teksty

DRUGIE

SZYMBORSKA

z treści:

Czesław Miłosz
Poezja jako świadomość

Jacek Łukasiewicz
Wiersz wewnątrz gazety

Edward Balcerzan
W szkole świata

Grażyna Borkowska
Szymborska eks-centryczna

Stanisław Barańczak
Amerykanizacja Wisławy:
„Głos w sprawie pornografii"

Głosy Mickiewiczowskie

4

(10) 1991

Redaguje Kolegium:
Edward Balcerzan, Tomasz Burek,
Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,
Anna Nasiłowska (zastępca redaktora naczelnego),
Ryszard Nycz (redaktor naczelny)

Sekretariat redakcji:
Marek Drabikowski, Jacek Kopciński,
Joanna Łuczyńska (sekretarz redakcji)

Stale współpracują:
Stanisław Barańczak, Jan Błoński,
Michał Głowiński, Czesław Hernas,
Janusz Sławiński

Adres redakcji:
00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,
Pałac Staszica, pokój 128,
tel. 26 52 31, w. 101

teksty DRUGIE 4 1991
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Kilka zdań o wstydzie istnienia

PRÓBA

Oj tak, piosenko, szydzisz ze mnie,
bo choćbym poszła górą, nie zakwitnę różą.
Różą zakwita róża i nikt inny. Wiesz.

Próbowałam mieć liście. Chciałam się zakrzewić.
Z oddechem powstrzymanym — żeby było prędzej —
oczekiwałam chwili zamknięcia się w róży.

Piosenko, która nie znasz nade mną litości:
mam ciało pojedyncze, nieprzemienne w nic,
jestem jednorazowa aż do szpiku kości.

PRZEMÓWIENIE W BIURZE ZNALEZIONYCH RZECZY

Straciłam kilka bogiń w drodze z południa na północ,
a także wielu bogów w drodze ze wschodu na zachód.
Zgasło mi raz na zawsze parę gwiazd, rozstąp się niebo.
Zapadła mi się w morze wyspa jedna, druga.
Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypełzłam na ląd
i tylko któraś kostka świętuje we mnie rocznicę.
Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,
odchodziłam od zmysłów bardzo dużo razy.
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.

Podziało się, przepadło, na cztery wiatry rozwiało.
Sama się sobie dziwię, jak mało ze mnie zostało:
pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju,
która tylko parasol zgubiła wczoraj w tramwaju.

Numer poświęcony Poetce godzi się rozpocząć poezją — nawet jeśli wprawi nas ona w konfuzję. Bo drugi wiersz zda się być zaprzeczeniem pierwszego: jestże Szymborska „jednorazowa aż do szpiku kości", czy może właśnie na odwrót — w jej „pojedynczości" streszcza się historia wszystkich gatunków? Co więcej — w obydwu wierszach Szymborska jest prawdziwa, zgodna ze sobą; bo ona jest i taka, i taka: jej poetyckie „ja" to zacieśnia się, znajduje swe granice blisko, odpychając od siebie to wszystko, czym nie jest i być nie może, to znów nie umie oddzielić siebie i swoich spraw od wielkiego dramatu życia, w którym uczestniczy — maleńkie niczym skorupiak wyrzucony na brzeg przez oceaniczną falę.
Sytuacja owego „ja" jest co się zowie tragiczna i ironiczna zarazem: skończone, krótkotrwałe jak mrugnięcie powieki, słabiutkie — udźwignąć musi rozmaite filozoficzne ogromy i nieskończoności, a przy tym ufundowane zostało na czymś w swej najgłębszej zasadzie obcym, na substracie materialnym, z którym porozumieć się nie łatwiej niż z owym sławetnym kamieniem z wiersza. „Ty tu płaczesz, a tam tańczą. / A tam tańczą w twojej łzie". Kto tańczy? Wodór z tlenem, swawolne pierwiastki, którym nic do ludzkich zmartwień czy uniesień.
Historia świadomości splata się z historią materii w ogóle na sposób paradoksalny: bo przecie „przegrała dłoń do rękawicy" („Muzeum") — przedmioty zatem są silniejsze, trwalsze od ich właścicieli, ale zarazem możliwa jest „zemsta ręki śmiertelnej" („Radość pisania"), tzn. zestrój wyobrażeń, wcielona w język fikcja lub ulotne wrażenia przetrwa dłużej od rzeczy i odradzać się będzie w nieskończoność poprzez wieki — ciągle świeże, młodzieńcze niczym w dniu narodzin.

Losem poetki będzie więc stale — znajdować się p o m i ę d z y. Niby jest tutaj, a marzy o przeszłości, wyraja się jej jakiś krajobraz dyluwialny, odzyskują głos i ruch postacie ze wspomnień i fotografii. Niby tkwi, skończona i materialna do szpiku kości, w swej ludzkiej skórze, ale też przechowuje w sobie pamięć ewolucji: ręka płetwą się jej zdaje, palce czują jeszcze dotyk puszystego futra. A język, gest, wszystkie święte znaki? Cokolwiek uczyni, już w nicości zjawia się jakiś embrion kształtu, sensu, coś czego n i e m a, a przecież j e s t — i jest ważne. „Byt i Nicość"

— oczywiście można by powiedzieć, że Szymborska jest „egzystencjalistką" i jakaś prawda w tym się mieści. Ale egzystencjalistką jest lepszą jak gdyby od filozofów-teoretyków, bo cała jest zanurzona w osobistym, namacalnym przeżyciu owej filozofii, ukazująca się w procesie przemiany, przejścia, wcielania się, półurzeczywistnienia, między przeszłym, teraźniejszym i przyszłym, między doskonałością idei a nędzą materialnego bytu, majaczącą gdzieś, w jakimś nieokreślonym punkcie statystycznego tłumu.

W salonie polskiej poezji Szymborska jest na pewno pierwszą damą, ale — jak każda arystokratka z ducha, a nie tylko z tytułu — zdaje się być swą rolą nieco zakłopotana. I rzecz nie tylko w tym, że w uroczystą celebrę własnej osoby wchodzi „w tych butach z Chełmka / tupiąc, skrzypiąc" („Trema"); jej zawstydzenie ma bardziej filozoficzne korzenie. Czuje się niewygodnie w swej skórze jako człowiek nasłuchujący brzękania łańcuchów „małp Bruegela", jako dorosła, pozbawiona złudzeń kobieta, odpędzająca wspomnienie siebie — naiwnej, czystej w uczuciach dziewczynki, jako jednocześnie zarozumiała i pełna kompleksów spadkobierczyni kopalnych gadów i mieszkańców jaskiń, jako wreszcie naznaczony dziwaczną, ludzką osobliwością byt wśród innych bytów. Jest w jej poezji tak, jak gdyby suma owego zakłopotania własnym istnieniem i atrybutami wzrastała proporcjonalnie do sumy n i e i s t n i e n i a wokół, próżni po tych, co byli i minęli, próżni po odmiennych, nie zrealizowanych formach bytu, wreszcie tej nicości intymnej, podatnej, którą wypełni dopiero nasz własny gest, mowa, śmiech. Pewnie lepiej byłoby móc mówić — jak owa kobieta z „pejzażu starego mistrza":

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.
[„Pejzaż"]

Pewnie lepiej zatem byłoby mieszkać w świecie zwartym, wypełnionym ściśle drobnymi pociągnięciami pędzla, tak samo jak krótkie, oznajmujące zdania wypełniają wersy poematu; w świecie ducha niesprzecznego z materią i Boga czuwającego nad mechanizmem rzeczywistości z troskliwością

równą tej, jaką mężczyzna z zakończenia „Pejzażu" poświęca reperowanemu zegarowi. Ale nic z tego. Świat Szymborskiej pełen jest nicości zawstydzającej sobą Istnienie, jest ciemny, niejasny, stronniczy i grzeszny — choć czasem nie wie, przeciw czemu grzeszy i z jakiego niebytu swą materialnością się natrząsa. A sama poetka? Nie umiem myśleć o niej inaczej, jak o Damie — i może w innej epoce byłaby cyzelatorką wykwintnych poetyckich zdań. W naszej epoce przypomina raczej dobrze urodzoną pannę, która w czas wojny wybrała zawód sanitariuszki i dlatego dotykać musi rzeczy nieprzystojnych, czasem strasznych, czasami odbierających wiarę i nadzieję. To wszystko, całą tragikomedię ludzkiej egzystencji i rozmaite „dna piekieł", które przyszło jej zwiedzić, opisuje następnie językiem pełnym umiaru i precyzji, delikatnej ironii i logicznych paradoksów — tak jakby za żadną cenę nie chciała, w obliczu szaleństwa czy głupoty świata, zrezygnować z własnej, tylekroć przez samą siebie wyśmianej, tożsamości.

„Jednorazowa", „nieprzemienna w nic" Szymborska jawi się później w swej poezji cudownie pomnożona, ogarniająca swoim „ja" całość bytu — ale może tym silniej czuje odpowiedzialność za własne istnienie, za swoich zmarłych — i może też owo intrygujące Nic, z którego wyłoniła się wieczną zagadką ciała i wiecznym głodem umysłu.

Jerzy Jarzębski

Szkice

Czesław Miłosz

Poezja jako świadomość

1. Wiersze o stałych i nieodwracalnych danych ludzkiego losu, o miłości, dążeniu, lęku przed bólem, nadziei, przemijaniu, śmierci zakładają identyfikację poety z innymi dzielącymi ten los. W ten sposób podmiotem staje się „my" i to „my" nie jest określone przynależnością narodową czy klasową. Jednakże niezbyt poprawne byłoby powiedzieć, że tematem jest wtedy człowiek wieczny, bo zmienia się świadomość człowieka i coraz to inaczej próbuje on dawać sobie radę z rzeczami ostatecznymi. „My" w poezji Szymborskiej oznacza nas wszystkich żyjących na tej planecie w tym samym czasie, złączonych tą samą świadomością, która jest świadomością p o: po Koperniku, po Newtonie, po Darwinie, po dwóch wojnach światowych, po wynalazkach i zbrodniach dwudziestego wieku. Poważne i śmiałe przedsięwzięcie: postawić diagnozę, czyli starać się odpowiedzieć na pytanie kim jesteśmy, w co wierzymy, co myślimy.

2. Szymborska mówi „ja", ale jest to „ja" ascetyczne, oczyszczone z wszelkiej ochoty do wyznań i właściwie z cech indywidualnych, natomiast sprzęgnięte z innymi „ja" w jednej i tej samej kondycji ludzkiej, która staje się przedmiotem litości i współczucia. Jeden z jej wierszy nosi tytuł *Pochwała siostry*, ale siostra ukazuje się tylko jako „nie pisząca wierszy". Wiersz *Śmiech* opowiada o rozmowie z dziew-

czynką, sobą sprzed lat, ale to rozdwojenie na teraz i kiedyś tej samej osoby nie ma w sobie nic niepowtarzalnego, może to być spotkanie każdego z każdą. Również „on" w tym wierszu jest po prostu mężczyzną i nie wiemy o nim nic więcej. Wiersz *Odzież* mówi o wizycie u lekarza i zaczyna się : „Zdejmujesz, zdejmujemy, zdejmujecie" — a te trzy odmiany czasownika „zdejmować" ujmują istotę tej poezji, którą jest utożsamienie „ty", „wy", „my". I czyż, żeby użyć jeszcze jednego przykładu, *Relacja ze szpitala* nie przynosi wiadomości o tym, co zdarza się tobie, i wam, i nam?

3. Świadomość, którą bada Szymborska, jest „nasza", bo dostatecznie dzisiaj powszechna, uzyskana dzięki szkole, lekturom, ilustrowanym pismom, telewizji, wizytom w muzeach. Być może mieszkaniec wioski gdzieś w południowych Indiach nie rozpoznałby w tych wierszach siebie, bo, na przykład, częste odniesienia do naszej wiedzy o przeszłości byłyby mu obce: Homer, Troja, Rzym, żona Lota, biblijny potop, Maria Stuart itd. Na ogół jednak na malejącej planecie już wszędzie spożywamy te same kulturalne dania.

4. Świadomość nasza kształtuje się wcześnie: od dorosłych dowiadujemy się, że słońce nie obraca się wokół ziemi, że ziemia jest drobiną pośród niewyobrażalnego ogromu galaktyk, że uczeni starają się odkryć jak powstało na ziemi życie, że człowiek pojawił się w wyniku długiej ewolucji, że najbliższymi jego krewnymi są małpy. Lekcje biologii w szkole zdają się być fundamentem światopoglądu Szymborskiej, wiele jej wierszy wywodzi się wprost z teorii ewolucji. Bynajmniej jednak nie zmierza w nich do redukcjonizmu. Przeciwnie, człowiek jest dla niej tak zdumiewający dlatego właśnie, że tak skromną ma genealogię i jest tak kruchy, spętany swoim ciałem, a mimo to przeciwstawia siebie Naturze i tworzy swój własny świat dzieł, wartości, odkryć, przygód. Że ma „cudownie upierzoną watermanem rękę" (*Tomasz Mann*), że zdobywa się na „zemstę ręki śmiertelnej" (*Radość pisania*). Kult wielkich osiągnięć ludzkiego ducha, arcydzieł przeszłości zachowanych w muzeach albo przekazanych pismem, należy, jak się zdaje, do stałych składników świadomości dwudziestowiecznej i Szymborska ten kult uprawia, stale pamiętając, że wszystko to zostało wydarte czyhającej śmierci i dlatego tak cenne. Właściwe naszemu stuleciu jest też przejęcie się kruchością naszej cielesnej egzystencji i jeden z najbar-

dziej przejmujących wierszy Szymborskiej, *Tortury*, jest temu poświęcony:

Nic się nie zmieniło.
Ciało jest bolesne

bo dusza jest

Sama dla siebie obca, nieuchwytna,
raz pewna, raz niepewna swojego istnienia,
podczas gdy ciało jest i jest i jest
i nie ma gdzie się podziać.

5. Tak więc poezja polska dopracowała się egzystencjalnej medytacji, co wymaga zerwania z czystą liryką i odważenia się na dyskurs, stale oskarżany o prozaiczność. W końcu ubiegłego stulecia filozofował wierszem Asnyk, niezbyt dzisiaj dla nas przekonujący. Za Młodej Polski Tetmajer napisał wiersz–rozważanie *Koniec wieku*. Poeci Skamandra byli mało „treściowi". Wiele musiało się zdarzyć, żeby zostały wypracowane narzędzia, które pozwoliły takiej poetce jak Szymborska odpowiedzieć na wyzwanie, na wyraźnie odczuwaną potrzebę inteligentnego mówienia o naszym smętnym tańcu. Nowymi i niezbędnymi przyprawami stały się różne odcienie humoru i ironii. Szymborska cieszy bo jest tak bystra, bo czerpie przyjemność z żonglowania rekwizytami naszego zbiorowego dziedzictwa (np. kiedy pisze o kobietach Rubensa i baroku), bo ma tyle zmysłu komizmu. I świadomie chyba ponosi ryzyko, dokonując swoich magicznych sztuk na granicy wiersza i eseju.

