Jerzy Faryno

Semiotyczne aspekty poezji w sztuce : na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 123-145

1975

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 4

JERZY FARYNO

SEMIOTYCZNE ASPEKTY POEZJI O SZTUCE

NA PRZYKŁADZIE WIERSZY WISŁAWY SZYMBORSKIEJ *

0.0. Załóżmy, że celem przekazu artystycznego jest przedstawienie świata. Przy takim ujęciu przekazu można w nim wyodrębnić trzy następujące aspekty:

0.0.1. Treść, którą stanowi świat przedstawiony [1].

0.0.2. System notacji [2], za pomocą którego został ten świat przedstawiony.

0.0.3. Nośnik, czyli środki utrwalające owo przedstawienie świata [3].

Jeżeli między światem (0.0.1), systemem notacji (0.0.2) oraz nośnikiem (0.0.3) nie zachodzi tożsamość — relacje między tymi trzema aspektami mogą się kształtować rozmaicie [4].

* Artykuł niniejszy stanowi zmienioną wersję odczytu *Semiotyka Szymborskiej* wygłoszonego 3 XII 1974 w Instytucie Slawistycznym Uniwersytetu Sztokholmskiego.

[1] Naturalnie, przekaz artystyczny komunikuje także swoim światem — wszystkie możliwe cechy świata przedstawionego mogą być znaczące. Wtedy treścią przekazu nazywalibyśmy właśnie znaczenia odczytywane z cech jego świata. To piętro struktury dzieła pomijam tu całkiem świadomie.

[2] Tu świadomie wycofuję się z terminów „kod" i „język" na rzecz bardziej ogólnego — „system notacji". Po pierwsze dlatego, że „kod" i „język" zakładają rozczłonkowanie na jednostki znaczące, którego nie sposób przeprowadzić np. w wypadku rzeźby lub perspektywy w obrazie malarskim. Po drugie dlatego, że „kod" i „język" sugerują istnienie gotowych znaczeń poddających się werbalizacji, choć w większości wypadków znaczenia powstają dopiero po zaistnieniu przekazu i nie zawsze dają się zwerbalizować (myślę tu głównie o malarstwie, architekturze, rzeźbie). System notacji rozumiem natomiast jako czysto formalny system odwzorowywania świata.

[3] Nośnik wyodrębniam z tego względu, iż niezależnie od systemu notacji może on mieć określony wpływ na kształt świata przedstawionego (np. postać rzeźbiona w drzewie i — w kamieniu; drzewo narysowane węglem i — namalowane farbą olejną).

[4] W zasadzie musiałby to być ten sam świat lub jego kopia utworzona z tego

0.1. Przyjmując założenie, że przekaz ma na celu zakomunikowanie świata (obojętne, czy istniejącego rzeczywiście, czy też fikcyjnego), musimy założyć zarazem, iż przynajmniej po stronie nadawcy powinno wystąpić takie zachowanie się wobec systemu notacji, które opierałoby się na następującej świadomie lub bezwiednie wyznawanej zasadzie: stosowany system notacji nie deformuje świata; postać danego zapisu zależy od samego świata; system notacji jest podporządkowany wymogom świata przedstawianego [5]. W tym wypadku nieważny wydaje się także i nośnik, jego prawa autonomiczne — pod warunkiem, że nie jest on uszkodzony, nie utrudnia rozpoznania świata przedstawionego.

Tak np. w malarstwie (od wczesnego renesansu do impresjonistów) pozoruje się naturalny rozkład światłocienia przez usytuowanie źródła światła wewnątrz przedstawianego świata lub przez wprowadzenie łatwego do zlokalizowania źródła zewnętrznego. W analogiczny sposób eliminowano „deformujący" wpływ muzyki we wczesnych filmach dźwiękowych — źródło muzyki stanowiło jeden z komponentów świata filmowanego. Z kolei stosunek do nośnika najłatwiej prześledzić na przykładzie ramy i sposobu nakładania farby. Do XIX w. włącznie rama nie jest elementem obrazu, traktuje się ją jako okno, za którym rozciąga się świat zewnętrzny (świat przedstawiony), farba zaś musi szczelnie i gładko pokrywać całość płótna i przez to farba i płótno stają się „przezroczystą szybą", jak gdyby w ogóle nie istniały — toteż niezamalowanie jakiegoś fragmentu uchodzi tu za poważny mankament [6].

0.2. Przy zaproponowanym rozwarstwieniu przekazu na trzy aspekty łatwo sobie wyobrazić także i wypadek odwrotny: przekaz artystyczny komunikuje wybrany system notacji oraz naturalne możliwości swego nośnika. Treść takiego przekazu można sformułować następująco: ten oto świat zapisany tym oto systemem notacji wygląda tak oto. Tym razem — przynajmniej po stronie nadawcy — powinno wystąpić takie zachowanie się wobec systemu notacji, które można by było sformułować jako założenie: system notacji nie jest obojętny wobec świata przedstawianego —

---

samego materiału. Zob. R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version.* Berkeley and Los Angeles 1974, s. 139. (Skrócony przekład rosyjski wersji pierwotnej ⟨1954⟩: Р. Арнхейм, *Искусство и визуальное восприятие.* Москва 1974).

[5] Tak na ogół „nadajemy" i „odbieramy" nasze wypowiedzi codzienne, transmisje telewizyjne, zdjęcia, filmy dokumentarne. Analogiczną postawę spotykamy dość często także i wobec przekazów artystycznych (powieść, film fabularny, malarstwo przedstawiające itp.).

[6] Na temat oświetlenia w malarstwie zob. J. M. Carpenter, *Cézanne and Tradition.* „Art Bulletin" 1951, vol. 33. — Arnheim, *op. cit.*, s. 324—325. Na temat ramy: Arnheim, *op. cit.*, s. 239—241. Na temat muzyki w filmie: A. Helman, *Kino 1974.* „Dialog" 1974, nr 1.

świat przedstawiany przybiera postać wymaganą przez dany system notacji. Jasne jest, że ważny tu będzie również i nośnik — jego prawa autonomiczne, jego wpływ odkształcający.

Najpełniej ten aspekt przekazu manifestuje się w takich wypowiedziach, w których ich świat (przedmiot) jest przedstawiany wielokrotnie, ale każdorazowo w innej wersji: słownej — jak np. *Spać się chce* Czechowa lub *Milczenie morza* Vercorsa; widowiskowej — jak *Rashomon* Kurosawy; kolorystycznej, perspektywistycznej — jak kompozycje malarskie Andy Warhola (*Jacquie, Flowers*), Michaela Snowa (*Five Girl-Panels*); itp. Rama staje się w tych warunkach elementem obrazu, jego granicą, obraz zaś — obiektem materialnym, „»figurą« znajdującą się przed ścianą" („*a »figure«, lying well in front of the wall*") [7].

0.3. Jakakolwiek więc byłaby postawa nadawcy (twórcy przekazu) — zawsze będzie on musiał rozwiązać ten sam fundamentalny problem: ustalić określoną relację między systemem notacji a światem przedstawianym oraz w określony sposób ustosunkować się do autonomicznych własności nośnika. Nastawienie na komunikowanie świata (zob. 0.1) winno pociągać za sobą albo wysiłki nakierowane na zneutralizowanie deformującego wpływu systemu notacji i praw nośnika, albo — ich deformację (w razie zdecydowanej sprzeczności między strukturą świata przedstawianego a strukturującymi możliwościami systemu notacji i nośnika) [8]. Z kolei nastawienie na komunikowanie systemu notacji (zob. 0.2) oraz właściwości samego nośnika wymaga albo odpowiedniej deformacji świata przedstawianego, albo zneutralizowania przynajmniej niektórych jego cech, czasem aż do całkowitej eliminacji jakiegokolwiek świata przedstawianego, do identyfikacji przekazu z właściwym mu nośnikiem [9].

