

# Edward Balcerzan

---

## W szkole świata

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 30-44

---

1991

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Edward Balcerzan*

## **W szkole świata**

### **Świat: rewindykacje liryczne**

Nietolerancje kultury. Jej sezonowe szowinizmy. Style, które nakazują redukcję i rozwijają się dzięki umiejętności tłumienia. Szkoły zapominania o „niecenzuralnych” realiach, o szczegółach uznanych za drugorzędne. Nakazy: przymknij na to oczy, zignoruj, pomiń. Jak w *Pisaniu życiorysu*: „Pomiń milczeniem psy, koty i ptaki, / pamiątkowe rupiecie, przyjaciół i sny”<sup>1</sup>. Poetka zastanawiająco często wraca do tego zjawiska. Często — jak na twórcę faworyzującego raczej różnorodność pytań i odpowiedzi niż ich stałość. Gromadzi świadectwa dyskryminacji, przygląda się różnokształtnym postaciom banicji. Jest kronikarzem bytów wypędzonych. Rzec by można, iż charakterystycznym — traktowanym bardzo serio i wypełnianym arcystarannie — zadaniem pisarskim w twórczości Wisławy Szymborskiej jest poszukiwanie przykładów ilustrujących przebiegi (lub rezultaty) zachowań, w których „obowiązuje (...) selekcja faktów”.  
Znajdujemy się w centrum poezji autorki *Ludzi na moście*. Stąd widać

---

<sup>1</sup> Wiersze Wisławy Szymborskiej cytuję według następujących wydań: *Wszelki wypadek* Warszawa 1972; *Wielka liczba*, Warszawa 1976; *Poezje*, Warszawa 1977; *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.

wszystko, całą panoramę jej świata. Uwadze odbiorcy narzucają się zrazu rzeczy „do oglądania” — dzieła sztuki przedstawiającej. Dają one procesom selekcji widzialność, są utrwaloną naocznością nietolerancji, przegładem czynów cenzury (obyczajowej, estetycznej, epistemologicznej etc.). Oto malarstwo wieków średnich. Olśniewają nas barwy przepychu, budzą respekt tężyzna i świetność. A nędzy i ułomności nie widać. „Kto zasię smutny, strudzony, / z dziurą na łokciu i z zezem, / tego najwyraźniej brak” (*Miniatura średniowieczna*). Spójrzmy na pobożny świat mozaik bizantyjskich (*Mozaika bizantyjska*). Nie ma w nim miejsca dla apetycznej nadwagi ciała. Odwrotnie znowuż w baroku, w *Kobietach Rubensa*: tu gust epoki zasobnej w korpulencję i miłującej cielesne nadmiary — wyklął sylwetki „płaskie”, „ptasie” (w rysunku dłoni i stóp). Odrzuty jednej konwencji stają się totemami innej. Nietolerancję spotykamy w dziejach każdej sztuki, więc i w muzyce, choć tu głębiej ukrytą, mniej spektakularną. Ten fakt, w istocie niekontrowersyjny, Szymborska z jakichś względów eksponuje, czyni przedmiotem refleksji poetyckiej. Mam na myśli jej wiersz o kompozytorze doby klasycyzmu; ów kompozytor wyrastał ponad epokę, odznaczał się bogatszą inwencją, niż pozwalały na to ówczesne kanony („jeszcze nie romantyczne”); musiał przegrać, nie dało się ocalić nowych form:

Wszystko, co nie jest kwartetem,  
 będzie jako piąte odrzucone.  
 Wszystko, co nie jest kwintetem,  
 będzie jako szóste zdmuchnięte.  
 Wszystko, co nie jest chórem czterdziestu aniołów,  
 zmilknie jako psi skowyt i czkawka żandarma.

[Klasyk]

Pomiary statystyczne wykazałyby z całą pewnością, iż pole leksykalne braku, odtrącenia, zakazu istnienia, przymusowej anihilacji itp. jest w tych wierszach zagospodarowane pracowicie, urodzajne w synonimy. Natychmiast rodzi się pokusa, by takie teksty potraktować „politycznie” oraz „kostiumowo” — jako zaszyfrowany obraz (nieszczęsnej, PRL-owskiej) rzeczywistości. Interpretacja ostro aktualizująca wiersze Szymborskiej, nakierowana na ukrytą w nich komunikację aluzyjną — czy wręcz Ezopową — demaskująca kompleksy wschodnio- (czy środkowo?) -europejskie, podobna do tej, jaką dla dzieł Zbigniewa Herberta zaproponował w *Uciekinierze z Utopii* Stanisław Barańczak (w ślad za Adamem Michnikiem) miałyby niemało uzasadnień. Zwłasz-