Nie byłaby jednak wierna barwom swojego czasu, gdyby zachowała tonację pogodną. Jest to, powiedzmy szczerze, bardzo gorzka poezja. A ponieważ należy już do literatury w skali międzynarodowej, wolno ją zestawić z podobnymi diagnozami w innych językach. Narzuca się porównanie z rozpaczliwą wizją Samuela Becketta i Philipa Larkina. Jednak, w przeciwieństwie do nich, Szymborska ofiarowuje nam świat w którym można oddychać. Dzieje się tak chyba głównie dzięki obiektywizacji posuniętej tak daleko, że „ja" z jego osobistym przygnębieniem zostaje całkowicie wyłączone i odbywa się gra dająca nam poczucie ogromnej wielokształtności i wspaniałości, pomimo wszystko, ludzkiego istnienia.

Jacek Łukasiewicz

Wiersz wewnątrz gazety

„Dziennik Polski" zaczął wychodzić w Krakowie jeszcze w czasie wojny, od 25 I 1945 jako „Dziennik Krakowski", a od 4 II pod obecnym tytułem. Pierwszym redaktorem był Jerzy Putrament, po nim — Stanisław Witold Balicki. W piśmie pracowali przedwojenni dziennikarze, korzystano też z fachowych piór profesorów UJ, ze współpracy wybitnych pisarzy, tak krakowskich, jak i tych, którzy znaleźli w nie zniszczonym Krakowie schronienie. Drukowali tu m. in. Staff, Miłosz i Przyboś, debiutowała Szymborska, wkrótce zaczął publikować swoje poezje młodziutki Różewicz. Pismo, zgodnie z regułami prasy „Czytelnika", miało wpływać na publiczność niechętną, oporną wobec nowej rzeczywistości, rozpraszać wahania, nawiązywać do właściwych tej publiczności upodobań i przyzwyczajeń, języka i konwencji. Kierowane było, wbrew niektórym deklaracjom, głównie do posiadaczy przedwojennych matur i dyplomów, choć z biegiem czasu coraz częściej intencjonalnym odbiorcą stawał się nowy inteligent awansujący w Polsce Ludowej. Współpracownicy wybitni, znani, a także zdolni młodzi byli nie tylko narzędziem w redakcyjnej strategii, ale i ważnym celem zabiegów wychowawczych.
W pierwszym numerze „Dziennika Krakowskiego" ukazała się nota: *Literaci zaczęli działalność*. Odbyło się zebranie informacyjne, na którym przybyły z Lublina prezes związku, Przyboś, omówił rolę pisarza w nowym państwie polskim.

Państwo roztacza szczególną opiekę nad ludźmi pióra, dba o zabezpieczenie im bytu materialnego, nie krępując jednak swobodnego i pełnego wyrażania się w pisarskiej sztuce. Lecz nowa rzeczywistość społeczna żąda też nowego stosunku literatów do niej. Zniknąć musi wybujały egocentryzm, przekreślający możliwość duchowego kontaktu twórcy ze społeczeństwem. Idą czasy, w których pisarze znów będą przywódcami narodu

— zakończył prezes-poeta.

W numerze 5 (z 31 I 45) wydrukowano pierwszy w tej gazecie wiersz — Tadeusza Florka *Most na Wiśle*. „W huku armat i eksplozji / barbarzyńcy z miasta wyszli" — pisał pod świeżym wrażeniem autor; słyszał jak „jęczą ranne domy" i mosty. Inwencja i konwencja wiodły go ku konstruktywnym rozwiązaniom: „By otwartą ranę zaszyć, / Brzegi Wisły spinam ściślej, / Nie ma czasu / Trzeba spieszyć, / Budujemy most na Wiśle"[1].

Artystyczny program budowy zaczął się więc pod znakiem Przybosia i krakowskiej awangardy. Poeta był inżynierem poetyckiej przestrzeni, a nie dusz ludzkich. Wchodził w nową powojenną sytuację. „Odrzuć daleko / pięć pustych łusek wystrzelonych lat" — pisał Włodek w wierszu *Modlitwa*, datowanym: Kraków, marzec 1944 (1 z 4 II 45). Była to główna poetyka młodych krakowian, kierowała ona ku konstruktywnemu optymizmowi.

Towarzyszył temu jednak także inny ton, wiejsko-autentystyczny. „Mowo moja żytem kołysana — / Ojczyznę śpiewną i modlitwy i kwilenia czajek wróć mi" — pisał obok Józef A. Frasik (1 z 4 II 45). Obok urbanizmu był rustykalizm: przy męskim, twardym wysiłku — sielskość i idyllliczność. Takie połączenia nie były w poezji niczym nowym, zwłaszcza w Krakowie, ale w warunkach powojennych zaczynały brzmieć inaczej.

Rychło jednak w „Dzienniku Polskim" pojawił się trzeci ton, historiozoficzny, nawiązujący nie do krakowsko-awangardowych tradycji. Czasem były to strofy wyraźnie passeistyczne.

Warszawo, miasto-męko w cierniowej koronie
niezwyciężonym Buntem przez Boga natchniona,
kiedyś na twarzy świata wstydu rumieńcem zapłoniesz
i przemówisz piorunem, który w zgliszczach skonał

[1] Cytaty z „Dziennika Krakowskiego" i „Dziennika Polskiego" lokalizowane są liczbą oznaczającą numer pisma i datę umieszczonymi w nawiasie. Dz. Lit. — oznacza „Dziennik Literacki", początkowo mający własną numerację dodatek do „Dziennika Polskiego", potem wydawany osobno. Przy cytatach z innych czasopism podawane są ich pełne tytuły.

— pisał Jerzy Stanisław Polaczek (*Męczeństwo*, 8 z 11 II 45). Inny wiersz, napisany przez Jana Kotta, nie tyle był tyrtejski, ile zawierał myśl: nie poddać się losowi, nie dać się sprowadzić do roli gnoju Historii:

Wiedz, że nie byłem twym nawozem,
lecz fundamentem przyszłych praw,
kiedy odkopiesz mnie pod złożem
zwęglonych miast, sczerniałych sztab.
[*Do Historii*, 10 z 13 II 45]

Podobną tonację podejmował Miłosz:

Upadli w ciemność pogardy,
Gdzie piołun i szalej porasta
A głów nie ocienia topola
Ani cmentarny krzyż.

Szerzyciele pychy kłamliwej,
Wysłańcy woli nieprawej,
Za ich śladem płonące miasta,
Nad ich głową korona zgliszcz.
[*Upadli w ciemność pogardy*, 8 z 11 II]

Młodzi w „Dzienniku" nie chcieli oglądać się wstecz na to, co historia zrobiła, ale tworzyć nową. Pisali: „lecz jak suchy rewolwerowy trzask / zarepetowałam myśl o odwecie" (Akwilina Gawlik, 28 II 1945, „Walka" 1). I: „Z stężonych pracą rąk powstanie dzień powszedni — / nowej ojczyzny trudna mowa" (Zofia Żytyńska, *Jutro*, „Walka" 6 z 4 IV 45). I: „narysujmy nowym dziejom twarz / słów ciężką i lotną pracą" (Tadeusz Jęczalik, *My*, tamże). Starsi mogli uważać młodych za naiwniejszych od siebie. Młodzi natomiast sądzili zapewne — i mieli ku temu powody — że w swojej poezji, w jej „sposobie bycia" są mniej naiwni od starszych.
Wyciągali jednak przecież wnioski z ich nauk. Podjęli apel Andrzejewskiego (*Pokolenie*, „Dziennik Polski" 22 z 25 II 45):

Nie wybiera się swego miejsca w historii. Jednym przypadają pozycje łatwe, drugim trudne. Ale od godności człowieka zależy, aby wytrwał na pozycjach nawet najcięższych i zamiast oskarżać los — k s z t a ł t o w a ł go.

Z inicjatywy Putramenta zaczęli wydawać dodatek tygodniowy „Walka"[2]. W programowym artykule Adam Włodek pisał:

[2] O zakładaniu „Walki" pisali: J. Putrament *Pół wieku*, cz. II: *Wojna*, Warszawa 1962;

W momencie, gdy wróg zdławił ostatni poważny odruch polskości, byliśmy prawie dziećmi. W latach okupacji żyliśmy krótkim, tłumionym oddechem. Więc dziś, gdy wolno nam raz pierwszy przemówić od siebie i o sobie, nie zaprzepaścimy tej szansy [*Idziemy*, „Walka" 1 z 28 II 45].

Walczyć chcieli słowem, które miało być odbiciem ich czynów. „Słowem — pisał dalej Włodek — podkreślimy najgłębszy sens dziejów: walkę. Walkę prawdziwą i celową, walkę w każdej dziedzinie i w każdej chwili. Walkę o nowego człowieka." Pisali to, gdy wojna jeszcze trwała, pół roku po klęsce powstania w Warszawie. Artur Swinarski wydrukował wtedy (22 z 25 II 45) taki aforyzm: „Jedno jest piękniejsze i bardziej wzniosłe niż śmierć dla ojczyzny: to życie dla niej".
„My nie chcemy — mówili — wchodzić w tę Wolność jak w wyważone przez kogoś drzwi; my chcemy tę wolność budować razem z wami starszymi" (K. Adrjan, *Pomosty*, „Walka" 2 z 7 III 45). „Narysujmy nowym dziejom twarz" — wzywał poeta, redaktor „Walki". Nie pytał jaką, pytał tylko o sposób, czym narysować? „Słów ciężką i lotną pracą" — odpowiadał.
Byli przeciw romantycznym irracjonalizmom. W tym zgadzali się z Miłoszem, który pisał wtedy w swoich *Przejażdżkach literackich* (43 z 18 III 45):

Czy nie warto zrewidować od podstaw naszego kultu dla romantyków i wreszcie przygwoździć tę romantyczną koncepcję życia, która z romantyków XX wieku uczyniła sztab intelektualny Mussoliniego i Hitlera. [...] Przed nami stoi zadanie wskrzeszenia pozytywizmu — zadanie, którego wagi nie da się dość silnie przedstawić.

Podmiot wierszy z „Walki" (jeśli można pomyśleć taki syntetyczny liryczny podmiot) był związany z awangardą, obce mu były ideały estetyczne mającej się niedługo ukazać „Kuźnicy" (m. in. lansowane przez nią tradycje oświeceniowe i pozytywistyczne). Nie będzie się kajał, dokonywał „obrachunków inteligenckich" ani też nawiązywał do prostoty „poezji proletariackiej". Był, czy chciał być, nowoczesny, podatny przy tym na magię folkloru, natchniony tradycją antyszlachecką i chęcią wykorzystywania szans awansu (do elit inteligencji artystycznej). Jednocześnie jednak był to podmiot wyraźnie określony generacyjnym przeżyciem wojny. Musiał odnaleźć się w świecie i w języku, znaleźć

S. W. Balicki *Ludzie „Dziennika Polskiego" zapamiętani wczoraj i widziani dziś*, „Zeszyty Prasoznawcze" 1964 nr 3; przede wszystkim zaś Adam Włodek, który wraz z Tadeuszem Jęczalikiem redagował ten dodatek (A. Włodek *Nasz łup wojenny*, Kraków 1970).

formę duchowej tożsamości (w tym wypadku formę poetycką). W przeciwnym razie trzeba by było odpisać na straty lata wojny i wojennego dojrzewania.

W „Walce" debiutowała Wisława Szymborska. Dostarczyła swoje teksty Zechenterowi, ten przekazał je młodym redaktorom. Ci starali się wykroić — jeśli wierzyć wspomnieniom — utwór nadający się do druku. „Dość na tym, że klecąc w nową całość powyjmowane z różnych partii tekstu zdania i fragmenty, osiągnęliśmy coś, co można było zesłać do zecerni."[3] Wiersz *Szukam słowa* ukazał się w 3 numerze „Walki" (z 14 III 45). Szło w nim o nieprzystawanie słów do osobistego i pokoleniowego doświadczenia. Mówiła w pierwszej osobie: „Chcę, niech jedno słowo / krwią będzie nasycone, / niechaj jak mury kaźni / pomieści w sobie każdą mogiłę zbiorową". To jednak okazywało się nie do osiągnięcia. „Szukam tego słowa — / ale znaleźć nie mogę — / Nie mogę". W następnym wydrukowanym w „Walce" (nr 8) wierszu bez tytułu podmiot indywidualny został zastąpiony generacyjnym podmiotem zbiorowym.

Świat umieliśmy kiedyś na wyrywki:
— był tak mały, że się mieścił w uścisku dwu rąk,
tak łatwy, że się dawał opisać uśmiechem,
tak zwykły, jak w modlitwie echo starych prawd.

Nie witała historia zwycięską fanfarą:
— sypnęła w oczy brudny piach.
Przed nami były drogi dalekie i ślepe,
zatrute studnie, gorzki chleb.

Nasz łup wojenny to wiedza o świecie:
— jest tak wielki, że się mieści w uścisku dwu rąk,
tak trudny, że się daje opisać uśmiechem,
tak dziwny, jak w modlitwie echo starych prawd.

Zatrute studnie, gorzki chleb, drogi dalekie i ślepe... — to bardzo ogólne i niedokładne oznaki doświadczeń, których nie da się ani odrzucić, ani samemu zracjonalizować. To, co było łatwe i zwykłe, teraz stawało się trudne do nazwania, do przeżycia. Łatwiej będzie nazywać mówiąc „my", podejmując wspólną w a l k ę. Zwłaszcza że podmiot zbiorowy, z którym można się było identyfikować i wspólna walka to coś bardzo znajomego z tuż minionego czasu wojny. Wtedy Szymborska pisała o Polsce:

[3] A. Włodek, op. cit., s. 148.

O coś więcej
niż o granic rozmach,
szum sztandarów,
— o jej triumf po żołniersku hardy.
[.....]
O coś więcej,
— o jej Dzień Powszedni,
[.....]
o dym z czerwonych kominów,
o książkę bez lęku wyjętą,
o skrawek czystego nieba
walczymy.