I choć problem ten musi być rozwiązany w każdym oddzielnym przekazie (tj. każdorazowo od nowa), nie musi jednak ani zyskiwać jakiejś

[7] Zob. L. R. Lippard, *Pop Art*. London 1970, s. 99, 128, 197. — Arnheim, *op. cit.*, s. 240.

[8] Na ogół zjawisko deformacji występuje powszechnie, ponieważ inna koncepcja świata wymaga modyfikacji lub nawet zmiany systemu notacji. Nie zawsze jednak jest dostrzegane: albo ze względu na większą tolerancję wobec zmian w zakresie planu ekspresji dzieła sztuki, albo dlatego, że zmiany systemu notacji nie ma zwyczaju traktować jako jego deformacji. Tak np. zmiany perspektywy w malarstwie — jeżeli nawet odbiera się je jako deformację, to nie perspektywy poprzednio stosowanej, lecz świata przedstawionego. Inaczej na terenie literackim. Tutaj odstępowanie np. od zwykłej łączliwości wyrazów uznawane bywa za deformację („kaleczenie") raczej języka niż świata, chociaż właśnie świat takich tekstów ma inne właściwości niż świat przez tę łączliwość przewidywany.

[9] Na terenie literackim wiele przykładów tego typu znajdujemy w poezji futurystycznej i lingwistycznej. W plastyce — propozycje M. Duchampa (np. *Suszarka do butelek*) i późniejsze nawiązania do niego. Zob. U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973.

jawnej postaci, ani być problemem w pełni uświadomionym. I na tym właśnie polega zasadnicza trudność przy wykrywaniu postawy semiotycznej nadawcy zrealizowanej w przekazie, czyli ustanowionej tam relacji między światem a systemem notacji [10].

Dla refleksji badawczej skierowanej na ten problem istnieje natomiast, jak się zdaje, kilka dróg pośrednich:

0.3.1. Konfrontacja przekazów przedstawiających ten sam lub taki sam świat, ale posługujących się różnymi systemami notacji.

0.3.2. Analiza przekazów „polemicznych" — kompromitujących określone znane systemy notacji.

0.3.3. Analiza przekazów, których światem (przedmiotem wypowiedzi) są inne przekazy artystyczne, czyli „przekazy o sztuce (jakiejkolwiek innej lub tej samej)", zatem — najogólniej — analiza przekazów ujmujących różne możliwe systemy notacji.

0.3.4. I wreszcie — analiza pozaartystycznych wypowiedzi badanego autora: wypowiedzi o charakterze zarówno programowym jak interpretującym (przekazy własne lub cudze).

0.3.5. Wyniki analiz 0.3.1—0.3.3 uważam za częściowe, gdyż pozwalają one wykryć postawę semiotyczną nadawcy zrealizowaną tylko w danym przekazie. Nie sposób natomiast stwierdzić bez każdorazowego sprawdzenia, czy i w jakim stopniu realizuje się ona w innych przekazach tego samego autora. W tym wypadku można jedynie wysunąć następującą hipotezę roboczą: przekaz o ujawnionej postawie semiotycznej nie jest przekazem przypadkowym. Tzn. pozostałe przekazy tegoż autora (przynajmniej te, które oddzielają się od siebie niewielkimi odstępami czasowymi) realizują się w oparciu o tę właśnie postawę; albo, z nieco innego punktu widzenia, takie a nie inne ich uformowanie daje się wytłumaczyć (zinterpretować) w terminach tej postawy. Inaczej mówiąc: postawa ta musi się realizować w pozostałych przekazach tegoż autora, ale nie musi występować w nich w jakiejkolwiek postaci sformułowanej [11].

---

[10] Zakłada się, że postawy semiotyczne różnych dzieł (różnych autorów) są różne. W istocie więc chodzi tu o rekonstrukcję „autosemiotyki" dzieła, a nie o ogólną semiotykę dzieła — sytuującą się na zewnątrz, po stronie badacza. Jeśli się nie mylę, w dotychczasowych badaniach semiotycznych problematyka ta w ogóle nie była podejmowana.

[11] Dlatego że może ona realizować się nie w postaci założeń, lecz ich konsekwencji. I dlatego teksty realizujące wymagania konsekwencji mogą niekiedy sprawiać wrażenie wzajemnie sprzecznych, takich, które wyrastają z różnych założeń, postaw (jest to jednak już problematyka praw rządzących przekazem wieloutworowym, tj. serią przekazów). W tym świetle przekaz przypadkowy określić by trzeba jako taki, którego założenia (postawa, na której on bazuje) ani ich konsekwencje nie są realizowane w żadnym innym przekazie tegoż autora i nie tłumaczą się przez postawę i konsekwencje jakiegokolwiek innego przekazu tegoż autora.

0.3.6. Możliwość 0.3.4 wymaga odrębnego przebadania wypowiedzi pozaartystycznych i artystycznych oraz konfrontacji uzyskanych wyników, które wcale nie muszą być tożsame. Ponadto zawsze należy zdawać sobie sprawę z tego, iż nie można traktować na tej samej płaszczyźnie sformułowań pochodzących z wypowiedzi artystycznych i nieartystycznych, ważne są tu jedynie kryjące się za tymi sformułowaniami postawy (tj. bardziej ogólne przekonania nadawcy), które powinny być wyeksplikowane i przeformułowane w terminach metajęzyka odpowiedniej poetyki.

0.4. Zasygnalizowana problematyka zdecydowanie przewyższa ambicje niniejszego artykułu — w naszych dociekaniach ograniczamy się bowiem tylko do przekazów, których przedmiotem wypowiedzi są inne „przekazy artystyczne" (zob. 0.3.3), a ponadto — tylko do przekazów poetyckich wybranego autora: Wisławy Szymborskiej.

1.0. Najpierw rozpatrzmy wiersz *Radość pisania* (s. 93—94) [12]:

Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?
Czy z napisanej wody pić,
która jej pyszczek odbije jak kalka?
Dlaczego łeb podnosi, czy coś słyszy?
Na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta
spod moich palców uchem strzyże.
Cisza — ten wyraz też szeleści po papierze
i rozgarnia
spowodowane słowem „las" gałęzie.

Nad białą kartką czają się do skoku
litery, które mogą ułożyć się źle,
zdania osaczające,
przed którymi nie będzie ratunku.

Jest w kropli atramentu spory zapas
myśliwych z przymrużonym okiem,
gotowych zbiec po stromym piórze w dół,
otoczyć sarnę, złożyć się do strzału.

Zapominają, że tu nie jest życie.
Inne, czarno na białym, panują tu prawa.

[12] Stronice podawane w nawiasach po tytułach wierszy odsyłają do wydania: W. Szymborska, *Wybór wierszy*. Warszawa 1973. *Radość pisania* z innego nieco punktu widzenia interpretuje M. Wyka (*Wisława Szymborska: „Radość pisania"*. W zbiorze: *Czytamy wiersze*. Wybór, opracowanie i wstęp J. Maciejewski. Wyd. 2, uzupełnione i poprawione. Warszawa 1973). Ponadto o poetyce Szymborskiej zob. M. Kozanecki, *Świat wśród światów*. „Nurt" 1973, nr 2 (jest to głównie analiza wiersza *Obmyślam świat*). — J. Kwiatkowski, wstęp w: W. Szymborska, *Poezje*. Warszawa 1970. — T. Nyczek, *O poezji Wisławy Szymborskiej*. „Miesięcznik Literacki" 1974, nr 3. — A. Sandauer, *Na przykład Szymborska*. W: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1971.