cza gdy się pamięta utwory nowsze, z lat osiemdziesiątych, choćby *Głos w sprawie pornografii* (ironią ocalony przed łatwym patosem hymn na cześć konspiracji w czasie stanu wojennego) czy z *Domu wielkiego człowieka* — wiersz o nostalgii za utraconym po 13 grudnia prawie do tajemnicy osobistej. Ów wielki człowiek żył godniej niż my, bo — „Jeszcze zwierzał się w listach, / bez myśli, że po drodze zostaną otwarte. / Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczery, / bez lęku, że go straci przy rewizji”. Wspomniane tu wcześniejsze — związane z dziejami malarstwa lub muzyki — wizje spustoszeń spowodowanych funkcjonowaniem zakazów estetycznych lub obyczajowych byłyby symptomami boleśnie przez współczesność powojenną doświadczonych stanów ducha? Mówiłyby (szyfrem) o syndromie zniewolenia? Czy zatem mogłyby być interpretowane jako (mimowiedny? z premedytacją pozostawiony?) ślad lęków o ocalenie prawdy, wyraz obsesji zagubienia pośród głosów zagłuszonych i wymazanych słów, przemilczanych przekonań, podartych życiorysów, zakazanych rozdziałów historii najnowszej?

Otóż lektura „polityczna” i „kostiumowa” jest w odniesieniu do poezji Szymborskiej narażona na drastyczne ograniczenia. W tej perspektywie pewne decyzje autorskie wydają się już to niecelowe, już to niezbyt jasne. Trudno pogodzić się z myślą, iż poetka głęboko przeżywa jedynie terażniejszość polityczną, a inne przestrzenie i czasy, style i konwencje — tak starannie rekonstruowane! — losy ludzkie (a także zwierzęce)<sup>2</sup> są dla niej tylko marnym magazynem rekwizytów.

Owszem, w *Dzieciach epoki* znajdziemy takie zdania:

Wszystkie twoje, nasze, wasze  
dziennie sprawy, nocne sprawy,  
to są sprawy polityczne.

Od polityki nie ma ucieczki, oznajmia podmiot cytowanego utworu, nie można z nią wygrać, bo nie gra uczciwie, bo mowa polityki to notoryczna nowomowa, która nadaje się do budowania zdań typu: „Wiersze apolityczne też są polityczne”. Zauważmy wszak: ironia poetki rozbrzmiewa tu tak demonstracyjnie, jest tak nieprzejednana, lub wręcz — jak na Szymborską — napastliwa, że przytoczonych twierdzeń nie sposób brać za dobrą monetę. O co innego tu chodzi: zarówno polityka, jak i sztuka

<sup>2</sup> Z utworów o tej tematyce złożyła się osobna książeczka *Tarsjusz i inne wiersze*, Warszawa 1976.

(oraz wszelkie pozostałe obszary ludzkiej aktywności) podlegają — w ujęciu autorki *Wielkiej liczby* — tym samym prawom. Właśnie: selekcji, zagładzie, unicestwianiu bytu kosztem bytu, wartości kosztem wartości. To jest prawo istnienia, elementarna norma ontologii wyznawanej przez Szymborską.

Z lektury jej *Psalmu* można by wnosić, że norma ta dotyczy wyłącznie człowieka i jego świata. Wszak to ludzie tworząc historię — segregują czas na epoki, wymyślają idee i granice państw, dzielą przestrzeń na wrogie sektory. „Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”. Lecz inne wiersze każą skomplikować tę myśl. „Ludzkie” — uwikłane w dramat wrogości i pojednania — nie jest w pełni konsekwentne: ani w swych rojeniach o szczęściu (*Utopia*), ani w swych nietolerancjach i szowinizmach. Na tle natury i jej bezwzględnej dyscypliny — „ludzkie” to tyle co wątpliwe, zagmatwane. Niższe istnienia obywają się bez ideologii, bo nie znają wahań ani wstydu, nie muszą oszukiwać sumienia sloganami propagandy, chronić się przed szykanami *superego* w układne ukłony dyplomatów (jak w wierszu *Uśmiechy*). Selekcja? jak nienagannie funkcjonuje w przestrzeniach pozaczłowieczych; jakże t a m się panoszy! Dopiero poza obszarami władzy *homo sapiens* bezustannie i bez litości poddawane są eksterminacji całe gatunki, unicestwiane całe archipelagi bytu — nie na czas jednej epoki, mody czy stylu, ani jednej dyktatury czy ideologii — lecz na wieczność. To natura jest natchnieniem totalitaryzmu, gdy wykreśla nieudane egzemplarze — brudnopisy? — swej „twórczości” (*Szkielet jaszczura*), gdy godzi się na śmiertelnie niebezpieczne błędy własnej sztuki (czasami, powiada poetka, „instykt też się myli” — *Przylot*). A „prawdziwie ludzkie”? Nie ma w sobie takiej determinacji. Owszem, i ono staje się nieraz niehumanitarne, potworne (*Obóz głodowy pod Jasłem*), ale najpotworniejsze bywa w końcu osądzone, podlega sumieniu. (Podlega także literaturze, jej wyrokom.) Co istotne: „w naturze” to dla Szymborskiej znaczy nie tylko w imperium mikroobów, przedziorków czy nietoperzy: „w naturze” to znaczy również w n a s — cielesnych, w naszych genach, w mikrokosmosie fizjologii, w przemianie materii; także w snach („Sny moje — nawet one nie są, jak należałoby, ludne”); więc i w rozmaitych fanaberiach oraz zanikach pamięci...