Wiersz nosi tytuł *O coś więcej* i datowany jest 1944 („Walka" 10 z 2 V 1945). Ten Dzień Powszedni, pisany dużymi literami, teraz — wydawało się — miał się urzeczywistniać.
W marcu 1945, pół roku po kapitulacji Powstania, w dwa miesiące po wkroczeniu berlingowców na gruzy Warszawy, „Walka" poświęciła numer młodym warszawskim poetom. Przedrukowano z konspiracyjnych wydań: Baczyńskiego *Ojczyznę*, Bratnego *Dobę*, Gajcego *Piosenkę o przemijaniu*, Bartelskiego *Miastu*. Do tego dodano dwa komentarze: publicystyczny i poetycki.
W publicystycznym Włodek pisał o swych poległych rówieśnikach:

Śmierć bohaterska nie zawsze jest wyrazem aktywnego ustosunkowania się do zagadnień życia. Zdradza to ich poezja. Ta postawa schyłkowców mijającej epoki (którzy zamiast tworzyć nieśmiertelność każdym swoim dniem — zastanawiają się, jaki po nich ślad w dziejach i zaświatach pozostanie) — wpływa na sposób ich obrazowania poetyckiego. Natłoczenie nieusprawiedliwionych czasem niczym wizji, mitologiczne jakieś wielosłowie — zaciemniają czystość przeżycia. Mglisty romantyzm, który tak skwapliwie wykorzystali politykierscy prowodyrzy. Dlatego dziś ta zbiorowa mogiła, dlatego twórczość tych młodych jest na zawsze oderwanym odpryskiem tego, co mogło być [*Młodym Warszawy*, „Walka" 7 z 28 III 45].

Pamiętajmy, że negatywny stosunek do poetyki warszawskiego pokolenia wojennego mieli wtedy także starsi poeci, Miłosz i Przyboś — każdy z innego powodu.

Tam — w najżarliwszym z naszych miast,
grzęzną twarzami w ciepłą krew
trupy dziecięce.

Tak oto zaczyna się komentarz poetycki pióra Wisławy Szymborskiej (*Krucjata dzieci*, przedrukowany potem w roku 1946 w 19 numerze

„Świetlicy Krakowskiej" pt. *Dzieci Warszawy*). Mówi o chłopcach bawiących się w wojnę „nie na niby", jeden z nich trzyma flaszkę z benzyną. Tragiczny obraz daremnego bohaterstwa:

zbrojna w zawarte pięści, zastygła w okrzyku
brnie pod kul gęsty, ciepły grad
krucjata małych uliczników.

My zaś (bo nadal jest tu zbiorowe „my") jesteśmy już na drugim właściwym brzegu dziejów.

Oczy nasze zmęczone są pamięcią świeżą,
lecz ręce wiedzą, wierzą.
Ręce, którymi unieść mamy ciężar świata
wiedzą: świat się odrodzi bez wojennych widm,
że wypłaci bez reszty za zdeptane lata
i wierzę w nowy ład i rytm.

„Nowy ład i rytm" miały stać się przeciwwagą dla tamtej tragedii, chaosu, dławiącego pytania „po co — trupy poległych dzieci?". Pokój miał rytm awangardowy.

Wyprzedzi komunikaty radosny serca alarm.
Szybsza od światła jest wieść,
szybsza od wieści wiara

— pisała w wierszu *Pokój*, który powstał w przeddzień kapitulacji Niemiec (104 z 21 V 45, „Walka" 11/12).
Szeregi czy kolumny marszowe, formujące się, jak można sądzić, spontanicznie, rozdeptują czarne papierowe rolety do zaciemniania. („Żałobę zdartą z okien / rozdeptywać będą przechodnie / szeregami formując swe kroki".) Już nie będzie nalotów, bo ludzie „przynieśli ziemi / pokój — nie miecz". Ktoś inny pisał wtedy: „Rankiem / niebo bez chmur. / Zmoczonym w słońcu skrzydłem / samolot pisze na nim / wyzwolenie" (Z. Żytyńska, *Wyzwolenie*, „Walka" 8 z 19 IV 45).
Awangarda była dziedzictwem, ale nie można było — czuli to — jej po prostu kontynuować. Jej formy bowiem „nie są ani naszym dziełem, ani naszą zdobyczą, ani też naszym ostatecznym wyrazem", w te formy więc „wniesiemy dziś awangardę nowych treści i z tego zrodzi się nasz wyraz artystyczny" — pisała ta sama autorka w artykule *Młodzi wobec zagadnień literatury* („Walka" 7 z 11 IV 45). Nie można już było beztrosko zachwycać się każdym samolotem, cieszyć z eksplozji. Za

parę miesięcy miała wybuchnąć pierwsza bomba atomowa. Udawać kreatora tam, gdzie jest się tylko mało znaczącym uczestnikiem, czy biernym świadkiem.

Z jednej więc strony wierzyli, że gdyby nie zginęli młodzi warszawscy poeci, to w nowej rzeczywistości, po tej stronie granicy pokoju zmieniłaby się ich poezja, tak jak zmieniły się wiersze ich kolegi Gieruta-Bartelskiego, u którego — jak pisał Włodek w cytowanej wypowiedzi — „spod apokaliptycznych obrazów wychyla się nowy, lepszy świat. To pozwala już innym okiem patrzeć w przyszłość". Z drugiej zaś strony czuli pokrewieństwo generacyjne z poezją poległych, z ich lękiem, apokaliptycznymi wizjami, przeświadczeniem o rozpadzie struktur dotychczasowej kultury. Czy zdawali sobie sprawę ze sprzeczności swoich postaw? Czytając ówczesne wiersze i to najwybitniejsze, Różewicza, Szymborskiej — możemy w to wątpić.

Ich poezja bywała rzucaniem „prosa albo maku" umarłym. (*Przedmowę* do *Ocalenia* przedrukowano w „Dzienniku Polskim" (22 z 22 II 46). Szymborska swój poemat o poległym raz tylko wydrukowała w całości.[4] Tak się zaczyna:

Patrzysz pochmurnie wskroś spłakanych szyb.
Ten deszcz nie w porę — krzyżuje ci plany.
Palcami dudnisz o okienne ramy.
Puste przestrzenie w oczach twych.
[.....]
Odwracam głowę
i śmiesznie krzyczę w twe zdumione oczy,
w zakłopotaną linię ust —
że wiem, że pójdziesz.

Jedną z części tego poematu, sonet-zaklęcie, wydrukowała też osobno („Świetlica Krakowska" 1946 nr 19, s. 295):

Nieśmiała, młoda, lepka zieleń liści.
Chciałabym zrywać, deptać, ranić,
Za jej bezwstyd, że pulsuje słońcem,
że nie wie co to jest czekanie.

Mam w rękach siłę nienawiści,
Mam gniew zwęźlony w krtani.
Za jej życie — krótkie, musujące,

[4] *Janko Muzykant — Pamięci poległego*, „Inaczej" (Jednodniówka literacko-społeczna), Kraków 1945, s. 8.

za jej beztroskie przemijanie.

Ułożę stos olbrzymi z liści,
podpalę jego cztery końce.
Gdy obce niebo dymem zmącę —
Może się próba moja ziści.

Będę się modlić o twój powrót
Do wszystkich bogów świata.

Inny wiersz–zaklęcie jakże bliski jest i swoją melodią, i obrazowaniem wierszom poległych młodych poetów z Warszawy:

Jesteś mą troską: wewnątrz ciemny,
i żalem moim: już nieznany.
Lecz póki zapatrzony czekasz,
dopóki czuwasz zasłuchany —
czas o powrocie mówić twoim.
[.....]
Ziemi przebacz, że była daleka
albo wyrwij z niej pamięć jak korzeń.
Za to w sobie czasów nie rozgrzeszaj:
to szum muszli tęskniącej za morzem.
[*Zwycięstwo*, Dz. Lit. 1948 nr 24, s. 3]

I jeszcze jeden z tych wierszy, *Zaduszki* („Świetlica Krakowska" 1946 nr 19, s. 295):

Nie przyszłam tutaj po żal;
za to
odrzucić mokry brud liści,
tak będzie piękniej i lżej.

Nie jestem tutaj po bunt;
tylko
rozjarzyć okruchy ognia,
od wiatru bronić ich drżeń.

Przestrzeń nie będzie samotna.
Winietą jodły i astrów
ogarnę brzydki twój grób.
I wtedy stanie się więcej:
cisza nad nami — nie lęku,
bo cisza prób.

Nie czekałam tutaj na wiersz;
ale
by znaleźć, chwycić, przygarnąć.
Żyć.

Czy mogła pójść tą ścieżką? Jeśli nawet mogła, to nie chciała. Ja zbiorowe (m y) czuło swoją wyższość po tej, właściwej granicy pokoju, wyższość swojej wiedzy, swego rozeznania nad wiedzą i rozeznaniem tamtych warszawskich poetów, młodziutkich powstańców. „Ja" indywidualne daremnie kierowało zaklęcia do jednego, bliskiego poległego. Nie było to proste i czasem poezja owemu zawikłaniu starała się nadawać formę. Komplikując składnię: „Tak ukąszony od kuli / że wszystko ludzkie mi obce / prócz czasu, któremu braknę, / czasu jak podmuch gorący — / upływem" (*Pocałunek nieznanego żołnierza*, Dz. Lit. 1948 nr 2, s. 7). Albo szyfrując sytuację przedstawioną (w nie przytaczanych tu „realistycznych" zwrotkach wiersza *Zwycięstwo*).

W pierwszym numerze „Pokolenia" ukazały się dwa wiersze Szymborskiej: *Miejsce na pomnik* i *Ulica Polna*. Po zburzonym pomniku poety, stojącym tu niegdyś, w „czasach niebacznych", wzniesiony zostanie nowy — pomnik żołnierza, który „do ust przymierza organki / Kamienny — zbudzi muzykę / a ta — nie będzie na sprzedaż". W drugim — żywy chłopiec stoi na przystanku tramwajowym przy ulicy Polnej w Warszawie. Zaklina ją: „Wątła uliczko — / wątła uliczko o świcie". Przychodzą żywi, „wygarnia ich ciemność zakrętu", chcą się porozumieć... Zmarli i żywi, przeszłość i przyszłość, żal po poległych, poczucie klęski i radość budowniczego, nadzieja, poczucie odnoszonego zwycięstwa — wszystko to w tych wierszach występuje. Kontekst numeru nadaje im charakter programu. Obok wydrukowano wiersze: Wirpszy *Ze spotkań powojennych* i Różewicza *Maskę* oraz *Rachunek*. W *Masce*: „Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne / głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy / ale i u nas wiruje pstra karuzela". W *Rachunku* zaś pojawiają się straszni mieszczanie i straszne paniusie, które swoim zachowaniem bluźnią poległym.

Ja były partyzant
przyszedłem porównać
i wypić (nie jestem Savanarolą)
jednak: ta rewolucja
łagodna jak szyja łabędzia.
Gardła jaśnie oświeconych
napełnione likierami
barwią się jak neony.
Polegli na polu chwały
niepokalani i młodzi

tak mi was strasznie żal
tak strasznie żal.
Jodełka jak gwiazda zielona
wschodzi na mogiłach.
Cztery panie dzióbią ciasteczko
różowe ciasteczko bardzo grzeszne.

W wierszach Szymborskiej i wierszach Różewicza odnajdujemy wspólne idee: pamiętając o mogiłach, nie opierać się rewolucji „łagodnej jak szyja łabędzia" (nawet jeśli jest w tym określeniu ironia — a jest — to uwiarygodnia ona akceptację). Na pierwszej stronie „Pokolenia", nad artykułem Bratnego, który w imieniu kolegów próbował odpowiedzieć na pytanie: *Literatura — ale jaka*?, umieszczono artykuł Sokorskiego *Istota przełomu*. Szło szybko nowe.
Widać to w przemianach gazety stanowiącej kontekst wielu z tych wierszy. Wróćmy do pierwszego rocznika krakowskiego, „czytelnikowskiego" „Dziennika Polskiego". Czytamy w artykule wstępnym (100 z 17 V 45):

Prasa nasza powinna być przesiąknięta świadomością swojej wysokiej misji wychowawczej, świadomością swojej odpowiedzialności przed narodem, odpowiedzialności za wychowanie w duchu rzetelnie demokratycznym. [...] Trudno jeszcze powiedzieć, jak się ostatecznie ułożą formy publicystyki w demokratycznej Polsce. My, dziennikarze nowej Polski, pracujemy nad tym, aby te formy były jak najżywsze, jak najlepiej trafiające do czytelnika, jak najskuteczniej usposabiające go w kierunku, który Polsce zapewni byt niepodległy, w kierunku demokracji.

„Walka" po 15 numerze przestała wychodzić.[5] Pomału zmieniał się też dział literacki. Zachowywał możliwie wysoki poziom, ale był nastawiony na czytelnika całej gazety, a nie szczególnego konesera tej właśnie kolumny, młodego pisarza czy kogoś innego należącego do klanu, do środowiska. Czytelnik całej gazety miał tradycyjne gusty. Nie wybierał między językami awangard, ale uważał najczęściej, że cała nowoczesna poezja jest szkodliwym bełkotem, bez społecznego waloru. W samym środowisku dziennikarsko-literackim opinie były podzielone. Po wyjściu *Miejsca na ziemi* pisał Zechenter:

[5] Komunikat w ostatnim numerze motywujący zaprzestanie wydawania dodatku niedostarczaniem przez współpracowników materiałów w terminie nie jest przekonujący. O sporze z ówczesnym redaktorem naczelnym wspomina Włodek w swojej książce *Nasz łup wojenny*, ale też nie wyjaśnia istoty tego sporu.

społeczeństwo nie ma książki, nie ma podręcznika, nie ma dobrej powieści [...]. I nagle wychodzi olbrzymi tom z a g a d e k p o e t y c k i c h. Tu coś nie jest w porządku.

Obok replikował J. A. Szczepański: „Poezja Przybosia to poezja doskonałości formalnej, oddalenia i wyżyny" (*Dwugłos o Przybosiu*, 173 z 30 VII 45). Po paru miesiącach wróci do tego tematu w redagowanym przez siebie przeglądzie prasy: „Narodowa, patriotyczna liryka Przybosia jest reprezentacyjna dla współczesnego pokolenia" (273 z 6 XI 45). W tym samym tekście nader źle wyrażał się o znanych wtedy z fragmentów *Kwiatach polskich* Tuwima („to poemat bardzo odległy od cierpień czy radości Polaka, chwilami niemal kabaretowy"). Opcja krakowska była awangardowa. Musiano bronić naturalności związku awangardy i postępu społecznego, lecz udawało się to w Krakowie do czasu. Awangardowi byli angażujący się w „nową rzeczywistość" młodzi, a wśród nich wyraźnie eksponowany w gazecie Machejek. Awangardowa niejasność, eliptyczność i katachrezy z jego wierszy przeszły po latach do felietonistyki tego autora. W drugą rocznicę Powstania Warszawskiego wiersz Machejka wydrukowano wersalikami, jako zasadniczą wypowiedź (komentarz polityczny).