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

Jest więc taki świat,
nad którym los sprawuję niezależny?
Czas, który wiążę łańcuchami znaków?
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

1.1. Przedmiotem tej wypowiedzi jest językowy system notacji — „napisana sarna", „napisany las", „napisana woda"; „wyraz", „słowo", „litery", „zdania"; „radość pisania"; „kalka", „papier", „biała kartka", „kropla atramentu", „strome pióro". Przy czym, jak wynika z przytoczonej listy, system ten cechują trzy aspekty: semantyka, a ściślej — świat („sarna", „las", „woda"); jednostki formalne („wyraz", „słowo" itd.); nośnik wraz z techniką zapisu („kalka", „kropla atramentu", „pióro").

1.1.1. Technika zapisu zdaje się tu być zupełnie nieistotna. Strofa 1 i 2 sugerują pisanie na maszynie: woda „pyszczek odbije jak *kalka*" oraz „czają się *do skoku* litery" [13]. W strofie 3 natomiast mówi się o rękopisie: „kropla *atramentu*" oraz „strome *pióro*". Można by więc stąd wnosić, że ważna tu jest tylko sama możliwość zapisu, „Możność utrwalania", bez względu na sposób jego wykonania — gdyby nie pewna regularna korelacja techniki pisania i stanu świata.

Całość tekstu jest tu rozpięta między dwoma przeciwstawnymi biegunami: między 'życiem' („Dokąd *biegnie* ta napisana sarna [...]? Czy *z* napisanej *wody pić*") a 'śmiercią' („Możność utrwalania. Zemsta ręki *śmiertelnej*"). Wewnętrzny zaś przebieg procesu pisania polega na 'uchyleniu śmierci', przy czym 'śmierci potencjalnej'. Zmiana techniki zapisu następuje w tym miejscu tekstu, w którym pojawia się niebezpieczeństwo śmierci. Uchylenie zaś tego niebezpieczeństwa polega na zatrzymaniu czasu („Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę, pozwoli się podzielić na małe wieczności pełne wstrzymanych w locie kul") i zwolnieniu tempa wydarzeń. Co więcej: biegun 'życia' różni się od bieguna 'śmierci' właśnie pod względem tempa („Dokąd *biegnie* ta napisana *sarna*" ←→ „małe *wieczności* pełne *wstrzymanych* w locie kul").

[13] W kontekście późniejszej „kropli atramentu" można „litery" odczytać jako analogiczny zbiór czcionek maszynowych. Ponadto pismo odręczne jest mniej wyraziście rozczłonkowane na litery i zdaje się być w potocznym odczuciu budowane raczej ze słów (czy zdań) niż z liter.

Zmianę techniki zapisu z maszynopisowej na rękopiśmienną wypada w tym świetle zinterpretować jako zmianę tempa utrwalania, z szybkiego na wolniejsze i przez to lepiej kontrolowane. A taka interpretacja oznaczałaby, że technikę pisania traktuje się w tym wierszu jako semiotyczny środek modelujący.

1.1.2. Nośnik reprezentowany tu jest przez „papier", „atrament" i „litery".

Papier stanowi tylko miejsce, na którym lokalizuje się zapis świata, a które nie ma żadnego wpływu na charakter tego świata — może tu bowiem zaistnieć i świat pozytywny („Cisza — ten wyraz też szeleści po papierze i rozgarnia spowodowane słowem »las« gałęzie"), i świat negatywny („Nad białą kartką czają się do skoku litery, które mogą ułożyć się źle, zdania osaczające, przed którymi nie będzie ratunku").

Litery i atrament, w odróżnieniu od papieru, mają zdecydowany charakter semiotyczny — świat wyraźnie zależy od ich układu: „litery [...] *mogą ułożyć się źle*"; „Jest w kropli atramentu spory zapas myśliwych [...] *gotowych* [...] *złożyć się do strzału*". Litery i atrament zawierają więc możliwości, które nie realizują się jednak samorzutnie — mogą być wyzwalane i regulowane przez osobę piszącą („Na zawsze, *jeśli każę*, nic się tu nie stanie. *Bez mojej woli* nawet liść nie spadnie").

Natomiast możliwości tkwiące w chemicznych (nie tylko atrament, ale np. tusz, farba drukarska) i graficznych (nie tylko pismo odręczne lub maszynowe, ale i druk) cechach nośnika zostały tu całkowicie pominięte i przez to cechy te zdają się obojętne pod względem semiotycznym (z punktu widzenia podmiotu tego wiersza).

1.1.3. Jednostki formalne obranego systemu notacji — litery, słowa, zdania — mają charakter światotwórczy. Przywołanie wyrazu jest zarazem przywołaniem nazywanego przez ten wyraz elementu świata: „Cisza — ten wyraz też szeleści po papierze i rozgarnia spowodowane słowem »las« gałęzie". Kształt świata zależy od układu jednostek danego systemu notacji. Ale instancją ostateczną, której podlega układ jednostek formalnych i zarazem układ komponentów świata, jest wola podmiotu piszącego. Co ciekawsze: w strofie 4, w której trzykrotnie akcentuje się absolutną władzę podmiotu, władza ta dotyczy nie układu jednostek formalnych, lecz stanu świata. Oznaczałoby to, iż w poczuciu tego podmiotu nie ma żadnej różnicy między systemem notacji a światem, który zostaje tym systemem zanotowany. Byłby więc to tylko świat-zapis, świat poza danym zapisem nie istniejący i niemożliwy [14].

[14] Zob. 0.2. Postawa taka daje dwie możliwości: swobodne tworzenie świata za pomocą rozporządzanego systemu notacji; wyeliminowanie świata i ograniczenie się do manifestowania właściwości samej notacji. O ile w jakimś sensie Szymborska

1.1.4. Świat-zapis nie jest jednak jedynym znanym i uznawanym przez dany podmiot światem. Już sama świadomość podmiotu, że ten oto świat jest światem-zapisem („Dokąd biegnie ta *napisana* sarna przez *napisany* las? Czy z *napisanej* wody pić [...]?"), sytuuje go poza danym światem, w jakimś innym wymiarze. Tym innym wymiarem jest rzeczywistość pozatekstowa. Z wersów: „Zapominają, że tu nie jest życie"; „Inne, czarno na białym, panują tu prawa" — wynika, iż są to światy autonomiczne, z których każdy rządzi się własnymi prawami [15]. Jedyna relacja, która je łączy, polega na tym, iż stanowią one wzajemne przeciwieństwo: jeden jest nieprzemijalny, drugi zaś przemija („Zemsta ręki *śmiertelnej*"); jeden całkowicie podlega woli podmiotu, drugi natomiast jest od podmiotu niezależny.

1.1.5. I ostatnia uwaga: na podstawie treści zawartych i rozważonych w tym wierszu nie sposób określić, o jaką odmianę zapisu w nim chodzi — poetycką czy prozatorską, artystyczną czy nieartystyczną. Niewykluczone więc, że semiotyce Szymborskiej rozróżnienie takie w ogóle nie jest potrzebne.

2.0. Nie wyciągając żadnych wniosków z przeprowadzonej analizy, izy, rozpatrzmy wiersz *Pejzaż* (s. 97—98), w którym mówi się z kolei o obrazie malarskim:

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

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

---

korzysta z pierwszej możliwości, o tyle unika drugiej. A to wskazywałoby, iż jej zasadniczym problemem jest relacja „świat—zapis".