Odnotujmy p o e t y c k i e konsekwencje tej postawy. Oto Szymborska w wielu wierszach tak steruje biegiem myśli, by czytelnik mógł zdemaszkować wtórność kultury: by zrozumiał, iż systemy komunikacji międzyludzkiej są raczej mało pomysłowym naśladowaniem przyrody, zgoła

amatorską próbą odwzorowania wszechpotężnej Ewolucji (byłby to osobliwy aspekt teorii *mimesis*). Lecz zależności owe ulegają odwróceniu. Jeżeli w sztucznym świecie kultury odzywają się żywioły biologii, to i w naszym zmaganiu z żywiołami mogą się odezwać głosy pochodzące ze sztucznego świata człowieka. W rezultacie, jedną z cech znamienych twórczości Wisławy Szymborskiej — z uporem i z pięknymi wynikami ponawianą — staje się próba sądu nad naturą. Sądu, sporu, sprzeciwu, dyskusji. Tudzież — w obronie przed monotonią — przekomarzania się, ironicznego flirtu. Czy z Ewolucją można się spierać? Szymborska dowodzi, że tak: i to właśnie w poezji. Poezja po to jest — może tylko poezja? — by człowiek miał szansę sądu nad wszechmocą materii żywej i martwej. (Lub inaczej: ilekroć człowiek zdobywa tę szansę, tylekroć staje się poetą, wchodzi w jego rolę.) „Ocena” poczynań natury wypada tu zazwyczaj obosiecznie, ironie są dwukierunkowe, lustrzane; na przykład w wierszu *Tomasz Mann* podrwiwa się z zapobiegliwej przyrody, która żadnych kłopotów „mieć nie chce i nie ma”, i jednocześnie drwi się z mitologii, która rozmnażając swe twory i potwory — obnaża plagiatowy charakter naszej hardej imaginalności:

Drogie syreny, tak musiało być,  
kochane fauny, wielmożne anioły,  
ewolucja stanowczo wyparła się was.

Tak docieramy do drugiej ważnej cechy poezji Szymborskiej: do pracy wyobraźni. Imaginatywny dar ludzkiego umysłu to fenomen intrygujący od dawna autorkę *Wolania do Yeti*. Nie ma tu frenetycznej apologii: nie dowierza się wyobraźni (analogicznie w innych nurtach liryki dzisiejszej nie dowierza się słowu). Wszak wyobraźnia — obok pamięci czy instynktu — należy do natury. Nie zawsze bywa siłą stwarzającą: poetka pokazuje, jak wyobraźnia artystyczna umie niszczyć, jak na przykład jej imaginacja poetycka raz po raz przemienia się w cmentarzysko, wygląda niby obóz zagłady widzianego świata, gdy —

wyjawia tylko pierwsze z brzegu twarze.  
tymczasem reszta w prześlepienie idzie.  
w niepomyślenie, w nieodżałowanie.

[*Wielka liczba*]

A przecież ta niedoskonała i „prześlepiająca” świat siła *psyche* to w twórczości lirycznej Szymborskiej jakże olśniewająco sprawny instrument

kunsztu! Nie tylko kunsztu: etyki. Szczególny sposób gry wyobraźnią wynika w jej poezji z naszkicowanej tu teorii bytu: wyobraźnia broni nas przed agresją nicości, pozwala przeciwstawić się wyrokom materii — żywej i martwej — skazującym ogromy istnień na zagładę. Rzec by można mową publicystyki dzisiejszej, iż poezja Szymborskiej to poezja osobliwie „roszczeniowa”, l i r y k a r e w i n d y k a c j i.

Rekonstruując scenariusz tej gry trzeba pamiętać, iż naruszamy w ten sposób wolę twórcy, działamy na przekór oczekiwaniom autorki, która swoje scenariusze różnicuje, myli tropy, wymyka się schematom — i „łowcom” schematów. (Prawdopodobnie dlatego unika autokomentarzy; manifest teoretyczny byłby pułapką, mechanizmem generującym schemat.) Poetka najusilniej dba o to, by czytelnik miał pewność, że w jej wierszach (jak w życiu) „nic dwa razy się nie zdarza”. Czytelnik idealny, pożądaný, to w poezji Szymborskiej czytelnik interpretujący pojedyncze wiersze — przeżywający je jak odrębne rzeczywistości artystyczne, a nawet — odrębne „poezje”, coraz to inne „literatury” (rządzące się autonomicznymi i wciąż od nowa ustanawianymi zasadami).

Interesujący nas scenariusz „liryki rewindykacyjnej” dałby się opisać tak: najpierw natrafiamy (wraz z poetką) na osobliwe znalezisko (archeologiczne czy antykwaryczne), które stanowi ślad czegoś, co bez wątplenia istniało (gdzieś, kiedyś), ale nie ocalało w pamięci kultury — w „najładniejszej”<sup>3</sup> postaci.