CZY DLA WARSZAWY ŚMIERĆ KONIECZNOŚCIĄ
USTA DZIEWCZYNY MAJĄ PACHNIEĆ JAK PROCH?
DALEKO JEST MGLISTA MUZA I ODCIĄĆ
SIĘ NIE POTRAFI OD PIERSI LUDZKICH SZLOCH,
[.....]
ALE Z OGNIA I UPADKÓW NAJKRWAWSZYCH,
NAPOWIETRZNIE WIDAĆ TYLKO TŁO WYŻYN.
NAWET UMARLI BIJĄ SIĘ JAK ZAWSZE
NA CMENTARZU O PAMIĘĆ BÓLE KRZYŻY.

Wiersz wydrukowany został pod tytułem *Tak cię widzę, Warszawo* (208 z 1 VIII 46), i opatrzony adnotacją: „Góry Świętokrzyskie, sierpień 1944", co daje mu posmak autentyczności, usprawiedliwia reakcję emocjonalną.

Kolumny literackie i umieszczone na nich poezje są czytane jako jeden tekst z całością gazety: z bieżącymi wiadomościami, publicystyką, nawet z ogłoszeniami drobnymi. Czasem wiersz po prostu zastępuje felieton, komentarz czy ogłoszenie. Ale i wtedy nie przestaje być przede wszystkim wierszem odczytywanym w ramach uniwersum poezji.

Przystosowanie środków poetyckich do pewnych celów hetorogenicznych nie przekreśla

prymarnej istoty tych środków, tak jak elementy języka emotywnego, zastosowane w poezji, zachowują swoje zabarwienie emotywne[6]

— pisał Jakobson.

Wiersz w gazecie, przez ekwiwalentność wersów wprowadza poczucie ładu. Jest zawsze odwoływaniem się (choćby w niewielkim stopniu) do tego, co niecodzienne, świąteczne. Równoważy to, co bieżące i powszednie. Towarzysząc świętom i powtarzającym się wydarzeniom podkreśla regułę, przeciwstawia ją przypadkowi. Wprowadza i potęguje wzniosłość. Koresponduje ze wzniosłością w tekstach znacznie wyraźniej pragmatycznych niż wiersze. Weryfikuje ją i legitymuje w oczach czytelników. Czytelnik gazety w roli czytelnika wiersza odwołuje się także do odmiennego niż gazeta uniwersum poezji. Stoi ona wyżej w hierarchii autorytetów i mądry redaktor dba o to, by tak było, tylko wtedy może skutecznie oddziaływać poprzez druk utworów poetyckich. Dlatego w gazetach wiersze były w owych latach tak ważne, choć nie zajmowały dużej przestrzeni. Widać to stale, gdziekolwiek otworzymy roczniki „Dziennika Polskiego" z tamtych lat (oprawione wraz z dodatkami) i zaczniemy je dokładnie przeglądać.

Wśród sprawozdań z akademii, komunikatów agencyjnych czytamy wiersz Adama Włodka dedykowany poległym na ulicach Krakowa żołnierzom Armii Czerwonej:

Wy biegnący szaro przez szary bruk! Wasze kule budują świstem napowietrzny dach nad głową. [...] Więc chylę się nad tobą — ja — najpełniejsza odpowiedź na pytajnik twojej na bruku krwi (*Odpowiedź*, 18 z 18 I 46).

W tym samym numerze Maria Czerkawska odpowiadała na awangardową siłę (cytując wiersz Przybosia) realistyczną łagodnością:

„Wawel stoi na huku armat" chwilę widzę
zanim do Biblioteki Jagiellońskiej skręcę —
Słyszę echa nim wsunę się w łagodną ciszę
rzeczy drobniutkich, spraw prawie dziecięcych.

Być może był to zbieg okoliczności, że w numerze, w którym przedrukowano *Przedmowę* do *Ocalenia* (22 z 22 I 46) wypadła Leninowska

[6] R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, w tegoż: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, Warszawa 1989, t. 2., s. 90.

rocznica. Jacek Frühling, główny ideolog pisma[7], wspominał swój udział w mityngach, gdzie przemawiał Lenin. Pisał:

Pewne przypływy i odpływy ruchów społecznych, pewne trudności czy zahamowania czysto mechaniczne zasłaniają im [„ludziom nie umiejącym oceniać rzeczywistości" — J. Ł.] oczy na fakt, że bez względu na takie czy inne wydarzenia, na taki czy inny chwilowy układ sił, świat, ludzkość, czy to się komu podoba czy nie podoba, kroczyć będą w swoim rozwoju tymi drogami, które wytyczył, wyżłobił, wykuł Włodzimierz Lenin.

Tą piękną retoryczną figurą przywołany został radosny walec historii. Odpowiadała temu optymistyczna strona poezji młodych, awangardyzujących autorów.

Wprawdzie reakcja szalała, bandyci ponosili zasłużoną karę, ale dominował duch wspólnoty i porozumienia. Zachęcano do powrotu żołnierzy Andersa. Jan Brzechwa, parodiując wrogą propagandę pisał na wywrót: „Mikołajczyk przemawia, lecz podczas przemowy / Ma lufę pistoletu przytkniętą do głowy" (51 z 20 II 46). Należało śmiać się z takich nonsensownych pomysłów. Początek roku 1946. Sapieha wracał z Rzymu z kapeluszem kardynalskim. Dla powitania księcia kardynała został zorganizowany specjalny komitet, weszli doń: wojewoda Pasenkiewicz, biskup Rospond, d-ca okręgu wojskowego gen. Prus-Więckowski, prezydent Krakowa Wolas, sekretarz generalny PAU T. Kowalski i rektor UJ — Lehr-Spławiński (74 z 15 III 46).

Jalu Kurek wzywał do solidarności wielosłowiem, które dziwnie łączył z wyznawaną przez siebie zasadą awangardowej oszczędności słowa. „Zboże / Zboże dla Szczecina. / Zboże dla Gdańska. / Morze dla Tatr. / Morze dla Śląska. / Morze dla Krosna. / Wiatr, woda i piasek, / Piasek, woda i wiatr" (*Pieśń bałtycka*, 55 z 24 II 46). Machejek cieszył się powrotem z lasu:

Wróciłem, wróciłem po długiej rozłące,
Ty wyszłaś naprzeciw, ty i Ona.
Siadamy w lirycznym kółku, głowy gorące,
I znów pełni liści, jak w dębowych schronach
[55 z 24 II 46]

Ekstatycznie radował się Bąk: „I ten bełkot zachwytu brzmi dziś moim

[7] „Frühling, przedwojenny dziennikarz warszawski i współpracownik «Czerwonego Sztandaru» w radzieckim Lwowie, miał naczelne szefostwo polityczne, kontrolowane przez wojenną cenzurę Ważyka. Ja montowałem redakcję, robiłem numer" (S. W. Balicki, op. cit.).

głosem, / Gdy wielbię gruzy — ludzi — obłoki i ptaki" (*Jam syn tych...*, 82 z 22 III 46). Także w innych wierszach gruzy stawały się częścią akceptowanego pejzażu. „Przez lepki słońcem idę gruz" pisał W. Zechenter (*Kartki z Warszawy*, 103 z 13 IV 46).
Ten radosny nastrój w gazecie zepsuło referendum. Miesiąc przed nim wydrukowano *Wywiad specjalny min. Radkiewicza dla pism Czytelnika*:

Wrogowie demokracji, którzy są wrogami służby Bezpieczeństwa prowadzą kampanię szkalowania aparatu Bezpieczeństwa. Trzeba piętnować te oszczerstwa, które służą zupełnie wyraźnym politycznym celom [150 z 1 VI 46].

Jeszcze podróżowano. „Notre-Dame jak szampan mknie do głowy, / Jak szampan lekki, ale mocny" — pisał Sztaudynger (150 z 1 VI 46). Porównanie Notre-Dame do szampana było piękne. Różewicz wchodził do chóru swoim własnym już głosem: „matka powieszonych / z księżycem u szyi / idzie na dno / ociera się o szorstką łuskę tłumu" (169 z 22 VI 46). A zaraz potem dytyramb Jana Baranowicza na cześć wiosny: „A gdy się wierszem każesz zrywać, / niech wiersz w dytyramb pnie się strojny: / Chwała ci wiosno, że pozszywasz / zielone osypiska wojny!" (169 z 22 VI 46). W tym poetyckim rozgwarze słychać było głosy wprzęgnięte wprost w służbę demokracji. Stanisław Ryszard Dobrowolski pisał: „Całe życie wołałem: nie!" Teraz jednak: „jak srebrny w obłoku ptak / Niosący wiosnę / Nasze nowe, zwycięskie, proste: / TRZY RAZY TAK!" (171 z 24 VI 46). Pod ponurymi zdjęciami z toczącego się właśnie w Poznaniu procesu Greisera (wkrótce miała być wykonana publiczna egzekucja) drukował artykuł prof. UJ Konstanty Grzybowski:

Głosowanie ludowe to nie jest wyraz zaufania dla Rządu. To jest w y r a z z a u f a n i a d l a p a ń s t w a p o l s k i e g o [173 z 26 IV 46].

Niestety w Krakowie źle głosowano.

Z głębokim bólem podajemy do wiadomości tragiczne cyfry krakowskie. Palą one, jak palić może narodowy wstyd i hańba. [...] Doprawdy pełnowartościowy Polak, bez względu na swe przekonania polityczne, z lękiem i odrazą będzie musiał patrzeć w oczy nawet najbliższego otoczenia.

Kraków „okazał się prawdziwymi okopami św. Trójcy" — pisał red. S. W. Balicki (180 z 3 VII 46). Niedługo zjawią się z łopatami budowniczowie Nowej Huty, by zasypywać te okopy. Teraz jednak był jeszcze etap wcześniejszy. Jalu Kurek opublikował artykuł: *Kwiaty: samo piękno skroplone czyli pogadanka o poezji*, a w nim:

Awangarda nie jest jeszcze jedną szkołą, kapliczką takiego czy innego „izmu". To ustalony punkt wyjścia, baza dla każdego szanującego się poety. [...] Poezja wyrosła z nowych form życia zbiorowego. Oto kilka z nich: celowość, ekonomia, precyzja, szybkość, skrót, zgęszczenie [203 z 27 VII 46].

Młody poeta, Jerzy Lovell, pisał zaś (13 IX 46): „Fabryki płoną czerwienią kominów, / pochyłe domy klękają w ziemię — / my chcemy chleb i słońce przekazać synom, / radosne niebo wznieść nad dachy przedmieść".
Potrzeby społeczne odzwierciedlały ogłoszenia drobne: „JASNOWIDZĄCA «Temida» zdumiewająco trafnie przepowiada, Kraków, Zwierzyniecka 6/5"; „CHIROMANTKA przyjmuje codziennie..."; „PSYCHOGRAF Kalwan przyjmuje ze swym sławnym medium Miriam..."; „OSTRZENIE żyletek wykonuję fabrycznie..."; „CHIROMANTKA «HELIOS» wykłada karty tarokiem egipskim..."; „NAJSŁYNNIEJSZA okultystka/chiromantka Eugenia Palej, określa naukowo: charakter, zdolności, przeznaczenie. Przyjmuje cały dzień. Krowoderska 19..."; „AKUSZERKA Krowicka wróciła z Warszawy, robi zastrzyki..."; „DLA PENSJONATÓW, hoteli, szpitali obliczam kalorie w domu..." (numery 229, 234, 243 — z roku 1946).
Leopold Staff odpowiadał na pytanie: jak zaradzić obojętności czytelniczej na nową poezję?

Nie trzeba nic radzić. Bywają okresy osłabienia natężenia czytelniczego, po których następuje wielkie wzmożenie. [...] Nie przestaję wierzyć, że przyjdzie i u nas dobry czas dla poezji [wywiad M. Szczepańskiej, 2 z 14–23, 47].

Jest rok 1947. „Dziennik Literacki" staje się pismem wyraźnie mającym wychować nowego polskiego inteligenta. Pośredniczyć między tym nowym czytelnikiem a starymi pisarzami. Służą temu przede wszystkim wywiady.
Adam Włodek rozmawiał z Przybosiem (*Poeta i dyplomata*, Dz. Lit. 1947 nr 31). Przyboś mówił:

Czas wojny był próbą dla poetów i większość z nich wyszła z tej próby zwycięsko. Wzmogło się poczucie odpowiedzialności społecznej za słowo. Poeci ważą słowa, z myślą o wyrażaniu uczuć nie tylko indywidualnych, lecz i zbiorowych. [...] Każda epoka musi znaleźć własny wyraz artystyczny; na tym przede wszystkim polega postęp w dziedzinie kultury i sztuki, a więc i poezji.

Tadeusz Breza mówił w innym wywiadzie:

W państwie o naszym typie ustrojowym, kultura a zwłaszcza literatura spełnia funkcję wielkiej spowiedzi publicznej, lecz ciągle jeszcze nie ma właściwego planowania, a program kulturalny jest minimalistyczny [wywiad M. Szczepańskiej, Dz. Lit. 1947 nr 18].

Planowanie wielkich spowiedzi publicznych nie było obce ówczesnym decydentom. Sztuka miała stać się — mówił Breza — „wielkim świeckim kościołem"; oni czuli się odpowiedzialni za całość społecznego rytuału. I w tym samym wywiadzie upominał się pisarz o wyższe miejsce dla ludzi kultury. Dawał przykłady: „Kapelmistrz pałacowy i bibliotekarz siadali do stołu wyżej niż dyrektor lasów i naczelnik urzędu pocztowego". Andrzejewski w wywiadzie (z M. Szczepańską, Dz. Lit. 1947 nr 23) dawał wykładnię *Popiołu i diamentu*: „To książka o zmierzchu, o agonii chrześcijańskiej", idzie w niej o „rozdźwięk między sprawą sumienia i złego czynu". Chelmicki kochając się w Krystynie „czynu swego dokonywa, lecz już w zmienionych proporcjach moralnych. Płynie z tego wielki smutek. Ten smutek przepaja mowę Szczuki nad grobem zamordowanych skrytobójczo robotników". Wywiady z pisarzami pełniły ważną rolę edukacyjną. Pokazywały, jak można — w różny sposób, na wysokim poziomie, zaznaczając swoje wątpliwości, nie rezygnując ze swoistości języka — stawać po stronie d e m o k r a c j i. (Słowo to niedługo zastąpią mniej eufeministyczne określenia.) Dziś, gdy czyta się tamte wywiady, widać, że były to ważne kroki stawiane przez autorów. Z tego, jak były ważne, nie zdawali sobie chyba sprawy. Każdy następny krok w tym samym kierunku musiał już być kompromitujący. Posadzono ich przy stole rzeczywiście wyżej niż dyrektorów lasów państwowych i naczelników poczty.