[15] Zaimek „tu" dotyczy raczej świata-zapisu niż kartki papieru. Co prawda, świat-zapis musi być utrwalony w jakimś nośniku, ale u Szymborskiej istotne wydaje się rozróżnienie raczej między systemami notacji, a nie między rodzajami nośników. Tak np. świat fotografii, jak i świat korespondencji, notatek użytkowych — stanowi „fałszywe świadectwo" (zob. 3.0 oraz wiersze: *Sen*, s. 81—82; *Listy umarłych*, s. 163), gdyż przemija i unieważnia oraz ośmiesza swoją wersję utrwaloną. Toteż w świetle tych późniejszych obserwacji wniosek 1.1.5 ogranicza się do tego tylko, co pozwala sformułować tekst samej *Radości pisania*.

Choćbyś zawołał, nie usłyszę,
a choćbym usłyszała, nie odwrócę się,
a choćbym i zrobiła ten niemożliwy ruch,
twoja twarz wyda mi się obca.

Znam świat w promieniu sześciu mil.
Znam zioła i zaklęcia na wszystkie boleści.
Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy.
Modlę się jeszcze o nienagłą śmierć.
Wojna jest karą a pokój nagrodą.
Zawstydzające sny pochodzą od szatana.
Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę.

Nie znam zabawy w serce.
Nie znam nagości ojca moich dzieci.
Nie podejrzewam Pieśni nad pieśniami
o pokreślony zawiły brudnopis.
To, co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach.
Nie używam rozpaczy, bo to rzecz nie moja,
a tylko powierzona mi na przechowanie.

Choćbyś zabiegł mi drogę,
choćbyś zajrzał w oczy,
minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż włos.

Na prawo jest mój dom, który znam dookoła
razem z jego schodkami i wejściem do środka,
gdzie dzieją się historie nie namalowane:
kot skacze na ławę,
słońce pada na cynowy dzban,
za stołem siedzi kościsty mężczyzna
i reperuje zegar.

W świetle rozumowania przyjętego w punktach 0.0—0.3 opisywany w tym wierszu obraz malarski kwalifikuje się jako przekaz, którego cel polega na zakomunikowaniu przedstawionego na nim świata (zob. 0.1 oraz 0.3). Dotychczas mówiliśmy, że przekaz taki wymaga odpowiedniego stosunku nadawcy do systemu notacji i nośnika, obecnie zauważmy, że sugeruje on również i odpowiednią postawę odbiorcy (uwaga odbiorcy winna być skierowana na świat przedstawiony, a nie np. na nośnik).

2.0.1. System notacji został w tym obrazie wyraźnie zneutralizowany, a ściślej — starannie ukryty dzięki ścisłej korelacji zapisu z elementami świata przedstawionego. Tak np. podpis malarza przybiera postać źdźbła („sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło"); a wymogi kompozycji maskuje się odpowiednio usytuowanym koszykiem („jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu").

2.0.2. Również zneutralizowany został tu nośnik — farba i płótno. Świat przedstawiony traktuje się nie jako świat namalowany, lecz rzeczywisty. Wskazuje na to trójwymiarowa przestrzeń tego świata: „Przyj-

rzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie". Co prawda, wyraz „daleko" nie musi tu oznaczać 'głębi przestrzennej', ale w ostatniej strofie wiersza 'głębia' występuje już zupełnie jednoznacznie: „Na prawo jest mój dom, który znam *dookoła* razem z jego *schodkami* i *wejściem do środka*, gdzie [...] *kot skacze na ławę*" [16].

2.0.3. Postawa odbiorcy wobec takiego obrazu powinna polegać na zaglądaniu przez ramę w świat znajdujący się za nią.

2.1. Taką postawę implikuje obraz przedstawiony w tym wierszu. Zobaczmy obecnie, jaką postawę wobec obrazu dyktuje sam wiersz, a raczej jego podmiot — „ja".

2.1.1. Otóż z wynotowanych sformułowań tekstu wiersza, na których podstawie zrekonstruowaliśmy „autosemiotykę" opisanego obrazu (2.0.1—2.0.3), wynika, iż odbiorcza postawa „ja" jest zdecydowanie sprzeczna z postawą odbiorczą sugerowaną przez dany obraz i stanowi jej dokładne przeciwieństwo. Można nawet powiedzieć, iż jest to postawa demaskująca malarski, konwencjonalny charakter obrazu.

W stosunku do systemu notacji polega to na ujawnieniu czysto konwencjonalnej („językowej") funkcji niektórych elementów świata przedstawionego na obrazie: „*sygnaturę* z powagą zastępuje źdźbło", „mocno trzymam koszyk, *żeby nie wypaść z obrazu*".

W stosunku do nośnika manifestuje się z kolei jego fizyczną obecność: „drzewa mają korzenie pod *olejną farbą*"; zauważa się więc taki aspekt obrazu, który w myśl tego obrazu winien być niezauważony, „przezroczysty dla przedstawianego świata".

Z kolei w stosunku do świata obrazu, który sugeruje traktowanie go jak świata rzeczywistego — ujawnia się jego faktyczny charakter konwencjonalny: „Pejzaż" (tytuł utworu); „W pejzażu *starego mistrza*"; „maj [...] *wstrzymany, więc* i ja *przystanęłam*"; „Na prawo jest mój dom [...], gdzie dzieją się historie *nie namalowane*".

Jak widać, postępowanie „ja" polega tu na przywróceniu światu obrazu jego malarskiego, konwencjonalnego charakteru. Świat oglądany na obrazie nie jest światem rzeczywistym [17], lecz jedynie namalowanym. Jest więc to świat, w który „ja", znajdujące się przed obrazem, nie może wejść, nie może przekroczyć ramy obrazu — nawet myślowo [18].

---

[16] Z tymi spostrzeżeniami wyraźnie się kłóci drugi wers tekstu: „drzewa mają korzenie pod olejną farbą". Problem ten rozważam dalej — zob. 2.1.1.

[17] Tu i dalej przez „rzeczywistość" rozumiem obszar znajdujący się poza przedstawionym w wierszu światem przekazu, czyli obszar będący rzeczywistością dla podmiotu lirycznego, nie zaś w ogóle obszar znajdujący się poza wierszami Szymborskiej.

[18] Jako to samo „ja", które znajduje się przed obrazem. Sprawa jest tym istotniejsza, że u wielu innych autorów w ich tekstach na temat malarstwa —

Przekroczenie tej ramy odbywa się tu inaczej: przez rozdwojenie „ja" na 'ja przed obrazem' i 'ja wewnątrz obrazu': „to ja jestem *ta niewiasta* pod jesionem. Przyjrzyj się, [...] jak paraduję sobie *w cudzym* losie".

2.1.2. Ale pomimo ujawnienia tekstowego charakteru obrazu i jego świata „ja" nie anuluje tego świata, tj. nie ogranicza swojej uwagi wyłącznie do systemu notacji i nośnika, lecz odwrotnie — skupia ją na przedstawionym świecie, ciągle jednak zachowując świadomość jego tekstowego charakteru. Zobaczmy zatem, jak ten świat jest rozumiany przez „ja".

2.2.1. Strofa 1 i 2 stanowią wypowiedź należącą do 'ja przed obrazem', będącą zarazem rozpoznaniem świata przedstawionego. Nie jest to jednak tylko bierne rozpoznanie przedmiotowe („drzewa", „ścieżka", źdźbło", „ta niewiasta", „jesion", „biały czepek i żółta spódnica", „koszyk") lub czasowe („piąta po południu", „maj"), jest ono zarazem i interpretacyjne. Interpretacja obejmuje kilka aspektów oglądanego świata.

Wers „jest wiarygodna piąta po południu" wskazuje, iż świat obrazu jest wiernym odtworzeniem świata rzeczywistego.

