poetycko niezwykle, efektowny pomysł zaskakuje prostotą skojarzenia. Każdy byt otrzymuje znak ryby. „Ja – ryba odrębna” to świadomość dumna ze swej inności, samotna wobec innych ryb-bytów.*

Na wszystkie ryby czyha Wielka Ryba. Człowiek – istota z natury

metafizyczna – lęka się „wody babel” [podkreślenie – A. W.; wyrażenie z wiersza *Woda*], czyli powrotu w obszar pramaterii, do stanu pierwotnego niezróżnicowania (żywiot wody symbolizuje kosmiczną jedność)[...].¹³

Podmiotem lirycznym wiersza jest jednostka: *ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna*. Ma ona świadomość swojej chwilowości, przemijalności:

*Pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby
w łusce srebrnej tak krótko,
że może ta ciemność w zakłopotaniu mruga?*

Utwór jest wierszem wolnym, białym, składa się z czterech części (liczących od czterech do sześciu wersów). Podmiot opisuje świat i rządzące nim prawa oraz relacje między rybami-ludźmi. Ich niepostrzeżalność w indywidualnym losie jest zarazem elementem stałym i wracającym w wymiarze powszechnym i ponadczasowym. Panuje tu brutalne prawo walki o byt (*ryba chwiatuje rybę ostrą rybą*) oraz miłość (*ryba kocha rybę*). Także podmiot znajduje tu swoje miejsce i formę aktywności – *pisuję w poszczególnych chwilach*. Pozornie unormowana sytuacja życiowa nie jest bynajmniej gwarantem spokoju – lęk budzi krótkotrwałość życiowej misji. Za nim czają się pytania o sens, cel egzystencji, o to, co po niej.

Szyborska opisuje człowieka zatopionego w odwiecznych procesach natury, obawiającego się owego „powrotu w obszar pramaterii”, jednak nieodwołalnie stanowiącego ogniwo wielkiego łańcucha, podporządkowanego biologii. Taką wizję bytu ludzkiego (jednego z wielu) może do pewnego stopnia przełamać czy uzupełniać kultura, indywidualizm, twórczość. Właśnie dlatego „jakaś”, „anonimowa” ryba może się stać „rybą pojedynczą” i „odrębną”, inną od kamienia lub drzewa – niezdolnych do myślenia i świadomego działania. Znaczne podobieństwo nie przekreśla osobliwości i oryginalności. Dlatego ludzie-ryby mogą się spotykać, poznawać, dążyć do związków, ale też niekiedy zagrażają sobie, gdy zwycięża w nich biologia. Spotkanie owych „osobników” ma tyleż wspólnego z naturą, co z wrażliwością, poczuciem estetyki, marzeniem:

W rzece Heraklita

*ryba kocha rybę,
twoje oczy – powiada – lśnią jak ryby w niebie,
chcę płynąć razem z tobą do wspólnego morza,
o najpiękniejsza z lawicy.*

W tej części refleksji poetka skumulowała kilka środków artystycznego wyrazu: porównanie, mowę pozornie zależną, charakterystyczną dla poezji miłosnej hiperbolę (*najpiękniejsza z lawicy*) i „standardowy” chwyt takiej liryki: *twoje oczy [...] lśnią jak [gwiazdy] ryby w niebie*.

Psalm

Wiersz *Psalm* z tomu *Wielka liczba* (1976) rozpoczyna się dobitnym, jednoznacznym stwierdzeniem: *O, jakże są nieszczelne granice ludzkich państw!* Jest to refleksja oparta na spojrzeniu z góry. Z takiej perspektywy widać, że ludzie podzielili świat na państwa, narzucili pozorny porządek, ustalili granice, zakresy, reguły. Tak podzielonego świata nie rozumie i nie akceptuje natura we wszelkich jej przejawach. Ptak, mrówka, mąтва, a także mgła, stepowy pył i fale dźwiękowe nie respektują owych rygorów – swobodnie przekraczają wytyczone granice i nic tego faktu nie zmieni. Poetka pokazuje, że wyznaczone kordony są tylko przejawem ludzkiej słabości, ograniczaniem wolności, wynikiem obawy przed innymi. Skoro odwieczna natura nie ustaliła takich obszarów i nie podporządkowuje się ustalonym przez ludzi – są one tylko niepotrzebnymi sztucznymi tworem, oddzielającymi od siebie jednostki, pogłębiającymi poczucie obcości, alienacji.

*O, jakże nieszczelne są granice ludzkich państw!
Ile to chmur nad nimi bezkarnie przepływa,
ile piasków pustynnych przesypuje się z kraju do kraju,
ile górskich kamyków stacza się w cudze włości
w wzywających podskokach!*

Jakże oczywiste i proste są te spostrzeżenia. Ile ironicznej przeko-

ry zawierają słowa o wróble siedzącym na granicznym szlabanie: *ma ogon ościenny // choć dzióbek jeszcze tutejszy*, a także o mrówce, która bezkarnie porusza się między prawym a lewym butem strażnika. Podmiot ironicznie „krytykuje” postęпки różnych reprezentantów natury, nie liczących się z ustaleniami ludzi: *mątwą zuchwale długoramienna narusza świętą strefę wód terytorialnych; naganne rozpościeranie się mgły*. Wobec spokoju i poczucia wolności przyrody człowiek jawi się jako istota prymitywna, występująca przeciwko własnej naturze i interesom, ograniczająca swoją swobodę, nie potrafiąca korzystać z obserwacji i wielkiej lekcji płynącej z otaczającego świata.

Wiersz został skonstruowany według prostej zasady: wstęp (teza), rozwinięcie (wyjaśnienie, uzasadnienie) i zakończenie (wniosek). Stwierdzoną na początku nieszczelność granic wytyczonych ręką człowieka podmiot liryczny uzasadnia licznymi argumentami. Istotnie, granice są bezustannie przekraczane, natura bowiem nie uznaje takich sztucznych, bezcelowych tworów i lekceważy je sobie bez skrępulów. W końcowym dystychu poetka w zaskakujący sposób ustosunkowuje się do naczelnej zasady renesansowego humanizmu, zaczerpniętej od starożytnego myśliciela Terencjusza:

Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce.

Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce.

Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr.

Któż, jeśli nie człowiek samodzielnie i dobrowolnie skomplikował świat i postarał się o podziały i strefy wpływów? Kto narzucił ową obcość, wymyślił nacjonalizm, zadbał o pogłębienie poczucia odrębności? Człowiek został w wierszu wyraźnie oddzielony od całej reszty natury i poddany jednoznacznej ocenie – od niego pochodzą podziały, kordony, naruszenie wolności, program wzmacniania poczucia osamotnienia i obcości (a nawet wrogości). Powszechnie znany związek frazeologiczny o negatywnym zabarwieniu – krecia robota – zyskuje tu nową jakość znaczeniową. Podkopywanie granic to akurat działanie pozytywne i pożądane, tak jak swoboda wiatru i zgodne współegzystowanie różnych drzew w lasach mieszanych.