Czy jednak czas, który nadchodził, a nadszedł w roku 1948, był przeciwny poezji, jak uważał Staff, podobnie jak przeciwny poezji — to też jego porównanie z tego samego wywiadu — był czas pozytywizmu? Nie, po stokroć nie: czas sprzyjał poezji, młodości, rewolucji. Chciano to w gazecie traktować jako synonimy. Potrzebni byli młodzi, zjednoczeni w walce, pracy i święcie — ZMP. Powstawał w sztuce nowy nurt, jako wezbrany i zbierany w jedno możliwie łożysko protest przeciw reakcji i imperialistycznemu otoczeniu — dalszy ciąg walki. „Dziennik Literacki", wyrosły z gazety, miał wiązać ten protest z życiem mas.

W jakim języku najlepiej, najpełniej, najradośniej można było formułować ten protest? Był już rok 1948. W tym samym numerze, gdzie Bieńkowski pisał o Gidzie, Promiński o Steinbecku, Kydryński zaś o Szaniawskim — wszyscy krytycznie, ale wytwornie — ukazał się komunikat:

Celem pogłębienia treści ideologicznej prac artystycznych w świetlicach związkowych, KC ZZ ogłasza Ogólnopolski Konkurs Teatralny dla świetlicowych zespołów teatralnych i inscenizacyjnych. [...] Wszystkie utwory konkursowe — bez względu na ich formę — winny zawierać treść odzwierciedlającą wkład klasy robotniczej w dzieło odbudowy, w kształtowanie się nowego stosunku do pracy, walkę narodu o wolność, suwerenność i postęp naszego państwa, o powszechną kulturę i wiedzę dla mas [Dz. Lit. 6 z 5–11 II 48; w tym samym numerze znajdujemy materiały ze znanego seminarium młodych w Nieborowie].

To był język, jakim miano prowadzić konwersację przy stole, gdzie tak wysoko posadzono pisarzy. Już wkrótce innych słów nie wolno było tam używać.

W końcu roku 1948 na łamach „Dziennika Literackiego" polemizowano na temat współczesnej poezji. Wierszem, który wzbudził polemikę, była *Niedziela w szkole* Wisławy Szymborskiej. Długi ten utwór zaczyna się opisem pustej szkolnej klasy w upalny dzień świąteczny:

W ławkach z pustoty i nudy
trzeszczało życie drewniane.
Wycinanki łączone za ręce
obtańczały klasę w podskoku.
Na szafie próżnował globus —
przedmiot jutrzejszych godzin
i ptak, któremu trociny
zabrały serce ,spłoszone.
[Dz. Lit. z 17–23 X 48]

Ten opis można było zrozumieć, gorzej było z częścią refleksyjną. Uczniowie klasy XI/1 liceum w Rzeszowie, mający „raz w tygodniu godzinę lektury czasopism literackich", poprosili o wyjaśnienie swego nauczyciela („znanego i doświadczonego polonistę"). On nie objaśnił, lecz poradził, by napisali do autorki, a więc:

zwracamy się do Szanownej Autorki z prośbą o wyjaśnienie zagadkowego — a przez to intrygującego nas sensu Jej wiersza od słów „Na plecach pokłonionych ciężarem" aż do końca. Przy tej sposobności zapytujemy Szanowną Autorkę oraz redakcję „Dziennika Literackiego", czy ma jeszcze rację bytu — wobec tendencji poezji współczesnej — twierdzenie naszego polonisty, że poezja winna przez umiejętny dobór wyrazów i przenośni budzić natychmiastowe skojarzenia w umyśle odbiorcy i dawać mu bezpośrednie przeżycie artystyczne [...]. Na odpowiedź oczekujemy niecierpliwie — szczerze oddani

— i następuje 46 podpisów, w tym jeden nieczytelny.

Autorka odpowiedziała (list i odpowiedź w numerze 46 z 14–20 XI 48). Winą za nierozumienie poezji współczesnej obarczyła sanacyjne szkoły

i uniwersytety. Potem przytoczyła niezrozumiany fragment swojego utworu *Kiedyś, gdy nie wiedziano, że ziemia jest kulista*:

Na plecach poklonionych ciężarem
cierpliwie, kołysała cierpliwie,
alegorię nie swego świata
służba żarłocznych uczt —
prężąc wysiłek ciała,
napinając wysiłek pokory
i w kolorowych twarzach
zamykając przekleństwo krzywd.
Aż z włókna ostatecznego
wspólny narodził się wybuch,
póki nie stało się prawem
prawo przebranych miar.
I oto stojąc na głazach
ziemi zrzuconej z ramion
w zdumieniu ponad nienawiść
pięć zwrócę światu stron.
Piątą będzie ojczyzna,
ojczyzna każdego z nich.

W zakończeniu bohaterka liryczna opuszcza budynek szkoły:

Minęłam kwiaty u wyjścia.
Cień się pochylał za mną —
wytrwały cichy towarzysz,
myśl co przylgnęła do ziemi:
że czas rozwinąć Minione
w epopeję. Tej jeszcze nie ma.

Poetka tłumaczy ten fragment na prozę.

Na zgiętych uciskiem plecach proletariatu spoczywał cały ciężar pracy, lecz owoce tej pracy obracane były na zaspokojenie klasy posiadaczy a nie potrzeb całych narodów, lecz całkowite wyczerpanie się cierpliwości gnębionych spowodowało wybuchy rewolucyjne, które połączą cztery istniejące w naturze strony świata w całość, w ojczyznę ludzkości — w przenośni zwaną „piątą stroną".

O zakończeniu zaś wiersza:

poprzednio wypowiedziane myśli o przeszłości i walce ludów o wolność skłaniają do stwierdzenia, iż koniecznością jest utrwalenie historycznych wydarzeń w wielkim utworze epickim.

Przekład był pewnie trochę ironiczny, ale pouczający. Gdybyśmy bo-

wiem próbowali przekładu w odwrotnym kierunku i ocenili wiersz Szymborskiej pod tym kątem, musiałaby uderzyć nas jego przesada, przeładowanie, pompatyczne peryfrazy (proletariat — „służba żarłocznych uczt").

Do polemiki włączył się nauczyciel uczniów z Rzeszowa. Przedstawił się jako człowiek wykształcony, któremu nieobce były przed wojną literackie nowinki. Czytano na studiach „futurystów, ekspresjonistów, pikadorczyków, skamandrytów, kwadrygowców, meteorowców, kadrowców, czartakowców, helionistów i proletariatczyków". Dziś jest inny odbiorca, inna odpowiedzialność i poezja wymaga innego języka. Przykład dał Majakowski, który „zachwyca i oszałamia prostotą stylu":

To jest natchniony poeta mas. To jest wieszcz, nad którego wierszem *Lenin*, *Dobrze* czy *Lewą marsz* nie będzie ani chwili się głowił pastuch z Kazachstanu czy drwal z Komi, a natychmiast go bezpośrednio zrozumie, wchłonie i przeżyje, bogacąc swój umysł i swoją świadomość klasową. Czy tak piszą dzisiejsi rewolucyjni poeci polscy? [S. Lewiński, Dz. Lit. 48 z 28 XI – 4 XII 48].

I dalej oznajmiał profesor z Rzeszowa:

Szanowna Pani Wisławo, mam coś niecoś z robotnikiem i chłopem do czynienia i niech mi Pani wierzy: *Niedzieli w szkole* bez przetłumaczenia Jej szlachetnego w treści i wyrazie wiersza na zwykłą prozę nie zrozumie ani jeden, ani drugi.

Szymborska odpowiadała:

o zrozumiałości czy niezrozumiałości dzisiejszej poezji nie przesądza jej awangardowa forma, ale jej problematyka. Nie dziwmy się, jeżeli robotnik nie zrozumie obcego mu w treści *Pióra z ognia* Przybosia — ale wiersze wojenne tego poety pojmie na pewno.

Argument z Majakowskiego był nie do odrzucenia. Nie można było wątpić, że pastuch z Kazachstanu od razu zrozumie rosyjski poemat o Leninie. Dalekie Komi zaś było miejscem, gdzie pracowali jako drwale ludzie, którzy nieraz pokończyli wcześniej najlepsze europejskie uniwersytety. Poetka w zakończeniu dziękowała swemu polemiście za szczerą wypowiedź, tak potrzebną w sytuacji, gdy „oficjalna krytyka oceniała dotychczas poezję formalistycznie, nie stosując przy tym kryteriów zrozumiałości i prostoty, nie biorąc pod uwagę prawdziwych potrzeb czytelniczych". Była w tym taktyka, ale zapewne i szczere przekonanie: obrona awangardowej wiary, że nowoczesna poezja odpowiada wrażliwości robotników i chłopów, wchodzi do serc ludzi najbardziej postępowych. A tu wiersze o treści słusznej i postępowej, zawikłane jednak

w omowniach, w wyszukanym stylu. Treść coraz bardziej i częściej kłóciła się z formą, tekst poetycki z przekładem na „zwykłą prozę" — nowomowy. Szybkim krokiem zbliżało się zjednoczenie partii w Partię. Sama Szymborska jako (w. szymb.) pisywała ostre ideologiczne przeglądy i polemiki. Był najwyższy czas na znalezienie właściwej drogi w poezji, słusznej poetyki.
A więc koniec roku. Kongres Zjednoczeniowy. Wypowiedzi pisarzy, artystów, uczonych. Prof. Tadeusz Sinko zamknął swą wypowiedź w jednym długim zdaniu:

Usunięcie rozłamu wśród partii robotniczych i zjednoczenie ich na podstawie wspólnego programu, potęgując siłę partii zjednoczonej, ułatwia kierowniczej awangardzie przyśpieszenie realizacji ustroju socjalistycznego, a ponieważ właściwa temu ustrojowi kultura socjalistyczna przejmuje najlepsze osiągnięcia przeszłości tak w nauce jak i w literaturze i sztuce i wciąga w ich uprawianie najzdolniejsze jednostki spośród warstw robotniczych i chłopskich, a w korzystanie z ich owoców najszersze warstwy ludności, ja, jako pracownik naukowy cieszę się z takiego rozszerzenia podstaw produkcji i konsumpcji naukowej, otaczanej przez rząd hojną opieką, a to tym bardziej, że stoi on równocześnie na straży pokoju i pokojowej współpracy i współzawodnictwa narodów, hołdujących tym samym ideałom i przygotowuje przyszłą współpracę pokojową całej ludzkości [343 z 15 XII 48].

Jubileusz Staffa. Siostry miłosierdzia okradają sieroty i niedołężnych starców (tego rodzaju fakty groźnie się nasilały). Pieśń Broniewskiego z refrenem: „Stanie Polska Ludowa, / będzie jawa nie sny, / bo to walka klasowa, / zwyciężymy w niej my!" (Dz. Lit. 49 z 5–11 XII 48). Obok pod fotografią murarza–majora Michała Krajewskiego, „który wrócił do murarki", wiersz Tuwima: *Pieśń o Białym Domu*. „Wierzę mocno, że kobiety polskie wysoko będą niosły sztandar zjednoczonej partii" — powiedziała Wanda Wasilewska na wiecu Ligi Kobiet w Warszawie (341 z 13 XII 48). W tym samym numerze: wynik konkursu jubileuszowego. Należało napisać fraszkę–komentarz do rysunku przedstawiającego murarza przy pracy i paru mieszczan (toczek, kapelusz, melonik) przyglądających się murarzowi. Pierwszą nagrodę (3000 zł) przyznano za utwór:

Hej patrzcie z jakim zapałem
Codziennie, cegła do cegły,
Buduje Polska cała
Gmach ludzi niepodległych.

Próżno reakcja, kapitał
I zły faszysta się zżyma:

Nam lepsza przyszłość świta
Nikt dzieła reform nie wstrzyma!

W tych samych numerach toczyła się dyskusja o wierszu Szymborskiej. Obrona ciemnego idiołektu poetyckiego wydawała się beznadziejna, zwłaszcza że stawał się on idiolektem, do którego nie miało się przekonania.
Tomik Szymborskiej złożony z jej wczesnych wierszy nie doczekał się druku[8]. W roku 1952 ukazał się dopiero jej debiutancki tom *Dlaczego żyjemy*. Wojna w nim przywoływana to wojna w Korei. Młodych poległych AK-owców zastąpili bohaterowie spod Stalingradu i wyzwoliciele Krakowa. Opiewana była „młodzież budująca Nową Hutę". Prywatne rozterki przestawały mieć znaczenie. Przeszłość została wymazana. Prostota osiągnięta.

Dziś dla was, przy was, od was, młodzi,
miasta zaczyna się życiorys.
Pamięć imiona wasze codzień
notuje słowem zdobnym w podziw,
notuje normy waszej poryw
i włącza w piękny plan obliczeń.
Bo to jest pamięć robotnicza
służąca klasie robotniczej.[9]

Pamięć krótka i selektywna.
Wisława Szymborska jako poetka postanowiła w pewnym momencie dokonać wyboru–identyfikacji. Uwolnić się od żałobnych wierszy, i od wymyślnych przestrzeni, napuszonych peryfraz, od indywidualizmu, formalizmu i niekomunikatywności. Jakie ją do tego drogi wiodły? Niektóre z nich można prześledzić czytając jej wiersze poprzez konteksty czasopism. Każdy napisany i wydany wiersz wpływa na późniejsze poetyckie wybory. Przedstawione tu doświadczenia stały się częścią genezy *Wołania do Yeti* i *Soli*, tam dokonanych rozstrzygnięć. Wpłynęły na kreację podmiotu późniejszej autorki, na typ dystansu, na postawę omijającej pułapki naiwności ironii. Na to więc, co stanowi, że jest Szymborska wybitną polską poetką. To jednak jest przedmiotem innych tekstów w tym umieszczonych zeszycie.

[8] Por. A. Włodek, op. cit, s. 163.
[9] W. Szymborska *Młodzieży budującej Nową Hutę*, w: *Dlatego żyjemy*, Warszawa 1952, s. 17.