Wers „maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany" sugeruje różny sposób istnienia czasu w świecie obrazu i w świecie rzeczywistym — świat obrazu jest zatrzymanym momentem czasowym świata rzeczywistego.

Wers „ścieżka na pewno prowadzi do celu" odnotowuje w tym świecie i aspekt przestrzenny, i aspekt organizacyjny. Przestrzeń zdaje się tu być jednolita, ciągła i nieskończona (cechę nieskończoności podpowiada użycie wyrażenia „na pewno": docelowy punkt ścieżki powinien być na obrazie niewidoczny). Z kolei obecność wyrazów „cel" i „na pewno" 'niezawodnie' wskazuje na wysoki stopień zorganizowania tego świata.

Wersy: „to ja jestem *ta niewiasta* pod jesionem"; „paraduję sobie *w cudzym losie*"; „i *odpoczywam od żywych tajemnic*" — akcentują jakościową różnicę między światem obrazu a światem rzeczywistym i ich nietożsamość.

2.2.2. Pozostałą część tekstu można potraktować albo jako wypowiedź 'ja wewnątrz obrazu', albo również jako wypowiedź 'ja przed obrazem' — tyle że w tym wypadku byłaby to wypowiedź nie opisowo-interpretująca (jak w strofach poprzednich), lecz rekonstruująca świadomość postaci

---

„ja" lub „bohater liryczny" przekracza ramy obrazu niejako fizycznie, a postacie namalowane wchodzą w świat rzeczywisty. Tak się dzieje m. in. u Kubiaka — pisałem o tym w artykule *O interpretacji semiotycznej. Na przykładzie wierszy Tadeusza Kubiaka.* „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 1, s. 132 n. Podmiot utworów Szymborskiej może przekraczać granicę świata tekstowego i zachować swoją tożsamość tylko w wypadku, jeżeli jest to jego własny świat (aktualnie tworzony) — ale wtedy światem tym jest najczęściej marzenie senne (zob. 2.4). Na marginesie zauważmy, że zupełnie inaczej czyta *Pejzaż* A. Sandauer (*op. cit.*, s. 428—430).

należącej do świata przedstawionego. Ta druga możliwość wydaje się słuszniejsza ze względu na negatywny charakter sformułowań w strofie 6 oraz wyjątkowy charakter twierdzeń w strofie 5, która formułuje oczywistości nie podlegające komunikowaniu, werbalizuje przeświadczenia regulujące postępowanie postaci namalowanej i będące naturalnymi składnikami jej świata. W istocie mamy tu czystą rekonstrukcję cudzej świadomości, przy czym pierwsze dwa aksjomaty zostały sformułowane w terminach świadomości rekonstruowanej, trzeci natomiast („Mam *oczywistą* duszę *jak śliwka ma pestkę*") — w terminach świadomości rekonstruującej.

A zatem: są to świat i świadomość przedstawione od wewnątrz [19].

2.3.1. Strofa 3 mówi o nieprzekraczalności granicy między światem obrazu a światem zewnętrznym, o niemożliwości kontaktu między tymi dwoma światami. Przy czym jest to nieprzekraczalność obustronna: w kierunku z zewnątrz do wewnątrz („Choćbyś zawołał, nie usłyszę"), a także w kierunku odwrotnym („twoja twarz wyda mi się obca") [20]. Oprócz odnotowanej wcześniej fizycznej nieprzekraczalności granic świata obrazu (zob. 2.2.1) dochodzi teraz niemożliwość komunikacji akustycznej („nie usłyszę"), wizualnej i pamięciowej („twoja [a więc 'znana mi'] twarz wyda mi się obca"). Ponadto strofa ta zakłada wyraźne jakościowe zróżnicowanie obu tych światów: przedmiot traci swoją tożsamość zarówno wtedy, kiedy jest oglądany na obrazie z przestrzeni przedobrazowej, jak i wtedy, kiedy jest oglądany w świecie rzeczywistym z przestrzeni wewnątrzobrazowej („Przyjrzyj się, [...] jak paraduję sobie w cudzym losie" oraz „twoja twarz wyda mi się obca").

Inna istotna cecha świata obrazu zasygnalizowana w tej strofie — to niemożliwość ruchu („nie odwrócę się, a choćbym i zrobiła ten niemożliwy ruch").

Tak więc wbrew intencji samego obrazu jego świat interpretowany tu jest jako wyizolowany zamknięty układ dwuwymiarowy.

2.3.2. Następne strofy — 4, 5 i 6 — stanowią transformację anulowanego trzeciego wymiaru przestrzennego na wymiar ideologiczny, pojęciowy („Znam"; „Nie znam"; „Nie podejrzewam"). Ale i ten wymiar stanowi skończony układ zamknięty: „świat w promieniu *sześciu mil*"; „zaklęcia na *wszystkie* boleści"; „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy";

---

[19] Ale tak, jak to wnętrze rozumie „ja" sprzed obrazu (zob. 2.1.2).

[20] O tym, że „ty" znajduje się przed obrazem, świadczą następujące dwie cechy tekstu. Przekonywanie „ależ tak, drogi mój, to ja jestem ta niewiasta" ma na celu uchylenie powstałej lub możliwej wątpliwości wskutek niezidentyfikowania postaci namalowanej. Ponadto: symetryczny rozkład wyrazów „cudzy" i „obca" — jeden dotyczy świata namalowanego, oglądanego z przestrzeni przedobrazowej, drugi zaś — świata znajdującego się przed obrazem i oglądanego z wnętrza obrazu.

„To, co pragnę powiedzieć, jest *w gotowych zdaniach*". I — odpowiednio do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu — również wyraźnie „spłaszczony". Głównie na skutek wskazania obszaru nie objętego światem obrazu, obszaru 'niewiedzy' („Nie znam zabawy w serce. Nie znam nagości ojca moich dzieci. Nie podejrzewam Pieśni nad pieśniami o pokreślony zawiły brudnopis"), oraz określenia obszaru świadomie wykluczanego („Nie używam rozpaczy, bo to rzecz nie moja") i unikanego („choćbym usłyszała, nie odwrócę się"; „choćbyś zajrzał w oczy, minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż włos" [21].

2.4. Świat omawianego wiersza rozpada się na dwa autonomiczne układy: układ rzeczywisty i układ przedstawiony na obrazie malarskim. Realizują one serię opozycji nie tylko w płaszczyźnie ich immanentnych własności, ale także w płaszczyźnie wartości dla „ja". Świat obrazu tworzy układ jednoznaczny, klarowny, kojący, bezkonfliktowy („odpoczywam od żywych tajemnic"; „Nie używam rozpaczy, bo to rzecz nie moja, a tylko powierzona mi na przechowanie"; wnętrze domu w strofie ostatniej; niemożliwość i unikanie kontaktu z „ty" — w strofach 3 i 7). Świat rzeczywisty bezpośrednio do tego tekstu nie wchodzi, pośrednio jednak jest stale obecny i cechują go przeciwieństwa względem właściwości świata obrazu (wynika to z użycia czasownika *„odpoczywam"* ⟨„od żywych tajemnic"⟩ oraz z wykazu 'niewiedzy' w strofie 6).

Analogiczna opozycja występuje także w wierszu *Radość pisania* — świat negatywny został tam wykluczony ze sfery tekstowej. Można by stąd wnosić, że jest to stała opozycja poetyki Szymborskiej i że świat pozytywny musi być w tej poetyce modelowany za pomocą jakichś gotowych systemów semiotycznych. Natomiast świat negatywny — w terminach wyraźnie niesemiotycznych. A oto jeden z charakterystycznych przykładów: *Pamięć nareszcie* (s. 95—96):

Pamięć nareszcie ma, czego szukała.
Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec.
Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli.
Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli.
Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie
błyśli jak Rembrandtowi.