Wiersz składa się z siedmiu cząstek o różnej wielkości (od dwu do

sześciu wersów), napisanych wierszem wolnym, bezrymowym. Tytuł przywołuje na myśl znane psalmy biblijne i inne utwory tego gatunku. Jest to liryk o podniosłym tonie (wykrzyknienia, pytania retoryczne), poruszający ważne zagadnienia filozoficzne: mówi o wolności, pogwałceniu praw natury, braku pokory współczesnego człowieka, który nie potrafi czerpać mądrości ze świata przyrody.

Miniatura średniowieczna

Wiersz (z t. *Wielka liczba*, 1976) reprezentuje typ liryki opisowej. Tematycznie odwołuje się do miniaturowego malarstwa średniowiecznego, jego motywów, nastrojów, kolorystyki. Poetka przywołuje elementy świata dawno minionych wieków widoczne na obrazie i te, których brakuje. Z utworu można odczytać panującą w okresie wieków średnich hierarchię społeczną, zgodę na takie relacje, język pozostający pod wpływem łaciny (*xiążę* itp.), elementy architektoniczne (*zamek o siedmiu wieżach*). Poetyckie ujęcie sielskiego obraziska przyjmuje postać żartu, zabawy językowej, satyry na ówczesne społeczne układy oraz formę poważnej zadumy nad charakterem epoki, której elementy powracają później, także w czasach współczesnych, kiedy to pierwszeństwo zapewnia sobie elita „wyższych sfer” i korzysta z różnych przywilejów kosztem innych.

Po najzieleńszym wzgórzu,

najkonnieszym orszakiem,

w płaszczach najjedwabniejszych.

Pierwsza strofka wywołuje wrażenie wyidealizowanego pejzażu, w którym pojawia się konny orszak bogato i efektownie ubranych osób. Dalsza część utworu potwierdza to odczucie i rozszerza kadr na inne szczegóły otoczenia oraz grupy spacerowiczów, podążających do bawarskiego zamku z wieżami. Na czele usytuowano ludzi najważniejszych w społecznej hierarchii – parę księżęcą. Za nimi zdążają dworzacy, paź z malpką na ramieniu i trzej rycerze na koniach. W tej części wiersza poetka wielokrotnie wykorzystwała hiperbolę (stopień najwyż-

szy przymiotników i przysłowka – m.in. *najpochlebniej, najpacholećszy*; operowanie neologizmami – stopniowanie wyrazów, które w języku polskim nie podlegają takiej odmianie; przedrostek *prze-*; zdrobnienie: *młodzusięńka*). Miniaturę wypełniają elementy piękne, miłe, a przy tym ożywione: orszak się porusza, rycerze „dwoją się i troją”, rumaki tanecznym krokiem muskają *kopytkami* [...] *stokrotki najprzydrożniejsze*. Idealizacja tego średniowiecznego „obrazka z natury” została zrealizowana z największą przesadą, ze staraniem o „przesłodzenie”, przejawskrawienie jego treści.

Przeciwwagą dla „najkonniejszego orszaku” jest rzeczywistość negatywna – ta, której na obrazie nie utrwalono:

*Kto zasię smutny, strudzony,
z dziurą na lokciu i z zezem,
tego najwyraźniej brak.*

*Najładniejszej też kwestii
mieszczkańskiej czy knieciej
pod najłazurowszym niebem.*

*Szubieniczki nawet tyciej
[...].*

Nagle do tekstu wkracza nastrój smutny, ponury, ton ironiczny (zdrobnienie wyrazu szubienica). Czytelnik uzyskuje pełnię wyobrażenia o średniowiecznym społeczeństwie oraz preferencjach tematycznych w sztuce tego okresu. Artyści nie interesowali się sprawami trudnymi, pospolitymi, nieestetycznymi w potocznym znaczeniu tego słowa. Ironia utworu jeszcze bardziej pogłębia się w jego dalszej części:

*Tak sobie przemile jadą
w tym realizmie najfeudalniejszym.*

To, co wyobrażono na miniaturze, i to, czego na niej nie ma, stanowi wyraźnie skonstrastowaną, rozbieżną, niespójną rzeczywistość wieków średnich. Piękno i brzydota, zdrowie i ułomność, patos i śmieszność, bogactwo i nędza – oto charakterystyka tego okresu, jednostronnie i tendencyjnie ukazywanego w dawnej sztuce (por. np. mi-

niatury braci van Limbourg z *Godzinek księcia de Berry* z XV w.).

W ostatniej czterowersowej części wiersza podmiot ujawnia konsekwencje przedstawionego stanu rzeczy: zapowiedź równowagi i piekła – *na drugim obrazku*. Owa równowaga również pobrzmiwa ironią. Piekło to perspektywa dla księcia i jego dworu, ale i dla tych *z dziurą na lokciu i z zezem*. Można tylko zastanawiać się, dla której grupy jest ono przewidziane w wymiarze wiecznym, a dla której już na ziemi – *w tym realizmie najfeudalniejszym*. Satyrycznie ujęta nierówność społeczna jest przejawem dualizmu średniowiecza, nikt tego stanu rzeczy nie kwestionuje (*to się rozumiało arcysamo przez się*). Podobnie jak w wierszu *Kobiety Rubensa* punktem wyjścia jest tu malarstwo, zaś potem następuje przesunięcie uwagi w rejony spoza teatryki ujmowanej w sztuce, a przecież ważkiej. Ów „brak” na obrazie jest znamieny, celowy, uzasadniony mentalnością epoki kontrastów i nierówności.

Wiersz składa się z dziewięciu części o różnej liczbie wersów (od dwu do ośmiu). Poetka posługuje się systemem wiersza wolnego, bez rymów. Najczęściej używa hiperboli, stosuje neologizmy, paralelizm składniowy, zdrobnienia. Nadaje poetyckiej refleksji o sztuce i mentalności czasów feudalnych ton satyrycznego komentarza. Posługuje się kontrastem i ironią, dzięki nim uzyskuje efekt żartu i subtelnej oceny średniowiecza.

Cebula

Wiersz (z t. *Wielka liczba*, 1976) jest poetycką wersją traktatu filozoficznego o istocie „cebuliczności”. Doskonałość cebuli została tu skonfrontowana ze złożonością i zagadkowością człowieka. Kolejne warstwy kulistego warzywa są takie same, tylko nieco pomniejszone. W każdym miejscu jest identyczne – *Jest sobą na wskroś* [...] *do rdzenia*. Jego jednorodność i kulistość pozwalają na wysoką ocenę:

*Był niesprzeczny cebula,
udany cebula twór.*

oraz:

najnadobniejszy brzuch świata.