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"[1]. 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

[1] 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, przeglądem 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) miałaby 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 byłybyż 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 teraźniejszość polityczną, a inne przestrzenie i czasy, style i konwencje — tak starannie rekonstruowane ! — losy ludzkie (a także zwierzęce)[2] są dla niej tylko marnym magazynem rekwizytów.
Owszem, w *Dzieciach epoki* znajdziemy takie zdania:

Wszystkie twoje, nasze, wasze
dzienne 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

[2] 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 n o r m a o n t o l o g i i 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 wątpiące, 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, „instynkt też się myli" — *Przylot*). A „prawdziwie ludzkie"? Nie ma w sobie takiej determinacji. Owszem, i ono staje się nieraz nieludzkie, 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 mikrobów, przędziorków 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 zdemaskować 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 znamiennych 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 imaginacji:

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 *Wołania 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, pożądany, 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 wątpienia istniało (gdzieś, kiedyś), ale nie ocalało w pamięci kultury — w „najżadniejszej"[3] 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 przebłyskiem 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 „wygnanki 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

[3] Oto kontekst, w którym pojawia się to zręczne słówko: „Najżadniejszej 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 n i e ś w i a t p r z e d s t a w i o n y.
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 ekstraordynaryjnych, 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"[4]. Problem artystyczny polega tu na o s t e n t a c y j n e j a k r y b i i r e a l i s t y c z n e j. 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"[5] 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)[6]. Oto wyrafinowany paradoks wiersza o Baczyńskim: dziwne jest to, że

[4] *W biały dzień* z tomu *Ludzie na moście*.
[5] Michał Głowiński pisze o „meblowaniu" zaświata w poezji Bolesława Leśmiana; to bardzo celna metafora (zob. *Zaświat przedstawiony*, Warszawa 1981).
[6] 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 najczystszą 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 pobojowisk sceny,
poprawianie peruk, szatek,
wyrywanie 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 n a z e w n ą 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 poetą, a „nie być bokserem, to jest nie być wcale"[7]). 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

[7] *Wieczór autorski*.

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

W prozie może być wszystko, również i poezja,
ale w poezji musi być tylko poezja —
[*Trema*]

Szymborska 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) Szymborska 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 zapomnieć.[9]

Tymczasem czytelnikowi, a krytykowi zwłaszcza, nie może być tak całkowicie obojętne, o jakie to (konkretnie) doświadczenia prozy upomina się Szymborska. 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 karcone żywioły i konwencje: sztuka poetycka z równą bezwzględnością selekcjonuje, skazuje na niepamięć. Szymborska 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 Przybosia i Zbig-

[8] Potwierdzałoby to tezę Michała Bachtina o polifonicznych możliwościach prozy i nieodwołalnej homofoniczności wypowiedzi poetyckiej.

[9] *Od autorki*, w tomie *Poezje wybrane*, Warszawa 1967, s. 6.

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

Szymborska 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"[10] kształtują się jednostkowe, subiektywne, niepowtarzalne czasoprzestrzenie biografii. „Dziś o wieczności więcej wiem: / można ją dawać i odbierać", czytamy w jednym z wczesnych liryków Szymborskiej[11]. Pomiędzy „wiem" a „nie wiem", między „wiem więcej" a „wiem mniej", rodzą się napięcia godne lirycznych utrwaleń.

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*[12]. W prasie literackiej? A co powiedzieć o poezji?

Ten typ prozy myślącej i nauczającej, odzyskiwanej dla liryki, obala przesądy, 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 Szymborskiej 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 Szymborskiej. Sensy tej metafory nie są trudne do odcyfrowania: mogą umknąć uwadze (niebagatelne dla kwestii języka tych wierszy) „niższe", by tak rzec, kondygnacje owej

[10] Z wiersza (znanego także jako piosenka) *Nic dwa razy się nie zdarza*.

[11] *Rehabilitacja*.

[12] W. Szymborska *Lektury nadobowiązkowe*, Kraków 1973. Cytaty z felietonu o książce Szczepana Pieniążka, 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 ciążący 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 „gracją" 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 najszczęśliwszym razie —

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

Nuda szkolna potrafi pozbawić oddechu, spłaszczyć 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 — plątanina odpowiedzi, poprawianie się, zaprzeczanie samemu sobie: „Nie wymyślili prochu, nie. / Proch wymyślili, tak" — cała dramaturgia wiersza rodzi się z takich doświadczeń.[13]

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,

[13] 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. Eksplikacja, 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 (prozą) *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 eksplikacji. 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 eksplikacji, w ich „następowaniu" tkwi cały potencjał sugestii eksplikacyjnej, 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 łosi, 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 przędziorka; wyliczeniowy rytm zdań egzemplifikujących tezę felietonu zachęca czytelnika do uzupełnień, do nowych ilustracji (ja, gdy czytałem ten tekst, przypomniałem 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 tez 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 zrozumiały 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 scjentystyczna 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 był narodzić przed stu laty, ale się nie narodził)? Byłby to pomysłowy żart historii — zresztą zupełnie w stylu Wisławy Szymborskiej...

Grażyna Borkowska

Szymborska eks-centryczna

1. W interesującym studium Mariana Stali[1] o pisarstwie Wisławy Szymborskiej wszystko — poza próbą przypisania poetce postawy religijnej w duchu ekumenicznym — zasługuje na uwagę. W wierszach Szymborskiej znajduje krytyk „umiejętność przekraczania ograniczeń, wynikających z jednostronnego wyboru", specyficzną postawę duchową, która przynosi ucieleśnienie wolności, szeroką tonację uczuć i nastrojów — od żartu po rozpacz i tragizm. Radość czytania Szymborskiej — powiada Stała — to radość uczestniczenia w intelektualnej grze zaproponowanej przez autorkę, radość smakowania subtelnych tonów tej poezji, wywikłanych ze sprzeczności, lęków, zwątpień i przekory:

> radość spotkania ze swobodną, poetycko-filozoficzną medytacją, nie dbającą nadmiernie o gatunkową jednoznaczność wypowiedzi [...], ani o układanie myśli w system [s. 34].

I jeszcze jeden cytat ze wspomnianego artykułu:

> Każde zdanie, każdy wiersz Szymborskiej uobecnia wobec nas, przekazuje nam w darze obraz kogoś, kto jest wewnętrznie wolny. Wyobraźnia, zdaje się mówić poetka, jest sposobem komunikowania wolności. Dlatego też stwierdzenie Adama Zagajewskiego: „ekspansja swobody [...] jest jądrem poetyckiego świata Szymborskiej", pozostaje dla mnie jednym z najtrafniejszych odczytań jej dzieła [s. 31].

---

[1] M. Stała *Radość czytania Szymborskiej*, „Znak" 1990 nr 6.

Podpisuję się pod zdaniem obu panów — z pewnymi zastrzeżeniami. Trudno mówić w przypadku Szymborskiej o ekspansji swobody (Zagajewski) lub jej ucieleśnianiu (Stała). Z tego samego powodu porównanie z wierszem Polkowskiego (s. 31), uosabiającym deklaratywny wzorzec poezji rewolucyjnej, wypada nadzwyczaj niefortunnie. W utworze *Rosja* młody twórca pyta z impetem Majakowskiego:

Wiatr goni liście, dlaczego poeta
dzięki tym słowom zsuwa sobie z karku obrożę
i stoi w słońcu: wolny?

Szymborska nigdy nie manifestuje swojej potrzeby swobody. Przeciwnie, niezależność postaw i sądów skrywa pod maską naiwności i zadziwienia. Cechuje ją nie tylko niechęć do patosu, który w dialektycznym wywodzie stanowi jeden z wymijanych przez nią biegunów jednostronności, ale przede wszystkim niechęć do uproszczonych autodefinicji, samookreśleń, deklaracji. Obca jest też jej postawie romantyczna wiara w siłę i moc poezji. Swe niejednoznaczne, trudne do zinterpretowania *credo* twórcze przekazuje poetka w wierszu *Radość pisania* (z tomu *Sto pociech*)[2]. Szymborska, „równa bogom", mówi z olimpijską dumą o przestrzeni swych wierszy:

Inne, czarno na białym, panują tu prawa.
Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymywanych 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.

Ale zaraz inna Szymborska, mistrzyni atramentu, rozbije iluzję wiarygodności stworzonego świata. Akt kreacji co prawda dokonuje się, ale dotyczy bardzo małej, intymnej przestrzeni, równej kartce papieru. „Tu nie jest życie" — powiada poetka. Radość pisania to z konieczności radość zabawy, radość wątpienia i niedoskonałego naśladownictwa, kalekie odtworzenie prawdziwych lęków i prawdziwego kosmicznego zatrwożenia. Ale i tu gra się nie kończy. Gdyby tak było, moglibyśmy

[2] W. Szymborska *Sto pociech*, Warszawa 1967 (SP). Inne cytowane tomy Szymborskiej: *Wolanie do Yeti*, Kraków 1957 (WY), *Sól*, Warszawa 1962 (S), *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972 (WW), *Wielka liczba*, Warszawa 1977 (W), *Ludzie na moście*, Warszawa 1986 (LM).

napisać, że Szymborska ceni życie ponad wszystko, że fascynuje ją jego siła, drapieżność, nieodwołalna faktyczność zdarzeń.
Cóż, kiedy pojawia się intrygujący trójwiersz:

Radość pisania.
Możność utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

Zacznijmy pracę interpretacyjną od końca, od owej „ręki". W *Słowniku mitów i tradycji kultury* pod hasłem „ręka" Kopaliński podaje:

w starożytnym Egipcie symbol męstwa, w starożytnym Rzymie wierności, u Zenona z Elei pięść symbolizuje dialektykę, a otwarta dłoń krasomówstwo. [...] W sztuce średniowiecznej ręka była symbolem rozkazywania i zręczności: Boga przedstawiano w postaci ręki wyłaniającej się z chmur, mogącej być znakiem rozkazu (hebr. „iad" — „ręka", „władza") albo błogosławieństwa (z dwoma palcami uniesionymi, z promieniami wychodzącymi z palców) czy groźby zawisłej nad człowiekiem. Królewska ręka sprawiedliwości reprezentuje władzę sądową, przelanie na władcę jednego z najważniejszych atrybutów boskości. Ręka *homo faber* (łac. człowieka twórcy, wytwórcy) odróżnia go od zwierząt [s. 977–978].

Otóż wydaje się, że wiersz Szymborskiej wszystkie wymienione archetypiczne znaczenia słowa „ręka" aktualizuje i potwierdza. I może nie byłoby niczego zadziwiającego w fakcie, że inteligentny autor wie sporo o historii i własnej kulturze, gdyby nie pewna okoliczność. Wymienione przez Kopalińskiego znaczenia nie tworzą zgodnej rodziny, niekiedy są ze sobą skłócone, albo pozostają bez wyraźnego związku. Cóż bowiem łączy rękę jako symbol dialektyki z dłonią stanowiącą alegoryczne przedstawienie zręczności i męstwa?
Jeśli ktoś się gubi w meandrycznych zawiłościach hasła Kopalińskiego, powinien zajrzeć do Szymborskiej. *Radość pisania* mówi właśnie o tym, że człowiek porwawszy się na pracę twórczą, przekracza przeznaczone mu obszary, że łamie zasadę boskiego porządku, wierności i posłuszeństwa, że jest uzurpatorem bez szans, choć nie bez odwagi.
A Zenon z Elei, a dialektyka, a cała reszta? W cytowanym wyżej fragmencie poetka mówi wyraźnie:

Oka mgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,
pozwoli się podzielić na małe wieczności
pełne wstrzymywanych w locie kul.

Mamy zatem i eleacki paradoks ruchu rozłożonego na czynniki pierwsze, na punkty bezwładnie tkwiące w przestrzeni. Mamy tym samym także paradoksalną naturę sztuki, jej problematyczną wiarygodność,

odsyłającą jednocześnie do prawdy i fałszu, kłamstwa i zmyślenia. Szymborska wielokrotnie będzie przywoływać tradycję eleacką (*Znieruchomienie, Ruch, Śmiech*). Również analizowany wiersz wyznacza przestrzeń dialektyczną, uformowaną pomiędzy sprzecznościami i niemocą, twórczością i jej pozorem, powagą i żartem, oczywistością i paradoksem, ruchem i bezruchem, prawdziwym działaniem i bezproduktywnością pustego gestu. Zbudowany jest na semantycznej opozycji, rozbijającej również hasło Kopalińskiego, dwu obrazów: ręki wyciągniętej ku absolutowi, pośredniczącej pomiędzy porządkiem ludzkim a boskim, oraz ręki zaciśniętej w pięść, zbuntowanej, groźnej i grożącej.

Odłóżmy na razie na bok sprawę *Radości pisania*. Nie chcę poprzestać na analizie wybranego wiersza, dobrze zresztą znanego, często cytowanego, wręcz „szkolnego". Pora na wstępne wnioski. Mam wrażenie, że w przypadku Szymborskiej nie można pogodzić dwu spraw, o których wspomniani krytycy mówią jednym tchem — problemu wolności, rozumianego jako fundament istnienia, i swobody twórczej, utożsamianej z lekkością pisania, zmiennością nastrojów ciążących ku żartowi, zabawie, rozładowaniu napięć.

Pozostańmy przez chwilę przy drugim członie wymienionej pary pojęć — przy twórczej swobodzie. Jawi mi się ona dramatyczniej niż Marianowi Stali, ze wszystkimi ograniczeniami; Szymborska porusza się swobodnie w terenie „oddziewiczonym", naznaczonym niemożnością, niedokonaniem, nienasyceniem, w obszarze trwale pozbawionym swoich ekstremów — żywiołowej radości i dojmującego tragizmu. Świat ludzki ma swoją miarę, sobie właściwą tonację uczuć; rzadko osiąga górne C, często zaś zamyka się w geście obronnym przed wizją ostatecznej zagłady. Antyczna wieszczka dostrzeże sens w dziwnym zachowaniu swych ziomków:

Żałuję, że mój głos był twardy.
Spójrzcie na siebie z gwiazd — wołałam —
spójrzcie na siebie z gwiazd.
Słyszeli i spuszczali oczy.

Żyli w życiu.
Podszyci wielkim wiatrem.
Przesądzeni.
Od urodzenia w pożegnalnych ciałach.
Ale była w nich jakaś wilgotna nadzieja,
własną migotliwością sycący się płomyk.
Oni wiedzieli, co to takiego jest chwila,

och bodaj jedna jakakolwiek
zanim —
[*Monolog dla Kasandry*, SP]

Ludzie poprawnie odczytują słowa Apokalipsy, ale naznaczeni śmiercią od dnia urodzin umieją żyć pomiędzy, z a n i m, w obliczu nadciągającej burzy, w pozorach niewiedzy, w ułudzie niepamięci. „Dziwna planeta i dziwni na niej ludzie. / Ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać" — powie Szymborska w tytułowym wierszu tomu *Ludzie na moście*. Rozumiejąca postawa poetki, daleka jednak — jak zobaczymy — od renesansowego antropocentryzmu, nie oznacza heroizacji ludzkiego świata — „ dobry i silny / to ciągle jeszcze dwóch ludzi" (*Schyłek wieku*, LM). Szymborska szuka właściwego klucza; chce mierzyć ludzkie sprawy ludzką miarą, a zatem pozostaje w określonym paśmie nastrojów, z góry wykluczającym nastawienia skrajne.