[. . . . . .]
W głębi obrazu zgasły wszystkie możliwości,
przypadkom brakło koniecznego kształtu.
Tylko oni jaśnieli piękni, bo podobni.
Zdawali mi się długo, długo i szczęśliwie.

[21] Sformułowania te są dwuznaczne. Można je czytać tak: 'bo nie mogę (gdyż jestem namalowana, należę do innego świata)', i tak: 'bo nie chcę (gdyż chcę „odpocząć od żywych tajemnic")'. W tym drugim wypadku świat obrazu stanowiłby pewnego rodzaju schronienie przed rzeczywistością.

Zbudziłam się. Otwarłam oczy.
Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy.

Marzenie senne o treści pozytywnej modeluje się tu właśnie w terminach malarskich („Rembrandt", „W głębi obrazu", „rzeźbiona rama"), natomiast przejście do rzeczywistości („Zbudziłam się. Otwarłam oczy") przybiera postać 'wyjścia z wnętrza obrazu' („Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy") [22].

I jeszcze jeden przykład — bardziej jednoznaczny: *Przy winie* (s. 66—67):

Spojrzał, dodał mi urody,
a ja wzięłam ją jak swoją.
Szczęśliwa, połknęłam gwiazdę.

[. . . . . .]
[...] Tańczę, tańczę
w zdumionej skórze, w objęciu
które mnie stwarza.

Ewa z żebra, Venus z piany,
Minerwa z głowy Jowisza
były bardziej rzeczywiste.

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

Co ciekawsze: świat neutralny, rzeczywisty, kształtuje się w tym wierszu w swoich własnych kategoriach:

Stół jest stołem, wino winem
w kieliszku, co jest kieliszkiem
i stoi stojąc na stole.
A ja jestem urojona,
urojona nie do wiary,
urojona aż do krwi [23].

---

[22] Można to tłumaczyć i tak, że to właśnie świat jest oprawny w „rzeźbioną ramę", ale wtedy musiałby stać się zarazem światem-zapisem i zyskać sens pozytywny. Z drugiej jednak strony sformułowanie „Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy" traktuje ramę jako przynależną do świata (w innych wierszach również „obrazy" Szymborskiej zdają się być bez „ram"), jednak nie okalającą go, lecz tworzącą w nim otwór na zewnątrz (w świat snów, obrazów).

[23] Z tego punktu widzenia szczególnie wymowny jest wiersz *Wrażenia z teatru*, w którym mówi się o tragedii, a więc o przekazie z natury rzeczy opartym na konflikcie. Otóż konflikt tego przekazu łagodzi się przez ujawnienie jego tekstowego charakteru (s. 159):

Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty:
zmartwychwstanie z pobojowisk sceny,

3.0. Analizując *Radość pisania* nie umieliśmy ustalić, o jaki system notacji tam chodziło — artystyczny czy nieartystyczny (zob. 1.1.5). Wydawało się więc, że semiotyka Szymborskiej w ogóle nie rozróżnia systemów notacji. Rozwiązanie tego problemu możliwe jest tylko przy zastosowaniu metody konfrontacji z innymi utworami Szymborskiej. Wynika to stąd, że jakkolwiek ogólna postawa semiotyczna musi się realizować w każdym przekazie tego samego autora (zob. 0.3), nie musi ona jednak manifestować się we wszystkich swoich konsekwencjach naraz.

Toteż przeglądając inne utwory Szymborskiej, których przedmiotem są inne systemy notacji, z łatwością stwierdzimy, iż np. fotograficzny system notacji zyskuje u niej wartość wyłącznie negatywną i stanowi przeciwieństwo notacji artystycznych. W sposób jawny przeciwstawienie to uwidocznione zostało w wierszu *Znieruchomienie* (s. 176):

Miss Duncan, tancerka,
jaki tam obłok, zefirek, bachantka,
blask księżyca na fali, kołysanie, tchnienie.

Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym,
z ruchu, z muzyki — ciężko, cieleśnie wyjęta,
na pastwę pozy porzucona,
na fałszywe świadectwo.

Grube ramiona wzniesione nad głową,
węzeł kolana spod krótkiej tuniki,

— — — —

lewa noga do przodu, naga stopa, palce,
5 (słownie pięć) paznokci.

Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność —
z trudem przyznaję, że lepszy niż nic
i słuszniejszy niż wcale.

Za parawanem różowy gorset, torebka,
w torebce bilet na statek parowy,
odjazd nazajutrz, czyli sześćdziesiąt lat temu;
już nigdy, ale za to punkt dziewiąta rano.

W kontekście *Pejzażu* wydawałoby się, że fotografia powinna tu być raczej zaakceptowana — tam również świat jest zatrzymany („maj [...] wstrzymany"; „ja przystanęłam"; „i odpoczywam"), i tak samo jak tu do torebki („w torebce bilet na statek parowy") tam też zagląda się do „nie namalowanego" wnętrza domu. Jak więc wytłumaczyć różnicę ocen tych dwóch systemów notacji?

Wiemy, jak jest rozumiany obraz malarski w *Pejzażu* — zobaczmy obecnie, jak z kolei w *Znieruchomieniu* rozumie się fotografię.

Po pierwsze, zdjęcie robi się tu w „atelier" — a więc w sferze nieartystycznej, nienaturalnej dla Duncan. Reguła *Pejzażu* była następująca: przejście z jednej sfery w inną pociąga za sobą zmianę tożsamości (zob. 2.3.1). Reguła ta powtarza się i tutaj: Duncan w rzeczywistości nie jest Duncan-tancerką. Fotografia rejestruje tę pierwszą („z ruchu, z muzyki [...] *wyjętą*").

Po drugie, w odróżnieniu od obrazu malarskiego fotografia nie ma charakteru modelującego — biernie i skrupulatnie notuje każdy szczegół rzeczywistości: „*5 (słownie pięć) paznokci*". Znajomość zawartości „torebki" tylko pozornie podobna jest do znajomości wnętrza domu w *Pejzażu*. Tutaj mamy „już nigdy" będące zaprzeczeniem intencjonalnej „wieczności" fotografii — i przez to właściwą rzeczywistości konfliktowość, ujętą w postaci zderzenia dwu różnych perspektyw czasowych („nazajutrz, czyli sześćdziesiąt lat temu"). *Pejzaż* kończy się natomiast cechującym sztukę aspektem trwania jej świata („za stołem siedzi kościsty mężczyzna i *reperuje zegar*").

Tak więc świat sztuki, choć nie tożsamy ze światem rzeczywistym, jest światem trwającym i samodzielnym. Świat fotografii natomiast jest światem przemijającym, gdyż ściśle związanym z rzeczywistością i od niej zależnym [24].

---

[24] Analogicznie traktuje się i inne formy utrwalenia świata mające charakter dokumentów — korespondencję, notatki lub zbiory muzealne. W *Listach umarłych* (s. 163) wygląda to tak:

Czytamy listy umarłych jak bezradni bogowie,
ale jednak bogowie, bo znamy późniejsze daty.

Dlatego w przeciwieństwie do malarstwa fotografia może być u Szymborskiej środkiem modelowania świata negatywnego. Zjawisko to najwyraźniej występuje w wierszu *Fotografia tłumu* (s. 151—152):

Na fotografii tłumu
moja głowa siódma z kraja,
a może czwarta na lewo
albo dwudziesta od dołu;

[. . . . . .]

jakby cmentarz odkopano
pełen bezimiennych czaszek
o niezłej zachowalności
pomimo umieralności;

jakby ona już tam była,
moja głowa wszelka, cudza;

W sposób analogiczny funkcjonuje fotografia i w innych wierszach Szymborskiej, takich np. jak *Album, Śmiech, Sen.* Zupełnie tak samo traktuje się tam i film — weźmy choćby *Film — lata sześćdziesiąte* (s. 124—125).