Budowa cebuli – kolejne warstwy – to podstawa swoistej sakralizacji przedmiotu rozważań: jej brzuch *Sam się aureolami // na własną chwałę oplata*. Dopiero w ostatnim wersie utworu pojawia się oksymoroniczne stwierdzenie: *idiotyzm doskonałości*.

Przeciwstawiony cebuli człowiek jawi się jako *anatomia gwałtowna*, określona słowami *inferno w nas interny*. Piekielne wnętrza kryje w sobie *pokrętna jelita* oraz *tluszcz, nerwy, żyły, // śluz i sekretności*. Anatomia człowieka została tu ukazana od strony brzydoty, splątanych, nieestetycznych wnętrzności. Poetka skonfrontowała i kontrastowała cebulę i człowieka. Pierwsza jest prosta i doskonała, drugi – przeciwnie.

Anna Węgrzyniakowa zwróciła uwagę na skojarzenie rośliny z muzyką ze względu na *podobieństwa strukturalne ich budowy*¹⁴, wykazała, że forma utworu nosi znamiona fugi muzycznej, o której możemy przeczytać w wierszu. Szymborska *bawi się konwencją baroku (konceptyzm, stylizacja na fugę, barokowe środki stylistyczne), jest wirtuozem formy, daje popis kunsztu*.

Oprócz pastiszu formy muzycznej z tradycji baroku wywodzą się też inne zabiegi: *koncept myślowy (zestawienie człowieka z cebulą), koncepty językowe (np. „inferno interny”), antytezy (doskonała cebula – niedoskonały człowiek), kontrasty (sakralizacja cebuli – „turpizacja” człowieka), operująca bogactwem środków stylistycznych taktyka zaskakiwania odbiorcy (oksymoron, tautologia, kalambur). [...] W tekście stylizowanym na formę muzyczną nośnikiem żartu są efekty dźwiękowe (głównie eufonia). Cebulowy leitmotiv (11 razy) wzmacnia instrumentacja zderzająca płynne, łagodne „l” / „ł” (muzyczny ekwiwalent harmonii) z ostrym „r”*. „Cebulowej cebuli” *dysonansem odpowiada „inferno interny”*.¹⁵

Poetka sakralizuje cebulę jako doskonały brzuch. Tym samym wywołuje skojarzenia: *plodność, przekazywanie życia*. Podnosi do rangi świętości prawa biologii (ten element interpretacji również rozwija A. Węgrzyniakowa). W zestawieniu z cebulą człowiek raz jawi się jako istota gorsza, bo niedoskonała, na końcu utworu zaś ocena ulega jak

gdymby odwróceniu. Nie o wazenie wartosci bytów tu jednak chodzi, ale o wskazanie ich różnorodności. Sprzeczny w sobie byt, jakim jest człowiek, jest przy tym skomplikowany, złożony, ale również skązo-ny „obcością” i „dzikością”. Taką etykietą nie można obdarzyć prostej i jednorodnej cebuli.

Wiersz składa się z czterech ósmiwersowych strof o wyraźnej skłonności do rytmu tonicznego. Układ rymów nie podlega stałemu rygorowi, wersy wiążą się pod tym względem swobodnie. Melodyjność zwrotek wzmacnia efekt eufonii i wielokrotne powtórzenia wyrazu „cebula” w różnych formach gramatycznych. Nawiązanie do traktatu filozoficznego w poetyckiej refleksji o cebuli wynika ze sposobu opisywania przedmiotu oraz z użycia naukowego terminu: *byt*. Wiersz jest kolejnym przykładem podejmowania tematów poważnych w żartobliwej formie. Dowcipne jest już samo zestawienie w parę człowieka i rośliny.

Parada wojskowa

Wiersz (zamieszczony w t. *Wielka liczba*, 1976) składa się z siedmiu wersów o ciągłej budowie, które wypełniają odpowiednio zestawione rzeczowniki: *ziemia, powietrze, woda*. Oto podczas dumnej parady wojskowej odbywa się demonstracja siły – pokaz rakiet dużego i średniego zasięgu, skonstruowanych przez człowieka na własną zglębę. Czas powstania utworu pozwala kojarzyć ów „spektakl” z wyjątkowymi w tym zakresie „osiągnięciami” Armii Radzieckiej. Wielokrotnie powtórzone trzy wyrazy wskazują, że współczesny, stechnicyzowany i zmilitaryzowany świat ogranicza się wyłącznie do takich treści.

*Szymborska, oceniając fakty, liczy się z polityką, ale jej nie przece- nia i nie fetyszyzuje. Widzi w niej przeinwestowany przez współczesny świat i jego masową kulturę – tani spektakl i różewiczowski „non-stop-show” dla ubogich, tyle że krwawy, morderczy i kosztowny.*¹⁶

Zestawione w szeregi rzeczowniki wypełniają wersy z tendencją

wzrostową – w kolejnych jest ich więcej. Proces militaryzacji stale nasila się, ilość broni masowego rażenia zagraża zagładą ludzkości i zniszczeniem planety. Prezentacja rakiet podczas parady wojskowej, zamiast zachwycać i budzić respekt, wywołuje przede wszystkim przerażenie. Ostatni wers – chociaż wykorzystuje te same wyrazy – ma inny charakter i cel. Nie jest dalszym ciągiem wyliczanki typów broni, ale błagalną, urwaną (myślnik na końcu) frazą modlitwy: *Ziemi Wody Powietrza*. Prośba o zachowanie natury z jej żywiołami jest równoznaczna z poczuciem, że prawa ekologii mogą zostać pogwałcone, a przecież człowiek potrzebuje nie rakiet ziemia – woda czy ziemia – powietrze, ale zdrowej natury, właśnie bezpiecznej Ziemi, życiodajnej Wody i czystego Powietrza. Podniesione w pisowni do wielkiej litery rzeczowniki z ostatniego wersu wiersza wskazują, jak wielkie znaczenie ma dla człowieka zachowanie pokoju i środowiska naturalnego.

W krótkiej, wręcz ascetycznej formie autorka apeluje do ludzi odpowiedzialnych za wyścig zbrojeń o powstrzymanie tego procesu, zwraca przy tym uwagę wszystkim zamieszkującym planetę Ziemia, że militaryzacja może pociągnąć za sobą nieobliczalne skutki. Wiersz wydaje się być dziecinną zabawą słowami (tak bronią bawią się współcześni ludzie). Dzięki dobitnej prostocie wywołuje napięcie i wstrząsa siłą wyrazu.

W biały dzień

K. K. Baczyński, bohater liryczny refleksji poetyckiej (zamieszczony w t. *Ludzie na moście*, 1986), został tu ukazany w dojrzałym wieku, *łysawy, siwiejący, w okularach, // o pogrubiłych i znużonych rysach twarzy*, z oznakami biologicznych zmian wywołanych upływem czasu. Poetka wyobraża sobie, że tak wyglądałby, gdyby mógł dziś żyć. Utwór wypełniają czasowniki użyte w trybie przypuszczającym: *jeździłby, schodziłby, patrzyłby* itp. Rozważania „co by było, gdyby...” pozwalają dojść do wniosku, że dopiero śmierć otwiera granice

uznania i popularności, umożliwia tworzenie mitów i stwarza otoczkę znakomitości.