Przepadło. I od razu wkracza wyobraźnia. Artystyczne zadanie: z o b a c z y ć następstwa b r a k u. Rozegrać dramat nieobecności (tragedię niebytu). Barwnie, gdy trzeba — z przeblyskiem sensacji, opowiedzieć o tym, c o d a l e j, co się dzieje z odpadami historii i wyrzutkami konwencji, jak się zachowują dźwięki przemienione w ciszę, emocje wpędzone w pustkę: jak sobie radzą „wynanki stylu”, które nagle znalazły się poza rzeczywistością, po „drugiej stronie płótna” (*Kobiety Rubensa*).

Poezja przemienia się w baśń. Stąd jest już blisko do — komentowanej przez Jerzego Kwiatkowskiego — wizji nicości, która nie jest próżnią, ba: nie może być próżnią, skoro znalazły się w niej wszystkie byty skreślone ze świata. Jak nazwać tę zaprzeczoną rzeczywistość? Gdyby

<sup>3</sup> Oto kontekst, w którym pojawia się to zręczne słówko: „Najładniejszej też kwestii / mieszczańskiej czy kmiecej / pod najlazurowszym niebem”, *Miniatura średniowieczna*, op. cit.

seria parafraz terminu Ingardena „świat przedstawiony” nie została już nadmiernie przeciążona, to dla obrazów Szymborskiej z wierszy *Nicość przenicowała się także i dla mnie, Atlantyda, Z nie odbytej wyprawy w Himalaje, Recenzja z nienapisanego wiersza czy Dworzec* można by, w ślad za Kwiatkowskim i jego klasycznym już dziś esejem *Świat wśród nie-światów*, zarezerwować nazwę nieświat przedstawiony.

Poezja przemienia się w baśń. Ale baśniowość w poezji Szymborskiej wcale nie zawsze musi olśniewać magią czy aurą cudowności, błyszczeć aureolą cudu. Często „nieświat” swym wyglądem nie różni się od realnego świata, tyle że — pozostaje (teoretycznym zaledwie) prawdopodobieństwem, niezrealizowaną (odrzuconą przez historię lub przyrodę: przez los) możliwością.

Oto piękny wiersz o Baczyńskim (koncept tyleż zdroworozsądkowy, co i nieoczekiwany). Gdyby Krzysztof Kamil Baczyński ocalał, mogło by być tak: pewnego razu, dajmy na to zimą, zapragnąłby spędzić czas w Zakopanem. Zamieszkałby, jak wielu literatów, w którymś z domów pracy twórczej, powiedzmy w „Astorii”. Jak by się zachowywał? On — legenda? Człowiek — mit? Wyobraźnia odmawia odpowiedzi ekstrordinaryjnych, odrzuca baśniotwórcze popisy, omija głębie psychologiczne. Wyobraźnia mówi, że poeta zachowywałby się zwyczajnie. Jak inni. Ocalony Baczyński czytałby gazety, przyglądał się ośnieżonym świerkom za oknami, czekał na posiłek, albo na telefon, „i nic dziwnego w tym nie byłoby, / że to on wstaje i obciąga sweter / i bez pośpiechu rusza w stronę drzwi”<sup>4</sup>. Problem artystyczny polega tu na ostentacyjnej akrybii realistycznej. Im wierniej wobec rzeczywistości zostanie wyobrażone i zanotowane jedno z jej (zmarnowanych) prawdopodobieństw — a bywalec zakopiańskich domów dla twórców przyzna, że poetka dała celny obraz panujących w nich mikroklimatów — tym osobliwszy rezultat. Realistyczne „umeblowanie”<sup>5</sup> nieświata to zadanie dla imaginacji wcale nie mniej ambitne niż scenerie surrealistyczne. Jak we śnie: zdumiewa wcale nie to, co na jawie byłoby cudem, lecz to, co się nie różni od jawy (na przykład „prawdziwy” pingwin)<sup>6</sup>. Oto wyrafinowany paradoks wiersza o Baczyńskim: dziwne jest to, że

<sup>4</sup> *W biały dzień* z tomu *Ludzie na moście*.

<sup>5</sup> Michał Głowiński pisze o „meblowaniu” zaświata w poezji Bolesława Leśmiana; to bardzo celna metafora (zob. *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981).

<sup>6</sup> W wierszu *Sen*.



„nic dziwnego w tym nie byłoby”. Bo cóż dziwnego w zdziwieniu dziwnością? Zadanie wyobraźni to uwiarygodnienie zwyczajności w taki sposób, by realność osiągnęła moc oddziaływania fantazji (a fizyka wydała się najczystsza metafizyką).

Inny przykład: wiersz o teatrze. Poetka akceptuje dziecinną naiwność widza, który nie odróżnia aktora od postaci dramatu i to, co ogląda po zapadnięciu kurtyny, przeżywa jako dalszy ciąg spektaklu: „najważniejszy (...) akt szósty”. Oczywiście, poza konwencją — scena staje się miejscem cudów i dziwów; nie da się pogodzić ze zdrowym rozsądkiem owo —

zmartwychwstawanie z pobjawisk sceny,  
poprawianie peruk, szatek,  
wrywanie noża z piersi,  
zdejmowanie pętli z szyi,  
ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi  
twarzą do publiczności.