Nie jest zatem wyłącznie tak, jak pisze Stała, że autorka *Stu pociech* inteligentnie omija rozwiązania dogmatyczne i jednostronne. W świecie Szymborskiej nie mają one, by użyć metafory z wiersza *Dworzec*, „istnienia obiektywnego". Świat Szymborskiej trwa (dobrze to, czy źle — któż to wie?) bez stygmatu boskości, metafizycznej głębi, spójności, sensu nadrzędnego, czasami nawet bez logiki i rozsądku. Ale trwa, budząc zdziwienie, rozbawienie, niedowierzanie (*Zdumienie, Obmyślam świat, Jarmark cudów, Widok z ziarenkiem piasku* i inne wiersze).

Cud świata to cud trwania. Cud przemiany tysiącznych możliwości w jedną konieczność, konieczność bycia. Pisze o tym Szymborska w wierszu *Woda*. Wszystkie rzeki i rzeczki zbiegają się we wspólnym rozlewisku, rozchodzą po świecie — i znów spotykają. W ten sposób „Pacyfik potulnie wpływa do Rudawy / tej samej, co fruwała chmurką pod Paryżem" (*Woda*, S). W zamkniętym obiegu przyrody nie tożsamość jest ważna, ale trwanie, bycie, niedostępny człowiekowi zmysł udziału. Różnica pomiędzy światem przedmiotowym i światem ludzkim sprowadza się w poezji Szymborskiej do różnicy pomiędzy tym, co konieczne a tym, co możliwe. W rzece czasu człowiek jest tylko jedną z postaci bytu, jest „rybą pojedynczą", „rybą odrębną" (*W rzece Heraklita*, S). Ale też rybą myślącą, kochającą, pytającą i wątpiącą. I tu głos Szymborskiej brzmi zgodnie z tonem europejskiej filozofii, która od wieków zwraca uwagę na dwudzielność natury człowieka, na jego przynależność do różnych porządków ontologicznych, itd. Warto na koniec tego wątku powiedzieć o dwu sprawach. W wierszu *Widok z ziarenkiem piasku*

(LM) Szymborska zastanawia się przekornie, jak wyglądałby świat, gdyby nie porządkująca praca ludzkiego spojrzenia. W utworach cytowanych poniżej Szymborska wskazuje natomiast na pewne konsekwencje, wynikające z przyjęcia określonych przesłanek filozoficznych. Obce są człowiekowi miary ostateczne. A zatem — tworzymy, nieporadnie naśladując dzieło boskie (*Radość pisania*). Kochamy na niby:

Nikt w rodzinie nie umarł z miłości.
Co tam było to było, ale nic dla mitu.
Romeowie gruźlicy? Julie dyfterytu?
Niektórzy wręcz dożyli zgrzybiałej starości.
Żadnej ofiary braku odpowiedzi
na list pokropiony łzami!
[*Album*, SP]

Żyjemy zachłannie, schlebiając życiu, ale ono nieubłaganie niesie nas ku kresowi istnienia:

Szarpię życie za brzeg listka:
Przystanęło? dosłyszało?
Czy na chwilę, choć raz jeden,
dokąd idzie — zapomniało?
[*Allegro ma non troppo*, WW]

Lękamy się śmierci, ale strach ten oswajamy słabą pociechą:

Nie ma takiego życia,
które by choć przez chwilę
nie było nieśmiertelne.
[*O śmierci bez przesady*, LM]

Nie spodziewamy się niczego dobrego, ale wciąż płodzimy potomstwo, życząc sobie nawzajem:

Oby połóg był lekki
i dziecko rosło nam zdrowo.
Niech będzie czasem szczęśliwe
I przeskakuje przepaście.
[*Rozpoczęta opowieść*, LM]

Poezja Szymborskiej wywodzi parę tropów, wszystkie rwą się po kilku wierszach lub wersach, nie budując żadnego trwałego porządku. Człowiek nie może liczyć na ucieleśnienie ideału, ponieważ nie uwewnętrznił zadowalającego wzoru, bo i skąd? Cud świata to pozaspekulatywny cud trwania, w gruncie rzeczy wrogi samoswojej, odrębnej i pojedynczej

istocie ludzkiej, która nie zadowala się udziałem, lecz dąży do pełnej podmiotowości. Poezja Szymborskiej jeży się wprost od filozoficznych pułapek i konfliktów pomiędzy tym, co ogólne i szczegółowe, jednostkowe i zbiorowe, moralne i niemoralne, trwałe i nietrwałe, ludzkie i nieludzkie, moje i cudze, kobiece i męskie, szczere i udawane, historyczne i naturalne.

Szymborska owych konfliktów wpisanych w tradycję europejską nie podważa, nie koryguje, nie próbuje zastąpić innym systemem. Zna ich ciężar, doświadcza ich prawdziwości na własnej skórze jako kobieta, poetka, kochanka, matka, istota niedoskonała i śmiertelna, podmiot i przedmiot działań estetycznych, turystka, kucharka, pacjentka, byłe dziecko i kiedyś staruszka.

Czy zatem poezja Szymborskiej jest filozoficznym notatnikiem, zapisem inteligentnych potyczek ze światem? Poetka daje czasami przekorną pochwałę rozumu (*Głos w sprawie pornografii*, LM), ale znacznie silniej pociąga ją sam fundament istnienia, jak powiada w jednym z wierszy, „racja bytu" (*Możliwości*, LM).

2. Tym, co przynajmniej na pierwszy rzut oka decyduje o oryginalności poezji Szymborskiej, jest specyficzne usytuowanie podmiotu lirycznego. Głos poetki często zadziwia i zaskakuje, ponieważ dochodzi z miejsc nieprzewidzianych — z kąta sali, zza kulis, z muzealnej gabloty, z rynsztoków wielkiego miasta, z wnętrza snu, głębi wody. Poezja Szymborskiej to skromna glosa na marginesie wielkiej księgi świata, szósty akt dramatu, rewers malarskiego obrazu.

Co można zobaczyć „od kuchni" lub „w niskiej szparze", jaka tworzy się pomiędzy sceną a opadającą kurtyną?

tu oto jedna ręka po kwiat śpiesznie sięga,
tam druga chwyta upuszczony miecz.
Dopiero wtedy trzecia, niewidzialna,
spełnia swoją powinność:
ściska mnie za gardło.
[*Wrażenia z teatru*, WW]

Szymborska odpowiada: istota rzeczy uobecnia się w prześwicie, na granicy bytów. Ma charakter momentalny, objawiony, epifaniczny. Rozbłyska na chwilę niczym zapałka rozjaśniająca ciemność. Pas światła, padający na scenę spod nie dociągniętej kurtyny, pozwala dojrzeć ludzkie oblicze sztuki. Pot, niezręczność, czyli prawdę.

Można interpretować wiersz Szymborskiej, idąc za epifaniczno-zapałczaną metaforą Virginii Woolf: zwyczajnemu obserwatorowi dane są krótkie chwile prawdy. Można pójść za Lacanem i powiedzieć, że niepowodzenie i fiasko (nieuwaga teatralnego inspicjenta) najlepiej odsłaniają ludzki, człowieczy charakter kreowanej rzeczywistości. Można wreszcie odwołać się do interpretacji faworyzowanej przez tzw. krytykę feministyczną. Mam tu na myśli świetny tekst Nancy J. Vickers poświęcony Celliniemu[3]. Amerykańska badaczka przekonująco dowodziła, że spoza najbardziej sztywnej konwencji artystycznej wyziera ludzka prawda, w przypadku Celliniego prawda silnie podszyta Erosem: renesansowy twórca realizował zalecenia konwencji rzeźbiarskich, a jednocześnie opowiadał o swym życiu intymnym, konfliktach z kochankami, okrucieństwie seksu związanego z przymusem i władzą, ambicjach zawiedzionego samca. I zdaniem Vickers cała ta historia namiętności i nienasyconego serca zapisana jest na brązowych reliefach, zdobiących królewski pałac w Fontainebleau, na płytach, które przypadkowemu widzowi będą mówić jedynie o mitologicznej postaci Diany.
Podobnie, tj. na miarę temperamentu, i w zgodzie ze swym intelektem, postępuje Szymborska. Nie ulega materialnej dosłowności holenderskiego malarstwa. Korzystając ze swej pozycji niekonwencjonalnego obserwatora, rozważa źródła barokowej sztuki. Obfite ciała, dymiące jadłem i pożądaniem, budzą takie oto refleksje poetki:

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.
[*Kobiety Rubensa*, S]

Od nie zamalowanej strony płótna widać wyraźnie, czego malarstwu

[3] Zob. N. J. Vickers *The Mistress in the Masterpiece*, w: *The Poetics of Gender*, ed. by N. K. Miller, Columbia University Press, New York 1986.

Rubensa brak, jakich obrazów mistrz się wystrzega, czym podszyta jest jego sztuka. Zmysłowość kryje lęk przed śmiercią. I choć angeliczne postaci sióstr „drugich" funkcjonują poza kadrem malarskim, rozpoznajemy pierwsze oznaki umierania, atrybuty rozkładu i niszczenia: źrenice uciekające w głąb ciała, fermentującą krew, rzężenie śpiących. Wiersze Szymborskiej dowodzą ważnej prawidłowości: poetka odbiera widzialny świat eks-centrycznie, uwzględniając nie tyle środek, ile peryferie, przesuwając wzrok na sam skraj kadru. Tę strategię poetyckiego opisu zastosuje wielokrotnie, np. w utworze *Miniatura średniowieczna* (WW), uroczej stylizacji na archaiczną sielankę, oraz w wierszu opatrzonym znamiennym tytułem *Reszta* (S).

Oglądając lukrowany obrazek z przeszłości, poetka napisze domyślnie o jego twórcy: „Onże wszelako dbał o równowagę: / piekło dla nich szykował na drugim obrazku" (*Miniatura średniowieczna*). Patrząc zaś na Ofelię, która stojąc za kulisami liczy — „jak rodzona Poloniusza córka" — liście wyjęte z włosów, powiada sarkastycznie: „Non omnis moriar z miłości" (*Reszta*).

Tam, gdzie zjawia się Szymborska, nieważne staje się ważne. W Paryżu poetka ogląda nie katedry, ale miejskiego włóczęgę (*Clochard*, S). Na spotkaniu z czytelnikami myśli o hali sportowej podczas bokserskiego meczu, tłumie ryczącym z emocji i podniecenia. Tymczasem:

W pierwszym rządku staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
zaczynamy czytanie. Muzo
[*Wieczór autorski*, S]

A idąc po latach na kolejny wieczór autorski, obrzuca wzrokiem swą nie-anielską posturę w butach z Chełmka (*Trema,* LM). Wchodząc do muzeum, pyta: „Jest wachlarz — gdzie rumieńce? / Są miecze — gdzie gniew? (*Muzeum,* S). Patrząc na mapę świata, rozważa zasadę politycznych podziałów: „Czy można w ogóle mówić o jakim takim porządku, / jeżeli nawet gwiazd nie da się porozsuwać, / żeby było wiadomo, która komu świeci? (*Psalm*, WL).

Zdolność poetki do utożsamiania się z istotami i sytuacjami uwidacznia się w bestiariach Szymborskiej. Są szczególne ze względu na wybór przedmiotu opisu i charakter refleksji. Dlaczego dramatyzm świata

ograniczamy do doznań ludzkich, czyli własnych?

I oto ten na drodze martwy żuk
w nieopłakanym stanie ku słonku polśniewa.
Wystarczy o nim tyle pomyśleć, co spojrzeć:
wygląda, że nie stało mu się nic ważnego.
Ważne związane jest podobno z nami.
Na życie tylko nasze, naszą tylko śmierć,
śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem.
[*Widziane z góry*, WL]

Z perspektywy martwego żuka, śniącego żółwia (*Sen starego żółwia*, WL), kpiącej małpy (*Małpa*, S, i *Dwie małpy Bruegela*, WY) rysuje się wątpliwa wyższość ludzkiego świata, pełnego okrucieństwa, pustych pochlebstw, niewybaczalnej głupoty. Świetna i wymowna jest małpa Szymborskiej:

Kpi z siebie, czyli daje dobry przykład
nam, o których wie wszystko jak uboga krewna,
chociaż się sobie nie kłaniamy.

Świetny i wymowny jest tarsjusz, gdy pyta:

Dzień dobry, wielki panie,
co mi za to dasz,
że mi niczego nie musisz odbierać?
[*Tarsjusz*, SP]

Szymborska chętnie sięga także do peryferyjnych wymiarów czasu. Zagłębia się w epoki niepoetycko odległe od współczesności, archeologiczne raczej niż historyczne. Konstruuje swój rodowód dyluwialny, paleolityczny, zamierzchły, z którego wynika, że ewolucja przynosi także rachunek strat: „Zapadła mi się w morze wyspa jedna, druga. / Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury, / kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie" (*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, WW). Podobną myśl włoży w usta Tomasza Manna:

Drogie syreny, tak musiało być,
kochane fauny, wielmożne anioły,
ewolucja stanowczo wyparła się was.
[*Tomasz Mann*, SP]

Oba wiersze utrzymane są w tonacji poetyckiego żartu, ponieważ humor i śmiech wyraźniej podkreślają zewnętrzne, obrzeżne usytuowania poetki wobec materii opisywanych zjawisk. Szymborska z boku i oddalenia

potrafi patrzeć także na siebie. Istnienie własne to budząca zdziwienie realizacja szczęśliwego przypadku. Szymborska powie: zdarzyło się, iskra jestem (*Wszelki wypadek*, WW; *Spadające z nieba*, WW). Ale takie rozumienie istoty bycia nie pozostaje bez konsekwencji dla rozumienia istoty wolności. Według Szymborskiej wolność, wolność dostępna człowiekowi, nie ma charakteru absolutnego. Realizuje się w sferze pewnych wyborów — drobnych i nie zawsze istotnych:

Wolę kino.
Wolę koty.
Wolę dęby nad Wartą.
Wolę Dickensa od Dostojewskiego.
[*Możliwości*, LM]

Szymborska wolności nie fetyszyzuje. Cieszy się własnym istnieniem świadoma wszystkich ograniczeń, zatartych pokrewieństw, przypadkowości bycia indywidualnego. Odczuwa „radość pisania" świadoma swego uzależnienia od wzorów kulturowych i cywilizacyjnych, świadoma granic poetyckiej wyobraźni i poetyckiego eksperymentowania (*W.biały dzień*, LM; *Pomyłka*,WW).

Dlaczego Szymborska z takim uporem i konsekwencją trzyma się obszarów peryferycznych, dlaczego z takim upodobaniem ogląda świat od kulis, unikając planów ogólnych? Szymborska wierzy w odkrywczą wartość prawd indywidualnych i cząstkowych, zakorzenionych w doświadczeniu, spokrewnionych z naturą życia. Wierzy w potrzebę ciągłego odnawiania znaczeń, w ruch myśli biegnących za zmieniającą się materią świata. Poetka nie znajduje w kondycji ludzkiej żadnych przesłanek uzasadniających trwałość abstrakcyjnego myślenia. W wierszu *Utopia* prezentuje się jako zdecydowana przeciwniczka orientacji logocentrycznej. Porządek świata skrojony jest przesadnie i nie na miarę człowieka:

W prawo jaskinia, w której leży sens.