Młody Baczyński zginął w powstaniu warszawskim i zapisał się w pamięci potomnych jako dzielny człowiek, który oddał życie za ojczyznę, oraz zdolny, wybitny poeta rękujący wielkie nadzieje – potencjalny nowy wieszcz. Wczesna śmierć uczyniła go bohaterem legendy, przydała mu blasku chwały. Gdyby uniknął kuli, byłby dziś starzejącym się mężczyzną, którego zapewne traktowano by zwyczajnie. Bywałby, jak inni literaci, w domu wypoczynkowym w Zakopanem, pisałby, podziwiał naturę Tatr, schodziłby na obiady do stołówki oraz czytał codzienne gazety – jak większość pensjonariuszy. Nikogo nie dziwiłoby, że ktoś prosi go do telefonu. Nie wzbudzałby szczególnie zainteresowania. Nie wyróżniałby się niczym wyjątkowym, jeśli chodzi o wygląd zewnętrzny – ot, przeciętnej urody mężczyzna w starszym wieku, ubrany w sweter.

W biały dzień – a więc zwykły, powszedni, jeden z wielu – nikt nie dostrzeżby geniuszu poety, tylko dlatego, że jeszcze żyje. To właśnie śmierć pozwala w pełni ocenić dorobek i znaczenie twórcy. Trzeba do tego dystansu, „skończoności” dzieła. Podmiot liryczny wiersza przypuszcza, że obecność Baczyńskiego w zakopiańskim pensjonacie byłaby „zwykłym zdarzeniem” (*a szkoda, a szkoda*). Śmierć w młodym wieku zachowała poetę w pamięci jako anielski marmur, wyzwoliła jego legendę, fascynację jego osobą. Gdyby stało się inaczej, utraciłby taką szansę. Ów paradoks: ocalenie za cenę utraty uwielbienia i spektakularnego uznania, wprowadza element rozdarcia. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć, które z rozstrzygnięć losu byłoby bardziej korzystne. Wątpliwa atrakcyjność poety mozolnie budującego swój wizerunek przez kilkadziesiąt lat, starzejącego się i na pozór przeciętnego, w konfrontacji z sukcesem, którego jednak sam nie może już zasmakować, prowadzi do wniosku, że mimo wszystko życie, choćby zwyczajne, nie budzące czyjegoś zainteresowania, ma wartość niezaprzeczalnie większą. Gdyby poeta ocalał, „*cholera miałem szczęście*” *mawiałby*, ceniąc sobie ten dar.

Wiersz ma nieregularną budowę, sporadycznie występujące rymy wynikają z nagromadzenia podobnych form gramatycznych (tryb

przypuszczający), zwykle umieszczonych na końcu zdania. Ożywie nie potencjalnych, wyobrażonych sytuacji z udziałem dojrzałego Ba- czyńskiego poetka uzyskała dzięki wprowadzeniu elementów mowy niezależnej (cytaty możliwych w takich okolicznościach zwrotów). W ów biały, zwykły dzień nie zdarzyłoby się więc nic niezwykłego, dopiero z perspektywy śmierci poety można by docenić te chwile jako wyjątkowe – bo z jego udziałem.

Schyłek wieku

Utwór został opublikowany w tomie *Ludzie na moście* wydanym w 1986 r. Zazwyczaj pod koniec wieku dokonuje się podsumowań i ocen, weryfikuje realizację podjętych planów, szuka ostatecznych i jednoznacznych odpowiedzi na podstawowe pytania, postawione niegdys. Zwykle programy i zamiary są ambitne i zakrojone na szeroką skalę, jednak efekty starań często nie są zadowalające. Poetka zmierza do podstawowych ustaleń, których należy dokonać przed zakończeniem stulecia.

Tytuł wiersza przywołuje na myśl charakterystyczny dla schyłku XIX wieku dekadentyzm, pesymizm, sceptycyzm, poczucie głębokiego kryzysu wszelkich wartości i odrzucenie religii. W znanym wierszu K. Przerwy-Tetmajera (*Koniec wieku XIX*) człowiek nie znajduje żadnej „tarczy” przeciwko złu. Poetycka refleksja W. Szymborskiej ma inny charakter. Chociaż poetka wyraźnie sytuuje się na pozycji agnostycyzmu, pokazuje powtarzalność planów działania i słabą ich realizację oraz odwieczny brak odpowiedzi na zasadnicze pytania dręczące człowieka, stwierdza, że stale są one stawiane, odnawiane, ciągle istotne i prowokujące do poszukiwań.

Miał być lepszy od zeszyłych nasz XX wiek. Forma stwierdzenia zawartego w pierwszym wersie utworu od razu sugeruje tezę, że nie okazał się on lepszy. Dalej czytamy, że nie zdąży już tego naprawić ani dowieść, że jest inaczej – bowiem niedługo się skończy. Wbrew przestrogom i zdrowemu rozsądkowi *zbyt wiele się stało, // co się stać*

nie miało. Nie nadeszło oczekiwane szczęście i prawda, nie przepędzono strachu i kłamstwa. Nie zlikwidowano na ziemskim globie wojen ani głodu – najbardziej palących problemów współczesności. Nie uszanowano słabości bezbronnych.

Glupota nie jest śmieszna – pewnie dlatego, że spowszedniała i nie zwraca już niczyjej uwagi. *Mądrość nie jest wesola* – prowadzi przecież nieuchronnie do przykrej prawdy o człowieku i jego kondycji moralnej. Nadzieja nie tchnie już niewinnością i świeżością. Nawet Bóg został narażony na rozczarowanie – człowiek bowiem nie sprostał Jego wyobrażeniom: *dobry i silny // to ciągle jeszcze dwóch ludzi.* Daleko do heroizmu i wielkości jednostkom tak rozdwojonym, nie-spójnym, niepełnowartościowym.

Pytanie o to, jak żyć, krąży pomiędzy ludźmi, ciągle pozostając bez odpowiedzi i należy do *najpilniejszych* i zarazem *naiwnych*. Wiek wspaniałych osiągnięć naukowych i technicznych nie potrafił ustalić zasadniczych norm. Człowiek nadal funkcjonuje jako istota rozdarta w swej egzystencjalnej niepewności.