[*Wrażenia z teatru*]

Kategoria „poezji rewindykacyjnej” odnosi się do świata poetyckiego. Rekonstrukcja wizji świata to nieodzowne (i pasjonujące) zadanie badawcze, ale sam „świat” nie wystarczy dla zrozumienia poezji Wisławy Szymborskiej. Trzeba zająć się językiem tej liryki, charakterystycznymi metodami mówienia o świecie.

### **Szkoła: eksplikacje liryczne**

Mogłoby wynikać z dotychczasowych obserwacji, iż poezja nie podlega konstytucji „świata”, gdyż potrafi się usytuować na a z e w n a t r z analizowanych przez nią sił. Otóż nie, Szymborska nie ma takich złudzeń. Prawo selekcji jest uniwersalne. Musi się z nim liczyć także twórczość poetycka. Sama bywa unicestwiana, wypierana przez inne formy kultury (na przykład kultury fizycznej: dziś być poetką, a „nie być bokserem, to jest nie być wcale”<sup>7</sup>). Nadto jeszcze: w potocznym obrazie poety tkwi od dawien dawna jakiś fałsz. Oto mniema się raczej powszechnie, iż poezja — na tle prozy — to domena wolności tworzącej jednostki. A tymczasem mechanizmy selekcji — wcale nie pozytywnej — w odniesieniu do poezji są od wieków o ileż bardziej rygorystyczne

<sup>7</sup> *Wieczór autorski*.

niż w oczekiwaniach związanych z prozą. Proza zna przywileje, poezja restrykcje. Prozie pozwala się na (epicką) nieskończoność świata, poezję się ogranicza, przykrawa<sup>8</sup>. W rezultacie:

W prozie może być wszystko, również i poezja,  
ale w poezji musi być tylko poezja —

[*Trema*]

Szyborska upomina się jedynie o to, by przywileje były obustronne, a więc by i w poezji mogła również rozgościć się proza; to żądanie jest dla niej tak ważne, że okazuje się silniejsze niż awersja do manifestów. Wypowiadając się na temat własnych wierszy (lapidarnie i rzadko) Szyborska odmawia wyjaśnień w sprawie, „co to jest poezja i czym się ona dzisiaj różni od artystycznej prozy”. I tak swą postawę uzasadnia:

*Patrzcie, ile ten kij ma końców!* zawołał swego czasu Montaigne. Jest mi zupełnie obojętne, czy zawołał wierszem czy prozą. Wystarczy, że znalazł słowa, których nie można zapamiętać.<sup>9</sup>

Tymczasem czytelnikowi, a krytykowi zwłaszcza, nie może być tak całkowicie obojętne, o jakie to (konkretnie) doświadczenia prozy upomina się Szyborska. Bo przecież nie o wszelkie, nie o byle jakie wchłanianie bez składu i ładu. Proza „w ogóle” — to dziś nie znaczy nic. „Cała” proza? proza „jako taka”? — w kręgu tych pojęć niemożliwe jest porozumienie. Być może zatem w praktyce pisarskiej są tu jednak faworyzowane niektóre tylko style prozy, jej wybrane barwy, gatunki, tradycje? Paradoks polega na tym, że poezja może upominać się o byty czy wartości deprecjonowane, ale sama musi — by przetrwać — „zachowywać się” dokładnie tak, jak inne, surowo przez nią karczone żywioły i konwencje: sztuka poetycka z równą bezwzględnością selekcjonuje, skazuje na niepamięć. Szyborska o tym wie. „Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu”, przyznaje z pokorą (w wierszu *Wielka liczba*).

Powtórzmy zatem: co z wartości prozy — odrzucanych przez obce poetce kanony — zostaje w jej wierszach ocalone?

(Byłoby to pytanie zasadne w odniesieniu do wielu współczesnych autorów, zbuntowanych przeciw doktrynie Juliana Przybosa i Zbig-

<sup>8</sup> Potwierdzałyby to tezę Michała Bachtina o polifonicznych możliwościach prozy i nicodwołalnej homofoniczności wypowiedzi poetyckiej.

<sup>9</sup> *Od autorki*, w tomie *Poezje wybrane*, Warszawa 1967, s. 6.

niewa Bienkowskiego — głoszącej, że poezja w XX stuleciu jest wyłącznie liryką; przy czym z góry należy przewidzieć, iż proza w wierszach Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Anny Kamińskiej czy Stanisława Barańczaka to za każdym razem inaczej wykorzystywana, z innych źródeł pochodząca, słowem — i n n a p r o z a.)

Szyborska przenosi na terytorium poezji retorykę edukacyjną. Ocala doświadczenia prozy kształcącej, formy narracji służącej poznaniu, popularyzacji odkryć naukowych. Dla tych doświadczeń i form komunikacji znajduje miejsce w liryce. Udowadnia, iż dla poety wiedza może być atrakcyjna estetycznie. W jej świecie poetyckim właśnie między niewiedzą a wiedzą dzieje się ludzkie życie; właśnie tu, „w szkole świata”<sup>10</sup> kształtują się jednostkowe, subiektywne, niepowtarzalne czasoprzestrzenie biografii. „Dziś o wieczności więcej wiem: / można ją dawać i odbierać”, czytamy w jednym z wczesnych liryków Szyborskiej<sup>11</sup>. Pomędzy „wiem” a „nie wiem”, między „wiem więcej” a „wiem mniej”, rodzą się napięcia godne lirycznych utrważeń.