Wiemy, które pieniądze nie zostały oddane.
Za kogo prędko za mąż powychodziły wdowy.
Biedni umarli, zaślepieni umarli,
[. . . . . .]
Wszystko, co przewidzieli, wypadło zupełnie inaczej,
albo trochę inaczej, czyli także zupełnie inaczej.

W *Muzeum* z kolei czytamy (s. 44):

Są talerze, ale nie ma apetytu.
Są obrączki, ale nie ma wzajemności
od co najmniej trzystu lat.

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

Z braku wieczności zgromadzono
dziesięć tysięcy starych rzeczy.
Omszały woźny drzemie słodko
zwiesiwszy wąsy nad gablotką.

Inaczej w galerii obrazów — *Pomyłka* (s. 146):

Rozdzwonił się telefon w galerii obrazów,
rozdzwonił się przez pustą salę o północy;
śpiących, gdyby tu byli, zbudziłby od razu,
ale tu sami tylko bezsenni prorocy,
[. . . . . .]
Wyniośle nieobecni, w szatach albo nago,
Zbywają nocny alarm z nieuwagą,

Już ta pobieżna konfrontacja wystarcza, by stwierdzić, że w *Radości pisania* chodzi o artystyczny system notacji. Wiemy ponadto, że przeciwstawienie artystyczny—nieartystyczny osadza się u Szymborskiej na opozycji „rządzący się własnymi prawami — kierujący się prawami rzeczywistości", co w naszym metajęzyku można by oddać jako „modelujący—niemodelujący". A to oznaczałoby, że poetykę Szymborskiej cechować powinno nastawienie na system notacji. Wyraźne ślady tej postawy obserwowaliśmy już w wierszach *Radość pisania*, *Pejzaż* i *Znieruchomienie*. Więcej: nie bylibyśmy zaskoczeni, gdyby wśród tekstów badanej autorki znalazł się taki, który postawę tę manifestowałby bezpośrednio.

4.0. *Kobiety Rubensa* (s. 68—69) zdają się całkowicie spełniać wymagany warunek:

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

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

Ich chude siostry wstały wcześniej,
zanim się rozwidniło na obrazie.
I nikt nie widział, jak gęsiego szły
po nie zamalowanej stronie płótna.
Wygnanki stylu. Żebra przeliczone,
ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć.

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

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,
wypukli aniołowie i wypukły bóg —
Febus wąsaty, który na spoconym
rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy.

Nastawienie na system notacji jest w tym tekście aż nazbyt oczywiste i nie wymaga komentarzy. Zaznaczmy tylko, że przekazy malarskie opisuje się tu nie tyle od strony ich świata przedstawionego, co właśnie od strony ich stylistyki i jej ideologii. Przy czym styl (według naszego metajęzyka: system notacji) traktowany jest nie sam w sobie, nie jako jedynie możliwy, lecz jako zaprzeczenie, antyteza innego stylu (innego systemu notacji). Na styl w tym ujęciu składa się zarówno sfera postulowana jak i sfera wykluczana: „Ich chude siostry wstały wcześniej. [...] Wygnanki stylu". Co więcej, świat przedstawiany zależy od obranego

systemu zapisu („Trzynasty wiek dałby im złote tło. Dwudziesty — dałby ekran srebrny") i może się zdarzyć tak, że w ogóle nie będzie się mieścił w zapisie i zostanie wykluczony z pola widzenia („Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma"). Świat przedstawiany zależy od systemu notacji jeszcze inaczej — musi spełnić jego wymagania i ulec deformacji: „Albowiem nawet niebo jest wypukłe, *wypukli aniołowie* i wypukły *bóg* — *Febus* wąsaty".

Takie rozumienie systemu notacji stanowi niekiedy u Szymborskiej fabularny mechanizm jej tekstów. Jednym z charakterystycznych przykładów jest *Mozaika bizantyjska* (s. 112—114):

— Wdzięcznieś znikoma
pod szatą jak dzwon,
[. . . . . .]

— Wybornieś umartwiony,
mężu mój i panie,
wzajemny cieniu cienia mego.

[. . . . . .]

— Wyznamć, a ty posłuchaj.
Grzeszniczka zrodziłam.
Naguśki jak prosiątko,
a tłusty a żwawy,
cały w fałdach przegubkach
przytoczył się nam.

— Pyzaty-li?

— Pyzaty.

[. . . . . .]

— Co na to archimandryta,
mąż przenikliwej gnozy?
Co na to eremitki,
szkielecice święte?
Jakoż im diablęcego
rozwinąć z jedwabi?

Drugi przykład — *Ścięcie* (s. 115—116):

Dekolt pochodzi od decollo,
decollo znaczy ścinam szyję.
Królowa Szkocka Maria Stuart
przyszła na szafot w stosownej koszuli,
koszula była wydekoltowana
i czerwona jak krwotok.

W tym samym czasie
w odludnej komnacie
Elżbieta Tudor Królowa Angielska
stała przy oknie w sukni białej.

Suknia była zwycięsko zapięta pod brodę
i zakończona krochmaloną kryzą.

Myślały chórem:
„Boże zmiłuj się nade mną"
[. . . . . .]

Różnica stroju — tak, tej bądźmy pewni.
Szczegół
jest niewzruszony.

4.1. Lektura *Kobiet Rubensa* i *Mozaiki bizantyjskiej* nasuwa jeszcze jeden istotny problem — rzecz jasna, jeżeli zakładamy, że przekazy artystyczne tego samego autora realizują się w ramach tej samej postawy semiotycznej (zob. 0.3.5). Problem ten dotyczy konsekwencji rozumienia systemu notacji jako względnego, z jednej strony (istnieje bowiem wiele systemów zapisu, a przez to i wiele postaci świata-zapisu), z drugiej zaś — jako bezwzględnego (albowiem o systemie zapisu i postaci świata-zapisu stanowi także sfera wykluczana).

4.1.1. Świadomość względnego charakteru systemu notacji oraz świata tym systemem zapisanego powinna odbić się także i na charakterze własnych przekazów tej świadomości. Ani obrany system notacji, ani uformowany za jego pomocą świat nie może tu być traktowany jako jedynie możliwy, lecz właśnie jako jedna z wielu możliwych wersji.

Zobaczmy więc, czy i jak rozwiązuje ten problem Szymborska. Pamiętajmy jednak, że inaczej powinien on się przejawić na biegunie pozytywnym świata przedstawianego, a inaczej na biegunie negatywnym.

Biegun pozytywny, jak już stwierdziliśmy, modeluje Szymborska jako nacechowany semiotycznie, głównie w terminach notacji artystycznych. Negatywny zaś — jako niesemiotyczny, przeważnie w terminach własnych świata rzeczywistego, ale też w terminach notacji nieartystycznych (zob. 2.4—3.0).

Otóż budując świat pozytywny Szymborska zawsze akcentuje jego charakter tekstowy lub fikcyjny (zob. cytowane już w 2.4 *Pamięć nareszcie* i *Przy winie*). Dość często stosuje autoironię, która na ogół również podkreśla „nierzeczywisty" charakter budowanego świata (zob. np. *Radość pisania* lub *Obmyślam świat* [25]). Ponadto wprowadza opozycję „możliwy—konieczny", „podległy woli podmiotu — niepodległy", której człon pierwszy dotyczy świata pozytywnego, a drugi cechuje świat negatywny.