Wiersz w prostej stylistyce (często mowy potocznej) weryfikuje dokonania XX wieku. Z pozycji podmiotu lirycznego nie był to okres w pełni i dobrze wykorzystany, stąd nadal pozostawia człowieka w poczuciu niepewności, w punkcie wyjścia. Podmiot liryczny nie znajduje także oparcia w religii ani w systemach etycznych lub filozoficznych. Nadal tak naprawdę nie wiadomo, jak żyć. Słabość człowieka nie przeciwstawiła się złu, nie pozwoliła mu stać się bytem scalonym przez dobroć i siłę. System wiersza wolnego o dużym różnicowaniu długości wersów potęguje dramatyzm ludzi schyłku XX wieku – tak samo doskwierający jak we wcześniejszych stuleciach.

Głos w sprawie pornografii

Tytuł wiersza (z t. *Ludzie na moście*, 1986) sugeruje problematykę związaną z rozpowszechnianiem obrazów erotycznych w celu osiągnięcia podniecenia seksualnego. Można się spodziewać, że wypo-

wiadający się w tej sprawie podmiot stawia się w roli oskarżyciela lub obrońcy kolorowych pism z nieprzyzwoitymi zdjęciami. Te oczekiwania jednak nie spełniają się, bo już w pierwszym wersie wyjaśnia się, czego będzie dotyczyła przemowa podmiotu: *Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie*. Od razu też wyczuwa się kategoriyczny ton krytyki, oskarżenia, oburzenia. Postawa osoby mówiącej w wierszu wskazuje, że należy ona do ludzi, którzy dbają o to, by wolna myśl nie zatrzymała mózgow, nie mąciła oficjalnie przyjętej i narzuconej narodowi ideologii. Wiersz powstał w czasie politycznych „przepychanek” pomiędzy władzą a opozycją. Autorka nie serwuje tu jednoznacznych ocen, nie opowiada się po żadnej stronie. Tekst utworu pozornie jest napuszoną mową obrońcy dawnego porządku, krytykującego swobodę w myśleniu, ukazującego, jak wielkie skutki może mieć taki „proceder”. W istocie mamy tu przykład konceptu i przewrotnej ironii.

Wykorzystane w wierszu słownictwo pochodzi z obszaru semantycznego rozważań o prawdziwej pornografii i rozluźnieniu obyczajów: rozpusta, rozwiązłe, wszeteczne, nagi, dzika, hulaszczka, lubieżne obmacywanie, drażliwy, tarło, łączenie się w pary, pleć, deprawować, stręczyć do nierzędu, zakazane, różowe pośladki, zapłodnić, parzyć się, podglądać itp. Pornografia kojarzy się ze swobodą obyczajową. Tak pojmowaną wolność poetka przenosi w rejony rozważań o myśleniu. Podobnie jak tytułowe zjawisko rozluźnienia zachowań, niczym nieskrępowana myśl wędruje zakazanymi drogami, rozsiewa się i rozkrzewia według własnego uznania – dowolnie, wszędzie, coraz pewniej – *Pleni się ta swawola jak wiatroprylny chwast // na grzędce wytyczonej pod stokrotki*. Ustalony oficjalny „porządek myślenia” (grzędka stokrotek) szybko i łatwo ulega zakłóceniu (chwast). Zuchwałość i wyuzdanie, określenia pornografii, doskonale charakteryzują swobodę myśli.

*Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
Zuchwałę nazywanie rzeczy po imieniu,
rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
pogoń za nagim faktem dzika i hulaszczka,
lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,*

tarło poglądów – w to im właśnie graj.

Wolna myśl jednoczy w pary i trójki (grupuje zwolenników tych samych poglądów), bez względu na wiek, pleć, relacje rodzinne czy towarzyskie. Oprócz wzajemnego „zaplądniania się” myślą (a przy tym „rozmnazania” niepokornych), zajmują się oni lekturą książek – jednak dziwnie odmiennych od tych, które leżą w polu zainteresowań miłośników cielesnej nagości. Są to wydawnictwa pozbawione zdjęć i rysunków. Ich wartością są ważne zdania, *paznokciem zakreślone albo kredką*. Od razu są wychwytywane przez kolejnych czytelników, zarażają swoją ideą.

Spotkania ludzi o zdolności do niezależnej myśli zostały tu określone jako schadzki, *podczas których parzy się ledwie herbata [...] No-gę na nogę każdy sam sobie nakłada*. Zachowanie uczestników łatwo kojarzy się z konspiracją:

*Czasem tylko ktoś wstanie,
zbliży się do okna
i przez szparę w firankach
podgląda ulicę.*

Swoboda myśli i tego typu spotkania są dla władzy szczególnie niebezpieczne, dlatego trzeba uważać, czy w pobliżu nie ma zagrożenia – stróżów prawa i obrońców obowiązującej ideologii. Polityczny wydźwięk utworu jest dosyć jednoznaczny. Podejmujący krytykę wolnego myślenia podmiot sam siebie stawia w negatywnym świetle: skoro twierdzi, że to właśnie wolność poglądów jest bardziej niebezpieczna od pornografii, powszechnie potępianej obyczajowej rozpusty – reprezentuje reżim. Jest to jednak szczególnie mówca – figura ironiczna, prowokująca do reakcji – znowu w postaci niezależnych poglądów. Programowo krępowane wolne myślenie w totalitarnym systemie rozwija się jednak proporcjonalnie do ograniczeń – przecież nikt nie potrafi go ujarzmić i zniszczyć, ono odróżnia prymitywnych zwolenników pornografii od ludzi przejętych sprawami narodowymi. Mimo patetycznego tonu wiersza, autorka nie używa „dostojnych” słów, jak naród, ojczyzna, obrona wolności politycznej, przecież podmiot jest ich przeciwnikiem. Owa dyskrekcja, oszczędność leksykalna nie jest jednak przeszkodą w zrozumieniu intencji poetki – to właśnie

wolność myśli jest wielką wartością, pozwala zachować niezależność i godność w systemie zniewalającym i poniżającym człowieka. *Głos w sprawie pornografii to ironią ocalony przed łatwym patosem hymn na cześć konspiracji w czasie stanu wojennego*¹⁷.

Wolność w świecie zdominowanym przez totalitaryzm możliwa jest już tylko w myślach. Są one tak niebezpieczne, ponieważ nie podlegają kontroli przez kogoś innego. Upowszechniane ustnie lub w druku mogą przynieść represje, dlatego trzeba czuć, by ktoś niepowołany nie podsłuchał.

Wieloznaczność kontekstu, w którym występuje słowo wolność, pozwala poetce ukazać wpływ swobodnej myśli, gorszej, groźniejszej w skutkach od pornografii. Wiersz w przewrotnej, ironicznej refleksji ukazuje sytuację ludzi w ustroju zdominowanym przez narzuconą ideologię i dwie postawy: pierwsza to dosłownie odczytane stanowisko podmiotu, druga zaś – to ta właściwa, pożądana z punktu widzenia człowieka pragnącego zachować godność i niezależność. Nawet jeśli swoboda, odmiennność myśli jest oficjalnie potępiana (jak pornografia), nie znaczy to, że ów „zakazany owoc” nie ma zwolenników. Właśnie w sferze myśli, poglądów można bronić się przed zalewem obcej, wrogiej, fałszywej ideologii.