Prace naukowe i popularyzatorskie, przekłady i wznowienia klasyków, monografie, wspomnienia, poradniki, leksykony, podręczniki szkolne i antologie — na omawianie tego bogactwa mało jest miejsca w prasie literackiej, niewiele też ochotnych piór

— czytamy w króciutkiej przedmowie do *Lektur nadobowiązkowych*<sup>12</sup>. W prasie literackiej? A co powiedzieć o poezji?

Ten typ prozy myślącej i nauczającej, odzyskiwanej dla liryki, obala przesady, z którymi autorka *Lektur nadobowiązkowych* musi walczyć uparcie i mężnie. Musi przeciwstawiać się osaczającym nas, kłamliwym wyobrażeniom o świadomości ludzkiej, która (jak ćma Leśmianowska) wydaje się istnieć dzięki treściom „znikąd zjawionym”, zdobytym bez lekturowego wysiłku. Wedle Szyborskiej myśl, która jest odpowiedzią na myśl cudzą — wyczytaną w książkach, znalezioną w księgozbiorach — nie zasługuje na szyderstwo, zasługuje na wiersz.

„Choćbyśmy uczniami byli / najtępszymi w szkole świata”... Szkoła świata, wielka metafora poezji Wisławy Szyborskiej. Sensy tej metafory nie są trudne do odcyfrowania: mogą umknąć uwadze (niebagatelne dla kwestii języka tych wierszy) „niższe”, by tak rzec, kondygnacje owej

<sup>10</sup> Z wiersza (znanego także jako piosenka) *Nic dwa razy się nie zdarza*.

<sup>11</sup> *Rehabilitacja*.

<sup>12</sup> W. Szyborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1973. Cytaty z felietonu o książce Szczepeana Pieniązka, tamże, s. 168.

metafory, a mianowicie to, iż „szkoła świata” bywa nierzadko w utworach Szymborskiej — szkołą w dosłownym sensie tego słowa. Jak trafnie, cieniutko są sportretowane wspomnienia i lęki uczniowskie! Choćby ów „wielki maturalny sen”, w którym się z czegoś „zdaje” (*Dwie małpy Bruegela*).

Silnie ciężący nad poezją kanon zakłada niemo, iż przyznawać się do edukacji szkolnej nie wypada lub nie warto, a jeżeli, to z obronnym dystansem. „Ja” liryczne zajmujących nas wierszy przyznaje się do tego, że nie wygasła w nim pamięć młodości uczniowskiej, że wie, czym dla pokoleń ery przedkomputerowej była tabliczka mnożenia (w snach jeszcze się czasem przypomina, gdy trzeba pomnożyć „przez siedem razy siedem razy siedem cisz” — *Sen*), co znaczy słowo „kaligrafia” (*Upamiętnienie*), i jakie różnice dzielą byty pisane „przez” różne litery, na przykład „grację” dzisiejszą przez „j” i archaiczną „gracyę (...) przez y pisaną, z trzeciorzędu” (*Małpa*). Owo „ja” nie wyrzeka się podręcznikowych czy „wypracowaniowych” zwrotów w rodzaju „trafny rys obyczajowy” (*Buffo*), umie podglądać marzenia (nie zawsze anielskie) uczennic, które w wyimaginowanym świecie dokonują okrutnego samosądu nad nauczycielem rysunków (*Chwila w Troi*); to jest *nota bene* wątek powracający: psychologia dziecka; pytanie banalne: „co z niego wyrośnie?” zostaje zastąpione przez znaną autorce i czytelnikom odpowiedź, że już się stało, już wyrósł — z tego malucha mistrz nad mistrze (*Wywiad z dzieckiem*), a z tego ludobójca (*Pierwsza fotografia Hitlera*)...

Owszem, i u Szymborskiej szkolne świętości czy dewocjonalia są raz po raz ironizowane, zazwyczaj poprzez przypomnienie prawdy znanej, iż w szkole zdarza się nuda, a nuda to wróg, trucizna, gilotyna: jedna z form anihilacji wartości. Dzieje się tak w *Wieczorze autorskim*, gdy poeta uświadamia sobie, że pozostaje mu w XX wieku tylko —

z braku muskulatury demonstrować światu  
przyszłą lekturę szkolną — w najszcześniejszym razie —

(Dla Wisławy Szymborskiej lektura broni się przed nudą skutecznie, gdy jest — lekturą nadobowiązkową!)

Nuda szkolna potrafi pozbawić oddechu, spłaszyc i odbarwić największe tragedie ludzkości, jak w ostatnich wersach *Pierwszej fotografii Hitlera*:

Nauczyciel historii rozluźnia kołnierzyk  
i ziewa nad zeszytami.