Świat pozytywny (będący w zasadzie światem-zapisem lub niekiedy światem-snem) dopuszcza dwojakiego rodzaju ingerencję podmiotu: albo pozwala się formować zgodnie z wolą podmiotu — jak w *Radości pisania* (zob. 1.1.2) czy w wierszu *Pamięć nareszcie*, gdzie woli podmiotu podlega

[25] Zob. analizę wiersza *Obmyślam świat* u Kozaneckiego (*op. cit.*).

nawet marzenie senne („Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła"), albo też podlega przeredagowaniu — zapisaniu innym systemem. Ten ostatni zabieg najpełniej zastosowała poetka w wierszu *Obmyślam świat* (s. 5):

Obmyślam świat, wydanie drugie,
wydanie drugie, poprawione,

gdzie „poprawki" wnosi się do już istniejącego świata-zapisu, tj. do *Genesis* [26].

Natomiast świat negatywny (będący na ogół światem rzeczywistym, nie światem-zapisem) nie pozwala na taką ingerencję i zna tylko jedną swoją wersję. Np. *Nic dwa razy* (s. 35):

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

Albo — *Zdumienie* (s. 155):

Czemu w zanadto jednej osobie?
Tej a nie innej? I co tu robię?
W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?
W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?
Dlaczego tylko raz osobiście?
Właśnie na ziemi? Przy małej gwieździe?
Po tylu erach nieobecności?

Ostatni przykład świadczy ponadto o tym, że świat rzeczywisty to w poetyce Szymborskiej świat wtórny w tym sensie, że jest oglądany z perspektywy względnego świata semiotycznego — co właśnie, z jednej strony, powoduje pytania o rygorystyczną konieczność wyłącznie tej jego postaci, z drugiej zaś — pozwala na budowanie nie dających się zrealizować (wykluczonych) jego wersji. Np. *Dworzec* (s. 102):

Nieprzyjazd mój do miasta N.
odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony
niewysłanym listem.

Zdążyłeś nie przyjść
w przewidzianej porze [27].

---

[26] Można by zabieg ten tłumaczyć również jako ewentualną ulepszoną wersję świata rzeczywistego — jednakże rozumianego jako realizacja wizji proponowanej przez *Genesis*, nie zaś jako rzeczywistość *sensu stricto*.

[27] Tu wątek teorii prawdopodobieństwa, gdzie indziej — egzystencjalizmu, i prawie wszędzie — semiotyki, jeżeli nawet są wprowadzane przez Szymborską świadomie, to dlatego, że nie kłócą się z podstawami jej poetyki. A może jest nawet odwrotnie: może takie właśnie podstawy poetyki kierują jej zainteresowania w tę właśnie stronę?

4.1.2. Problem bezwzględnego charakteru obranego systemu notacji (zob. 4.1) rozwiązuje się analogicznie: przez wprowadzenie do tekstu sfery wykluczanej (lub przynajmniej przez zasygnalizowanie jej istnienia); przez włączenie do tekstu innego jeszcze systemu notacji (innej wersji tegoż świata), a także przez jawne zaakcentowanie niejedyności danej wersji zapisu i świata.

Wobec świata rzeczywistego zabiegi te winny z kolei wystąpić jako kompromitujące jego wyłączność lub też jako system wartościujący negatywnie.

Taką czy inną realizację tych wymagań łatwo rozpoznać we wszystkich cytowanych uprzednio tekstach.

5.0. Przegląd niektórych wierszy Szymborskiej, w których pojawia się problem systemów notacji, zdaje się potwierdzać tezę, iż badania takich tekstów pozwalają dotrzeć do podstawowych mechanizmów poetyki wybranego autora [28]. Przy czym możliwe to jest nie dzięki gotowym sformułowaniom występującym w tych tekstach, lecz dzięki wydobyciu kategorii, z jakich zbudowany został przedmiot owych tekstów — bądź przekaz artystyczny, bądź przekaz nieartystyczny, bądź też po prostu system notacji.

Jednocześnie jednak metoda ta nie jest w stanie wytłumaczyć, dlaczego przedmiotem wypowiedzi artystycznych badanego autora są inne przekazy lub systemy notacji oraz dlaczego te właśnie. Problem zdaje się należeć już do kompetencji semiotyki kultury w ogóle, a także — socjologii literatury [29].

---

[28] Według przyjętej tu terminologii byłyby to mechanizmy systemu notacji właściwe danemu pisarzowi (twórcy). Naturalnie — tylko niektóre. W wypadku Szymborskiej można się spodziewać, że analogiczny zespół mechanizmów wynikających ze stosunku do świata (koncepcji świata) powinien być ten sam lub taki sam z racji jej nastawienia właśnie na system notacji. U innych natomiast autorów decydujące może się okazać z kolei nastawienie na świat. Dlatego w przeprowadzonej analizie tekstów Szymborskiej musieliśmy wyakcentować przede wszystkim relację: system notacji → postać świata wymagana przez ten system. Natomiast całkiem świadomie (zgodnie z wyjściowymi założeniami 0.0—0.3) pominęliśmy kwestię, co i jak komunikuje Szymborska za pomocą tego systemu notacji i takiego właśnie uformowania swego świata (zob. przypis 1). Inaczej mówiąc, zajęliśmy się pewnymi aspektami „języka" Szymborskiej, a pominęliśmy jej „mowę". Zresztą problematyka pominięta należy już do obszaru semantyki.

[29] Ponadto, jak już mówiłem (zob. 0.3), przekazy autotematyczne jeżeli nawet są możliwe, dopuszczalne w ramach poetyki badanego autora, nie są bynajmniej konieczne i w ogóle nie muszą występować w jego dorobku. Dlatego ich obecność — a tym bardziej wysoka frekwencja — z natury rzeczy staje się znacząca i może być rozumiana (zwłaszcza przez socjologię literatury) jako wykładnik określonej sytuacji społeczno-kulturowej.

Nawet najbardziej pobieżny przegląd tekstów poetyckich np. XIX- i XX-wiecznych wykazuje, że w określonych epokach (a ostrożniej mówiąc — u określonych autorów) dominuje zainteresowanie tylko niektórymi odmianami sztuki. Wypadałoby więc w związku z tym zapytać, czym się ta preferencja tłumaczy i na czym polega mechanizm (lub kryterium) wyboru tej właśnie odmiany sztuki i brak zainteresowania innymi.

Tak np. pod koniec w. XIX powstaje wiele utworów poetyckich poświęconych muzyce i teatrowi (głównie jarmarcznemu), a w w. XX zaś wzrasta atrakcyjność malarstwa, teatru (realistycznego), ponadto pojawia się cały szereg utworów na temat filmu i fotografii. Co więcej: bliższe przyjrzenie się poetyckim tekstom np. o malarstwie — także pozwala zaobserwować pewne prawidłowości, których pełny obraz obiektywny uzyskalibyśmy posiadając dokładną listę utworów poetyckich poświęconych np. malarstwu.

Bezsprzecznie, sygnalizowany tu problem uzyska bardziej zadowalającą wyrazistość dopiero po przebadaniu możliwie dużej liczby tekstów o systemach notacji i po porównaniu otrzymanych tą drogą wyników analiz [30].

[30] Wierszami o malarstwie zajmuję się ponadto w artykule *Семиотические аспекты поэзии о живописи*. „Russian Literature" (Amsterdam) 14 (1975). Analizuję tam teksty Annienskiego, Achmatowej oraz niektórych autorów współczesnych (rosyjskich i polskich).