Głos w sprawie pornografii to wiersz wolny, bezrymowy, bazujący na porównaniu wolnej myśli z pornografią, krzyżujący słownictwo z obu tych poziomów skojarzeń. Retoryczny styl przemówienia, patos i hiperbole obracają się jak gdyby przeciwko mówcy (podmiotowi lirycznemu). Czytelnik łatwo wychwytuje ironiczny podtekst i komentarz. Poetka unika wypowiedziania się wprost, pozwala na indywidualne odczytanie utworu, jednak sposób ujęcia, misterne operowanie ironią, gra wieloznacznością słów prowadzą wprost do wrażenia, że tekst jest przewrotną formą obrony swobodnego, niezależnego myślenia jako wysoce ważnej wartości, ostoji wolności w zniewolonym państwie. Za pozorną maską krytyki kryje się pochwała postawy „myślących”.

Kot w pustym mieszkaniu

Wiersz (opublikowany w t. *Koniec i początek*, 1993) ukazuje stosunek do śmierci kogoś bliskiego, kochanego z perspektywy opuszczonego, smutnego i samotnego kota, który intuicyjnie, z wielką siłą odczuwa brak „swojego” człowieka. Zachowanie zwierzęcia świadczy o zagubieniu, poczuciu pustki, tęsknocie. Bez bliskiej osoby traci on wręcz sens życia. Przed kim teraz ma się popisować, do kogo laścić, na kogo czekać, by powrócił do domu. Kot doskonale orientuje się, że w mieszkaniu zaszła jakaś zasadnicza zmiana, której nie sposób w pełni zrozumieć, ale wyraźnie się ją odczuwa.

*Nic tu niby nie zmienione,
a jednak pozamieniane.
Niby nie przesunięte,
a jednak porozsuwane.
I wieczorami lampa już nie świeci.*

Zaobserwowane przez kota innowacje są niepokojące, dręczące, nie do zaakceptowania. Zwierzę stara się zrozumieć nową rzeczywistość. Całym sobą oczekuje przyścia człowieka: nasłuchuje i analizuje odgłosy kroków na schodach, stwierdza, że inna ręka kładzie rybę na talerzyk, że rozkład dnia i to, co go wypełnia, wygląda teraz inaczej.

*Ktoś tutaj był i był,
a potem nagle zniknął
i uporczywie go nie ma.*

Kot stara się sprostać dziwnej i trudnej sytuacji – gdzie tylko może, szuka swojego pana lub pani. Zagląda nawet pod dywan i – mimo zakazu – rozrzuca papiery, byle tylko powrócił poprzedni szczęśliwy stan rzeczy. Przygotowuje sobie plan powitania człowieka: kiedy się wreszcie pojawi, powinien odczuć, że kot jest obrażony.

Już on się dowie,

że z kotem tak nie można.
 Będzie się szło w jego stronę
 jakby się wcale nie chciało,
 pomalutku,
 na bardzo obrażonych łapach.

I żadnych skoków pisków na początku.

Doskwierający brak bliskiej osoby sprawia, że kot przeżywa kolejne różne stany: poczucie pustki i zagubienia, oczekiwanie, nasłuchiwanie, poszukiwanie, plan powitania człowieka – trzeba przecież dać mu nauczkę za tak niehumanitarne potraktowanie swojego zwierzaka. Ten wyjątkowy współczesny tren przedstawia kota jako istotę cierpiącą po stracie przyjaciela. Jest on jednak bohaterem przeżywającym nagłą rozłąkę w sposób wyjątkowo ludzki. Nie do końca rozumie powody nieobecności człowieka (ludzie oszołomieni bólem często reagują podobnie, nie przyjmują do wiadomości czyjeś śmierci), z niepokojem i zaskoczony analizuje nową sytuację, nie zgadza się na rozstanie na zawsze (podejmuje wysiłek poszukiwania, planuje swoje zachowanie podczas spotkania).

*Umrzeć – tego nie robi się kotu.
 Bo co ma począć kot
 w pustym mieszkaniu.*

Z wielką prostotą, szczerością i poczuciem bezsilności podmiot wypowiedzi te oczywiste słowa. Sens kociego życia został nagle poddany w wątpliwość. Wydaje się, że egzystencja bez opiekuna i przyjaciela, jeśli nawet okaże się możliwa (ktoś przecież o kota zadbał, dokarmi go), nie będzie szczęśliwa – każda istota potrzebuje miłości, pragnie kochać i być kochaną. To jest możliwe tylko w stałych relacjach między osobami lub człowiekiem a zwierzęciem.

W roli upersonifikowanego zdolnością do myślenia i określonych reakcji kota można również dostrzec człowieka. Wytrącony z równowagi nie radzi sobie z faktem śmierci bliskiej osoby. Wiersz jest więc – ogólnie biorąc – poetycką refleksją o śmierci, smutku, poczuciu pustki po stracie kogoś, bez kogo trudno wyobrazić sobie dalsze życie. Utwór pozbawiony jest wieloznaczności. Prostota ujęcia wzmacnia siłę wyrazu. W funkcji podmiotu dostrzegamy samego kota, chociaż wy-

powiada się o sobie w formie bezokoliczników i w rodzaju nijakim – np. *będzie się szło* – użytym jak gdyby w funkcji bezosobowej. Ten element wprowadza wrażenie uogólnienia refleksji – po prostu zazwyczaj reakcje opuszczonych i samotnych z powodu czyjegoś odejścia na zawsze są podobne. Człowiek analizuje tę sytuację z punktu widzenia kota, jakby wcielając się w jego postać. Śmierć jest więc czynnikiem burzącym porządek, spokój, normalny stan rzeczy. Mówiący, baśniowy kot, zdolny do głębokich przeżyć i buntu wprowadza w smutny ton refleksji o śmierci nutę stonowanego żartu, jego bunt i pretensje do człowieka są naiwne i zabawne, nie zmienia to jednak sytuacji, że koci świat zawalił się, brakuje elementu spajającego, najbardziej istotnego. Z delikatną ironią poetka ukazuje, jak trudno wprost, po ludzku opisać swój ból, o wiele łatwiej i bez skrupowania wyraża go w milczeniu kot. Taki punkt widzenia podpowiada Wiesława Wantuch, dodając, że utwór został napisany po śmierci męża poetki¹⁸.