Szkoła Szymborskiej nie jest impulsem liryki sentymentalnej. To jest bezsporne. Zarazem w jej lirykach ginie wstyd szkoły, cień wstydu. Rzec by można: zostaje zniesione embargo, odzyskuje się temat, który — bagatela! — należy do ważniejszych w każdej biografii oświeconego obywatela. Niektóre swoje wiersze w całości buduje autorka *Stu pociech* na fundamentach mowy szkolnej, a mowa ta okazuje się w jej przetworzeniach subkodem jakże charakterystycznym! Są to, podkreślam, przetworzenia, a nie naturalistyczne stenogramy. Gdy wiersz przemawia polszczyzną ćwiczeń lekcyjnych, natychmiast jednoznaczność prozy tak się spiętrza i wieloformuje, że przeistacza się w najkunsztowniejszą poezję; na przykład: lekcja z gramatyki nakłada się na lekcję z historii i tworzy się zaskakujący „węzeł” stylistyczny:

*Kto co Król Aleksander kim czym mieczem  
przecina kogo co gordyjski węzeł  
Nie przyszło to do głowy komu czemu nikomu.*  
[Lekcja]

Proza komunikacji szkolnej bywa tu też (opracowanym zawsze wedle wyrazistego wzoru, nigdy bez konceptu) dialogiem egzaminacyjnym — na przykład w *Atlantydzie*, gdzie zwraca uwagę presja „odpytywania”, agresywne „Czy na pewno”, „Gdzie dowody?” i — płatanina odpowiedzi, poprawianie się, zaprzeczanie samemu sobie: „Nie wymyślili prochu, nie. / Proch wymyślili, tak” — cała dramaturgia wiersza rodzi się z takich doświadczeń.<sup>13</sup>

Spośród różnych odmian retoryki edukacyjnej — najważniejszą w prozie, która stanowi tworzywo poezji Szymborskiej, jest retoryka e k s p l i k a c j i. Najważniejszą z tej prostej przyczyny, że praktykowaną przez autorkę miniatur ogłaszanych przez wiele lat ma łamach *Życia Literackiego*.

Eksplikacja czyli wyjaśnianie (uzasadnianie) ma z istoty swej charakter dialogowy. Jest (potencjalnie) cytatem reprezentującym jakiś moment w historii danego problemu, odwołuje się do mniemań wcześniejszych,

<sup>13</sup> Albo z przesłuchań milicyjnych (na pewno doświadczenia takich „egzaminów” legły u podstaw wiersza *Konszachty z umarłymi*): świadczy to tylko o tym, że zakres metafory „szkoła świata” jest niemały, a żądze poznawcze wykraczają poza krąg nauki...

polemizuje z nimi, przy czym mogą one być przypomniane wprost lub przywołane pośrednio. Eksplicacja, po drugie, to jasno sformułowana teza oraz seria przykładów, które daną tezę ilustrują, wzbogacają jej sens, poszerzają widnokrąg poznania.

„Wszystkie poprzednio przeczytane książki przyrodnicze zobowiązywały do jakiegoś miłośnictwa”, pisze Szymborska w miniaturze (proza) *Gdy zakwitną jabłonie*, poświęconej poradnikowi dla sadowników — pióra Szczepana Pieniążka. W tym jednym zdaniu dialog został już przygotowany. Teraz pora na wątpliwość, korektę stanu wiedzy (lub stanu emocji); dialog musi się zacząć od jakiegoś „jednak” czy „ale”; należy się także spodziewać odkrycia idei naczelnej czyli tezy eksplicacji. W następnym zdaniu cytowanego felietonu Szymborskiej jest słowo „jednak”:

Każde jednak miłośnictwo domaga się wyłączności i nie daje się pogodzić z poprzednim. Jeżeli teraz gorąco pokocham drzewa i krzewy owocowe, będę musiała poczuć natychmiastową wrogość do 20 tysięcy istot żywych, nazywając je szkodnikami.

Mamy więc tezę. Następują przykłady. Od nich zależy sukces lub porażka eksplicacji, w ich „następowaniu” tkwi cały potencjał sugestii eksplicacyjnej, uparta dążność do wytłumaczenia tezy, a zarazem próba wykazania, iż zostały w niej sformułowane prawdy nieuchronne i nieodwołalne. W cytowanej prozie wygląda to tak:

Koniec z moją dawną sympatią dla łośni, bo zjadają młode gałązki w sadach. Koniec z przychylnością dla zajęcy, bo także żarłoczne. Z podobnych przyczyn powinnam od tej pory okazywać żywą niechęć na widok sarny i wiewiórki. Precz z mego serca krety, myszy, nietoperze! A sio, szpaki, wróble, gawrony i kawki! Z niekochaniem owadów pójdzie mi trochę lżej, bo jest ich tak dużo, że nigdy nie potrafiłam się w tę mnogość porządnie zaangażować. Ale wyznam, że [...]

— tu pojawia się nieco dłuższe wyznanie na temat urody i, niestety, alarmującej wręcz szkodliwości purpurowego przedziorka; wyliczeniowy rytm zdań egzemplifikujących tezę felietonu zachęca czytelnika do uzupełnień, do nowych ilustracji (ja, gdy czytałem ten tekst, przypominałem sobie wierszyk dziecięcy „ślimak, ślimak, wystaw rogi, dam ci sera na pierogi” i — własny dramat działkowca, który musiał zabić w sobie te dziecięco-wierszykowe sentymenty).