Niektórzy lubią poezję

Wiersz zamieszczony w tomie *Koniec i początek* z 1993 r. już w tytule ujawnia powszechnie znaną prawdę – poezja jest obiektem zainteresowania niewielu ludzi. Tylko *niektórzy, nie wszyscy, mniejszość* lubi poezję. Wśród nich jest spora grupa takich, którzy deklarują swoją sympatię dla tej dziedziny piśmiennictwa, dlatego, że „muszą”. Są to uczniowie i sami poeci. Naprawdę bezinteresownie i szczerze poświęcają jej uwagę nieliczni – *będzie tych osób chyba dwie na tysiąc*. Podmiot liryczny niczego nie sugeruje ani nie podpowiada, po prostu stwierdza, że poezja ma niewielu czytelników, ale to wcale nie wpływa na jej ocenę, nie przesądza o wartości.

Tak jak można lubić jakieś potrawy, kolory, stroje itp., mówi się o upodobaniu do wierszy. Podmiot liryczny jednak stwierdza, że w przeciwieństwie do wymienionych elementów codzienności, poezja nie daje się precyzyjnie określić, zdefiniować, chociaż wiele takich

prób podejmowano. To, że jest owiana nutą tajemnicy, niezwykłości, niepowtarzalna, jedyna w każdej konkretnej realizacji (wierszu), stanowi jej największą wartość. Na pytanie, *co to takiego poezja*, osoba mówiąca w liryku odpowiada: *A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego // jak zbawiennej poręczy*. Powtórzona stwierdzenie *nie wiem* wskazuje, że mimo woli człowiek dąży do uściślenia i definicji, jednak nawet wieloletnie pisanie wierszy (poznawanie poezji zarówno w doświadczeniu czytelniczym jak i podczas aktu tworzenia) nie daje podstaw do jednoznacznych etykiet. Owa niedefiniowalność poezji sprawia, że jest ona zawsze atrakcyjna, za każdym razem frapująca, nowa.

Nazywanie, określanie, ujmowanie w ścisłą terminologię to działania nieprzystające do liryki. Nie są potrzebne ani właściwe. Czytelnicy poezji, chociaż nieliczni, a także jej twórcy, nie przestaną czytać i pisać wierszy z powodu braku definicji. Wystarczy, że jedni i drudzy po prostu są – to uzasadnia istnienie takiej dziedziny twórczości.

Niektórzy lubią poezję to wiersz wolny, biały, o budowie stroficznej. Składa się z trzech sześciowersowych zwrotek o różnej liczbie sylab (od dwu do trzynastu). Pierwsze wersy poszczególnych strof układają się w zdanie umieszczone już raz w tytule: *Niektórzy lubią poezję*. Charakterystyczną cechą poetyki utworu są powtórzenia: anafora i paralelizm składniowy w strofie drugiej oraz wspomniane już wyznaczenie: *nie wiem* w trzeciej, podkreślające stan świadomości podmiotu lirycznego dotyczący tego, czym jest poezja.

Ów swoisty, prosty manifest – czy raczej antymanifest poetycki – nie propaguje żadnego programu, nie określa zadań liryki ani charakteru powołania artystycznego twórcy. Autorka wyraźnie sugeruje, że nie o to chodzi. Wystarczy, że wiersze powstają i znajdują czytelników. To, że stanowią oni zaledwie małą cząstkę wśród innych, nie umniejsza sensu pisania ani rangi poezji.

Znaczenie poetyckiego dorobku Wisławy Szymborskiej

*Wisława Szymborska jest wielkim poetą. Takim, którego można postawić obok najwybitniejszych poetów polskich II połowy XX wieku: Czesława Miłosza, Zbigniewa Bienkowskiego, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, a może – kto wie – po prostu największym.*¹⁹

Przywołana wyżej opinia M. Głowińskiego, wygłoszona z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* przez Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, jeszcze w tym samym roku (1996) została poparta decyzją o przyznaniu polskiej poetce literackiej Nagrody Nobla, uznawanej za najwyższe wyróżnienie w tej dziedzinie na świecie. Stało się ono okazją do przypomnienia dorobku W. Szymborskiej oraz wywołało liczne wypowiedzi na temat jej twórczości.

Na uwagę zasługuje bogactwo tematyczne, wielość sposobów ujęcia refleksji poetyckiej oraz różnorodność środków artystycznych. Poprzez wypowiedzi o sztuce, m.in. *Kobiety Rubensa*, *Miniatura średniowieczna*, autorka ukazuje mentalność ludzi dawnych epok, ich sposób widzenia świata, pojmowanie piękna i drugiego człowieka. W sposobach i charakterze filozoficznym przygląda się różnym autonomicznym bytom, ich wzajemnym relacjom, poprzez które opisuje całość świata. Wiele tu uwag o biologicznej naturze człowieka, przemianach (*Nic dwa razy*, *W rzece Heraklita*, *Schylek wieku*, *Muzeum*), śmierci i stosunku do niej (*Kot w pustym mieszkaniu*, żartobliwy *Nagrobek*), prostocie i złożoności bytów (*Cebula*). Przedmiotem zainteresowania autorki jest sława i jej związki z mitem, z wczesną śmiercią poety (*W biały dzień*) oraz sama poezja – czym jest i czy w ogóle trzeba ją jakoś określać (*Radość pisania*, *Niektórzy lubią poezję*). W. Szymborska nie unika również tematów ocierających się o politykę, analizuje współczesność i jej stosunek do przeszłości (*Parada wojskowa*, *Rehabilitacja*, *Głos w sprawie pornografii*). Wśród wielu mo-

tywów i tematów uwagę poetki przykuwa człowiek w jego niepoważności, indywidualności, a przy tym – przynależności do świata natury.

Ujęcie refleksji – za każdym razem inne i interesujące – często zaskakuje konceptem, zestawieniem sensów, nagłymi skojarzeniami. Przeżywanie śmierci bliskiej osoby Szymborska ukazuje z perspektywy kota i ujmuje jak gdyby w kocich kategoriach. Stosując w gruncie rzeczy proste „chwyty”, mówiąc o rzeczach codziennych, powszechnie znanych (*Cebula*), tworząc słowne kalambury (*Parada wojskowa*), wykorzystując semantyczne możliwości języka, np. wieloznaczność (*Głos w sprawie pornografii*), w wielu utworach – za każdym razem inaczej – poetka dotyka istotnych dla człowieka zagadnień: jego natury, sposobu istnienia, poczucia zagrożenia, przygląda się mu się, zestawiając z innymi stworzeniami, zastanawia się, co uczyniła z nim cywilizacja (*Psalm*). Poetka potrafi w sposób dyskretny i subtelny mówić o uczuciach (*Miłość od pierwszego wejrzenia*, *Kot w pustym mieszkaniu*), o konieczności naprawienia błędów (*Rehabilitacja*), dokonania właściwej oceny sytuacji politycznej w kraju (*Głos w sprawie pornografii*) oraz na świecie (*Parada wojskowa*).

Podmiot liryczny wypowiada się w kwestiach istotnych, zasadniczych, niejako w imieniu każdego człowieka (choć zazwyczaj sformułowania świadczą o tym, że mówi kobieta, niekiedy zaś konstrukcja tekstu przyjmuje postać liryki maski albo roli). Poetka często opiera swoje liryki na koncepcie i efekcie zaskoczenia – najczęściej pojawia się on na końcu wiersza, w celnie sformułowanej poincie.

*Szymborska zawsze mówi głosem zwykłym, trochę przyciszonym. Nigdy nie używa krzyku czy tonu mentorskiego. Bawi się językiem codziennym i tworzy ironiczne odniesienia do tradycji. Jest sobą. W nic się nie stroi. Co to znaczy? Przede wszystkim jest kobietą. Poetką. Osobą myślącą, przeżywającą radość i cierpienie bez szczególnej ostentacji. Głos człowieka ogólnego w jej poezji to w sposób naturalny akurat głos poetki, kobiety, czyli poetki Szymborskiej.*²⁰

Chociaż często nazywana Pierwszą Damą literatury polskiej i doceniona najwyższym wyróżnieniem, Wisława Szymborska nie przestaje być osobą skromną, nieulegającą zwyczajom prowokowanym przez

sławę. Unika wywiadów i publicznych wystąpień, sprawia wrażenie zażenowanej wielkim rozgłosem i zainteresowaniem, jakie wzbudziła jako laureatka Nagrody Nobla. Pragnie, aby – jak dotąd – przemawiały do odbiorców przede wszystkim jej wiersze.

Twórczość W. Szymborskiej, zaliczana do nurtu intelektualnego, odwołuje się do tradycji, kultury, sztuki, filozofii. Dzięki prostocie ujęcia i subtelnej ironii wiersze te nie są pompatycznym komentarzem losu człowieka, ale – nawet w lirykach o retorycznym charakterze – przemawiają wprost do uczuć. Dzięki temu, że nie zawierają gotowych recept, rad, pouczeń i stanowczych odpowiedzi na postawione pytania, skłaniają do osobistych przemyśleń, zachęcają do samodzielnych poszukiwań, do wysiłku poznawczego, ćwiczeń intelektualnych – skojarzeń, zestawień, weryfikacji pozornie oczywistych twierdzeń.

Poetka *Włącza „drobiazgi”, „oczywistości” i „banaly” w perspektywy rozległej historii ludzkości, historii życia naturalnego, w perspektywy niekiedy kosmiczne czy zgoła metafizyczne, w pojemne perspektywy wartości zasadniczych i niezbywalnych*²¹ – właśnie ta umiejętność pozwala oceniać jej dorobek jako doniosły, ważny, rozjaśniający wątpliwości współczesnej egzystencji.

Często podkreślane związki twórczości W. Szymborskiej z wierszami B. Leśmiana można wykazać chociażby na podstawie podejmowanych tematów (człowiek jako element natury, motywy przemijania) oraz skłonności do poetyckiego filozofowania. Sposób ujęcia – zwięzłość, celność sformułowań, gra znaczeniami – pozwala kojarzyć tę lirykę z osiągnięciami J. Przybosia. Upodobanie do konceptu, oksymoronu, kalamburu słownego, ironii i zaskakującej pointy sprawia, że autorka sytuuje się wśród twórców nawiązujących do poetyki baroku. Te i inne sposoby opisywania liryki Szymborskiej poprzez kojarzenie z wcześniejszymi dokonaniem w literaturze nie zmieniają istoty zjawiska – jest to poezja zakorzeniona w szeroko pojętej kulturze, ale zawsze świeża, wzruszająca, pobudzająca do rozmyślań, prezentująca różne punkty widzenia (polifoniczna) i oryginalna. Nie znajdziemy tu odcierającej się o fałsz nuty patosu, tonu wyższości czy chęci kształtowania postaw. Jest sporo niejednoznaczności, niepewności i niepokoju. Obok radości pojawiają się akcenty smutne a nawet dramatyczne – bo

czy może człowiekowi wystarczyć sama świadomość przemijania, czy nie potrzebuje szukać odpowiedzi na pytanie, co dalej, co potem? W. Szymborska nie zmierza do łatwych wniosków – każdy musi dążyć do nich samodzielnie – i to również jest wielka, niezaprzeczalna wartość jej wierszy.

Przypisy

1. Informacje biograficzne zaczerpnięto z następujących źródeł: B. Gomulicka, *Szymborska Wisława*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 440–441; A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 11–21; S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 13–35.
2. Wypowiedź poetki zamieszczona w: W. Ligęza, *Przepustowość owiec. Rozmowa z Wisławą Szymborską*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, cyt. za: A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 14.
3. Por. M. Baranowska, *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*, Wrocław 1996, s. 31–36.
4. W. Szymborska, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp autorki, Warszawa 1967, s. 6.
5. Por. np. uwagi w podręczniku szkolnym: B. Chrząstowska, E. Wiegandtowa, S. Wysłouch, *Literatura współczesna. Podręcznik dla klas maturalnych*, Poznań 1995, s. 96.
6. S. Balbus, dz. cyt., s. 34–35.
7. M. Baranowska, dz. cyt., s. 49.
8. Tamże, s. 28.
9. J. Kwiatkowski, *Słowo wstępne*, w: W. Szymborska, *Poezje*, Warszawa 1987, s. 12.
10. G. Borkowska, *Szymborska ekscentryczna*, w: *Szymborska*.

Szkice, Warszawa 1996, s. 56–57.

11. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 108.
12. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 6.
13. A. Węgrzyniakowa, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice 1997, s. 35–36.
14. Tamże, s. 82.
15. Tamże, s. 83–84.
16. A. Wiatr, *Szyf w piekle współczesności, rzecz o Wisławie Szymborskiej*, Warszawa 1996, s. 74.
17. E. Balcerzan, *W szkole świata*, w: *Szymborska. Szkice*, dz. cyt., s. 36.
18. W. Wantuch, *Miłość na wieży Babel*, w: *Wokół Szymborskiej*, pod red. B. Judkowiak, E. Nowickiej, B. Sienkiewicz, Poznań 1996, s. 103.
19. M. Głowiński, *Opinia o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szymborskiej*, w: *Wokół Szymborskiej*, dz. cyt., s. 11.
20. M. Baranowska, dz. cyt., s. 23.
21. S. Balbus, dz. cyt., s. 40.

Bibliografia

- Szymborska Wisława, *Poezje wybrane*, Wybór i wstęp autorki, Warszawa 1967.
- Szymborska Wisława, *Poezje. Poems*, wybór, przekład na język angielski i posłowie: Magnus J. Kryński, Robert A. Maguire, Kraków 1989.
- Szymborska Wisława, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1996.
- Balbus Stanisław, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996.
- Baranowska Małgorzata, *Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć... Szymborska i świat*, Wrocław 1996.
- Fox Marta, *Zdarzyć się mogło. Zdarzyć się musiało. Z Wisławą Szymborską*, Warszawa 1996.