Proza edukacyjna zabiega o aktywność odbiorcy, ale dba również o to, by detale egzemplifikacji nie przesłoniły tezy głównej. Bywa ona zatem powtarzana: umiejętne powtórzenie musi okazać się przeredagowaniem

myśli przewodniej, odświeżeniem jej treści. Właśnie tak postępuje Szymborska w cytowanej miniaturze, którą kończy słowami: „cała nasza ludzka miłość do przyrody skażona jest obłudą i perwersją”.

Model powyższy odnajdziemy w większości wierszy Szymborskiej. Tezy — jakże czytelne! Przykłady — urozmaicone, to zaskakujące odwagą przypomnienia jakiejś zapoznanej oczywistości, to znów budowane jak zagadka, albo błyszczące niczym najszlachetniej złota myśl; ilustracje też stają się często nowymi tezami, niekiedy prawdopodobieństwem odrębnych całości lirycznych.

Tezy eksplikacji lirycznych Szymborskiej znajdziemy w wielu wierszach — na początku tekstu. Od razu myśl główna: „Nic dwa razy się nie zdarza”, „Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty”, „Nicość przenicowała się także i dla mnie”, „O, jakże są nieszczelne granice ludzkich państw”, „Z większą nadzieją świat patrzy niż słucha”, „Przybywa nam dawności, / robi się w niej tłoczno”, „Cztery miliardy ludzi na tej ziemi, / a moja wyobraźnia jest, jak była”... Ale, podobnie jak w prozie, wybór miejsca w tekście to kwestia indywidualnej taktyki eksplikacyjnej, która w poezji jest jednocześnie kwestią artyzmu. Teza może więc być oddalona, opóźniona, byśmy czekali na nią (aż wreszcie jest: „Nie starczy ust do wymówienia / przelotnych imion twoich, wodo”); to samo odnosi się do liczby parafraz tezy głównej, do stopnia ogólności („Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata”, „instynkt też się myli”) czy „prywatności” („Jestem za blisko, żeby mu się śnić”). Tezy miewają też postać ironicznego przytoczenia cudzej mowy („Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie”), wydają się wyimkami z dialogu, który staje się zrozumiałym dopiero po przeczytaniu całości wiersza („Co innego cebula”); teza to niekiedy zdanie bez orzeczenia, jedno słowo, np. „akrobata” w *Akrobacie* („orzeczeniem” staje się tekst wiersza).

Reszta to egzemplifikacje. Na przykład w *Psalmie* powtórzenia, peryfrazy tezy itd. utrwalają myśl przewodnią wiersza o „nieszczelności granic ludzkich państw”; *Głos w sprawie pornografii* gromadzi dowody „aktu oskarżenia” o rozpustę myśli (cel artystyczny spełnia się w coraz to innym wykorzystaniu metafory „pornograficznej”); w najlepszych wierszach Szymborskiej rytm „ilustracyjny” nie polega na dodawaniu obrazów do obrazów lecz — jest ich fascynującym wynikaniem, które niekiedy przypomina Peiperowy układ rozkwitania. Owszem, bardzo rzadko tak, jak w *Akrobacie*, zdania rzeczywiście „rozkwitają” na oczach

odbiorcy. Z reguły „rozkwitanie” odbywa się wewnątrz wiersza, stanowi pewien pomysł na spójność logiczną i obrazową utworu (*Widok z ziarenkiem piasku*).

Elementy poetyki eksplikatywnej znajdziemy w utworach różnych poetów i szkół; w dorobku Wisławy Szymborskiej są one fundamentem całości. Zarówno problematyka jej poezji, wizja świata, jak i komunikacja z odbiorcą — nie łączą się poręcznie ani z tradycjami klasycyzmu, ani z mutacjami romantycznymi. I nie byłoby potrzeby takiego złączenia z przeszłością, gdyby nie fakt, że mieliśmy epokę (w poezję mało zasobną): w swych najważniejszych nurtach zgodną z systemem wartości i upodobaniami Szymborskiej. Te lektury przyrodoznawcze. To baczne przypatrywanie się materii, badanie bytów wcześniejszych; ta metafizyka ewolucjonizmu; ta scjentyistyczna podejrzliwość wobec przesądów i mistyfikacji, komizm „stoliczków spirytystycznych” (*Trema*); a jeszcze ów autoportret „kobiety piszącej”, która „chodzi po ziemi”, dosłownie, na spotkaniu autorskim pojawia się „tupiąc, skrzypiąc / w niezdarnym zastępstwie anioła” (tamże)... Taki wizerunek przywodzi na myśl aurę drugiej połowy XIX stulecia, to przecież wypisz, wymaluj pozytywizm! Czyżby więc stało się tak, że literatura polskiego pozytywizmu otrzymała — wreszcie! — w prezencie od naszej umęczonej epoki Wielkiego Poetę (jaki powinien się być narodzić przed stu laty, ale się nie narodził)? Byłby to pomysłowy żart historii — zresztą zupełnie w stylu Wisławy Szymborskiej...