W lewo jezioro Głębokiego Przekonania.
Z dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.
[*Utopia*, WL]

Prawdy ogólne, które obowiązują wszystkich, nie dotyczą w istocie nikogo. Stanowią perfidną uzurpację. Ludzie przechodzą nad nimi do porządku dziennego (*Przypowieść*, S). Tak też czyni Szymborska — niechętna spekulacjom, abstrakcyjnym systemom, zaaferowana światem, mnogością form, kształtów (*Urodziny*, WW). Czasami jednak ten nadmiar poetkę przeraża i deprymuje, czasami czuje się zagubiona i samotna. Poezja Szymborskiej podsuwa przynajmniej trzy strategie przetrwania kryzysu świadomości i kryzysu istnienia.

3. Realizując owe strategie terapeutyczne poetka wchodzi głęboko w swą rolę biologiczną i społeczną. Staje się kobietą i mówi jako kobieta. Pierwsza strategia — to strategia regresu. Szymborska anonsuje pragnienie wycofania się z gry. Gotowa jest zrezygnować z przyjemności b y c i a na rzecz solidnego t r w a n i a. Proponuję przeczytać *Rozmowę z kamieniem* nie poprzez filozofię Sartre'a lub księdza Tischnera, ale poprzez np. dzieła Orzeszkowej i Nałkowskiej. Bohaterki powieściowe w chwilach załamań robią to samo, co podmiot liryczny utworu Szymborskiej — wracają do „siebie", zamykają się we własnym mikrokosmosie, który ma być źródłem spokoju i spełnienia. U Orzeszkowej przeważa wariant altruistyczny (robić swoje i wierzyć w zasiane ziarno), u Nałkowskiej — narcystyczny (być sobą dla siebie). Szymborska jest ewolucjonistką: chce bezkolizyjnie włączyć swe przypadkowe istnienia w porządek kosmiczny. Chce chociaż raz znaleźć się nie z boku, ale w środku świata, doznając kojącego uczucia, że jest „na miejscu". W wierszu *Pejzaż* spełniają się te marzenia:

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.
[*Pejzaż*, S]

Na ogół jednak pozostaje tylko nostalgia za byciem samotożsamym, jednorodnym, zgodnym z porządkiem świata (*Krótkie życie naszych przodków*, LM) lub świadomość niewykonalności całego zamierzenia, które w chwili irytacji nazwie poetka „idiotyzmem doskonałości" (*Cebula*, WL).

Drugie źródło ratunku (zobaczymy jak trwałe) to erotyka. Miłość u Szymborskiej (a także u Pawlikowskiej czy Poświatowskiej, a więc znów w nurtach literatury kobiecej) pozwala na wewnętrzną integrację: „jestem na podobieństwo odbicia w jego oczach" — powie poetka w wierszu *Przy winie* (S). Utrata miłości ma wymiar ostateczny, grozi klęską nieistnienia:

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

Szymborska nie umie zbudować spokoju na tak nietrwałym fundamencie. Jej historie miłosne to dramaty, odsyłające często do pierwowzorów literackich, a zatem przetworzone już przez świadomość pisarki (*Ballada*, S) lub wyznania niemożności i niespełnienia (*** [*Jestem za blisko*], *Na wieży Babel*, *Ballada* — S).
Poczucie wewnętrznego rozłamania i niepokoju próbuje łagodzić poetka także w trzeci sposób. Ta strategia kryzysowa jest znów charakterystyczna dla wszystkich nurtów literatury kobiecej. Szymborska szuka kontaktu z innymi kobietami, przędzie delikatną nić damskiej solidarności. Uparcie wmawia nam, że jest taka jak wszystkie inne kobiety, a bywa też i gorsza:

W szufladach mojej siostry nie ma dawnych wierszy
ani w torebce napisanych świeżo.
A kiedy siostra zaprasza na obiad,
to wiem, że nie w zamiarze czytania mi wierszy.
Jej zupy są wyborne bez premedytacji,
a kawa nie rozlewa się na rękopisy.
[*Pochwała siostry*, WL]

Jej wizerunek „innej" kobiety daleki jest od arystokratyzmu i nadmiernej konsekwencji. O swojej bohaterce powie: „Czyta Jaspersa i pisma kobiece" (*Portret kobiecy*, WL). Zdanie to można odnieść do samej Szymborskiej, autorki recenzji zamieszczanych w „Życiu Literackim". Pisała tam poetka o wielkich dziełach i skromnych wydawnictwach przeznaczonych dla zwykłego czytelnika, takich jak poradniki, atlasy i książki kucharskie. Ten mieszany wybór świadczy nie tylko o poczuciu humoru autorki, jest wyborem uczynionym także zupełnie na serio, jest aktem solidarności z publicznością czytającą.

Kiedy Szymborska mówi, że bywa gorsza od kogoś, kogo uznamy za kobietę zwyczajną, chce powiedzieć, że ta zwyczajność znaczy więcej niż przypuszczamy. Wspaniałą rehabilitację przeciętności, zastygłej w niechętnym bohaterce micie, przeprowadza poetka w wierszu *Żona Lota* (WL):

Obejrzałam się podobno z ciekawości.
Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody.
Obejrzałam się z żalu za miską ze srebra.
Przez nieuwagę — wiążąc rzemyk u sandała.
Aby nie patrzeć dłużej w sprawiedliwy kark
męża mojego, Lota.
Z nagłej pewności, że gdybym umarła,
nawet by nie przystanął.

Wiersze stanowiące pochwałę kobiecej czułości (*Powroty*, WW), przywiązania do życia (*Do arki*, WL) i kobiecości jako takiej, nie zdominowały jednakże poetyckiego warsztatu Szymborskiej, która wyznawała:

Przepraszam wszystko, że nie mogę być wszędzie.
Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą
[*Pod jedną gwiazdką*, WW]

Szymborska odrzuciła w rezultacie feministyczne strategie zastępcze. Nie potrafiła zadowolić się „idiotyzmem doskonałości" i trwaniem dla trwania (*Cebula*). W miłości pozostała czujna, dzieląc się na „ciało i poezję" (*Autotomia*, WW). Dążąc do solidarnej więzi z istotami podobnymi, stanęła „sama sobie na przeszkodzie" (*Pod jedną gwiazdką*, WW).

4. Poetycka propozycja Szymborskiej jest zdumiewająca. Stanowi konsekwentną krytykę myślenia uniwersalistycznego, abstrakcyjnego, narzuconego przez porządek restryktywny, „patriarchalny". W tym sensie jest bliska praktykom dekonstrukcyjnym — i feminizmowi. Żadna jednak formuła — ani dekonstrukcyjna, ani feministyczna — nie wyczerpuje jej bogactwa.
Przed stu pięćdziesięciu laty Narcyza Żmichowska[4] pisała w swym debiutanckim wierszu o niezwykłej kondycji poety, który uwewnętrzniając różne doświadczenia, nie jest, nie może „być ani mężczyzną, ani kobietą".

[4] N. Żmichowska *Szczęście poety*, w: *Pisma*, pod red. P. Chmielowskiego, Warszawa 1885–1886, t. 1.

Małgorzata Baranowska

Straszne światło stoicyzmu

Po wojnie nigdy tu nie było filozofów, najwyżej logicy czy etycy jak Kotarbiński, historycy filozofii lub estetycy jak Tatarkiewicz, ideolodzy albo historycy idei jak Kołakowski.
Jednocześnie pojawili się wspaniali i różnorodni poeci filozoficzni: Zbigniew Bieńkowski, Wisława Szymborska, Zbigniew Herbert, Jan Twardowski, Edward Stachura.
Kiedy umilkły werble socrealizmu, a z masy i ludzkości wyodrębniły się jednostki i ludzie, okazało się nagle, że głosy poetów filozoficznych słychać bardzo wyraźnie. Nie mogły im zagrozić ani prywatny lub półprywatny zgiełk zderzających się doraźnych poezyjek, jakie się wtedy pojawiły, ani nawet wybitne debiuty, których wcale nie brakowało.
W oczach profanów poeci w stosunku do filozofów znajdują się w pozycji uprzywilejowanej. Nikt nie spodziewa się otrzymać od poezji tylu odpowiedzi, ilu wymaga się od filozofii. Poeci przez to wcale nie czują się zwolnieni z poszukiwania własnej formuły absolutu.
Sama poezja jest absolutem dla Zbigniewa Bieńkowskiego i Edwarda Stachury.
Według Bieńkowskiego, „poezja, tylko poezja jest bezgraniczna". Jego podporządkowany wyobraźni egzystencjalizm otwiera perspektywę na nieskończoność. Bieńkowski uważa egzystencję za rodzaj zastanego przez człowieka ograniczenia. Myśl, wyobraźnia jest jego nadzieją. Jeżeli

nazywam go egzystencjalistą, to dlatego, że uważa on poezję za aspekt osobowości, a najważniejszym, może jedynym w jego rozumieniu kontaktem ze światem wydaje się kontakt poety z samym sobą. Nic poza nim i jego ograniczonym życiem nie istnieje, ale w nim może się odbić, a nawet stworzyć nieskończoność.

Świat Bieńkowskiego to myśl, Stachury — życie. Jego egzystencjalizm nie zna nieskończoności oprócz wielorakości życia. Formą życia jest dla niego poezja, a formą poezji życie.

Utrwalony w Europie archetyp filozofa prezentuje kogoś, kto naucza swojej prawdy, rozmawia z ludźmi, przechadza się pod kolumnadą. Dwóch poetów w pewnym sensie kontynuuje tę postawę. Ich poglądy są diametralnie różne, ale obaj zaświadczają swą poezję życiem. Ciekawe, że drugim, obok Stachury, poetą tego typu jest ksiądz Jan Twardowski. Dla niego, z założenia, poezja nie może stanowić absolutu. Jednocześnie nie czyni on różnic między gatunkami, którymi się posługuje. W kazaniach dla dzieci i w wierszach stawiane przez niego pytania są zawsze te same. A ostateczna odpowiedź nie podlega kompetencji ludzkiej.

Że jeden był bardem, poetą–wędrowcem i bratłatą, a drugi to ksiądz, który naucza? Że inne są kolumny, wśród których się przechadzają, a filozofie przez nich wyznawane mają zwyczaj się zwalczać? Zarówno śpiewając z gitarą, jak wygłaszając kazania i rozmawiając można uczynić jedność ze swego życia i sztuki.

Już słyszę, jak ktoś wymienia na przykład Herberta. Mówi się często, że postawy podobne jemu zakładają ową jedność, ale dotyczy to tylko sfery etyki. Tego by brakowało, żeby poeta w tak zwanym życiu wyznawał inne zasady etyczne niż właściwe jego własnej twórczości. Poetę Herberta można sobie jednak jakoś wyobrazić „po pracy", a Twardowskiego i Stachury — nie.

Herbert wyciągnął poetyckie wnioski ze studiów filozoficznych. Uprawia — nazwijmy ją — poezję maski, by zanurzać się w rozważaniach historiozoficznych. Najdoskonalszym wcieleniem tej metody stał się *Pan Cogito*, ale od początku cechowała ona twórczość Herberta, od wiersza *Tren Fortynbrasa*, od dramatu *Jaskinia filozofów*. Bardzo charakterystyczne, że za maskę główną poety dojrzałego posłużył mu liczman racjonalizmu europejskiego — *cogito*.

Poezja rządzi się w końcu innymi prawami niż filozofia. Może tęsknić do absolutu, ale nie musi. Nie jest obowiązana tworzyć całkiem spójnych systemów. Powinna się jednak odznaczać Sygnaturą, właściwym jed-

nemu tylko poecie sposobem wyrażania świata. Poezja ma do dyspozycji wszystko, co można pomyśleć, także całą historię filozofii, i Herbert świadomie z tego korzysta.
Przywołałam tutaj wielkie osobowości poetyckie, żeby uprzytomnić różnorodność poezji filozoficznej naszej współczesności. Zrobiłam tak zarazem, byśmy mogli się ocknąć z narzucanych ciągle literaturze przez tradycję romantyczną i antyromantyczną, a także przez polityczną historię, zewnętrznych podziałów, zupełnie nie przystających do bardzo dużych i niezwykle istotnych obszarów poezji polskiej.
Osobą świadomie ustawiającą się poza narzuconymi sztuce kategoriami, królową poezji filozoficznej jest Wisława Szymborska. Jej postawa stanowi świetny przykład godności, osobności i odpowiedzialności za słowo. Niczego ze swego życia się nie wypiera, ale nie pozwala uczynić z siebie łatwej zdobyczy ani dla niezaspokojonych donosicieli, którzy nagle odkryli istnienie historii Polski, ani dla poszukiwaczy uważających się za szlachetnych. Wszystko, co j e j, znajdziemy w wierszach. Ich mądrość dostępna jest każdemu. A że mimo prostych sformułowań składa się z różnych, i wielu, poziomów, to tylko pomnaża zastępy jej czytelników. Według Szymborskiej od swej prehistorii człowiek jest istotą filozoficzną.

Zachciało mu się szczęścia,
zachciało mu się prawdy,
zachciało mu się wieczności,
patrzcie go!
[*Sto pociech* z tomu *Sto pociech*, 1967]

Takie zachcianki przypisuje poetka zarówno temu, kto dopiero co odkrył krzesiwo, jak i temu, kto właśnie zbudował rakietę. Ciągle od nowa człowiek rzuca zaspokajanie swych potrzeb, wydawałoby się, podstawowych, by zająć się zrozumieniem siebie.
W tym wierszu jak w soczewce skupiają się główne cechy pisarstwa Szymborskiej. Bez trudu, bez żadnych granic porusza się ona w historii ludzkości. Jednocześnie czyni z dziejów sprawę prywatną jednego tylko człowieka. Nie dowiadujemy się, o kogo chodzi, może o nas, może o nią, albo jeszcze o kogoś innego. Jej bohaterem jest uogólniony człowiek jako istnienie poszczególne. Jeden z wielkiej liczby.
Szymborska widzi go z dalekiej perspektywy, ale za to z ironiczną ostrością, niezależnie czy opisany został w pierwszej, czy w trzeciej osobie. Dystans i zarazem poczucie humoru, powściągliwość stylu

i niepohamowana skłonność do formułowania pytań generalnych, a przy tym genialny słuch na wyrażenia zwyczajne, na język codzienny dają efekt nadzwyczajny.

Zawzięty, trzeba przyznać, bardzo
Z tym kółkiem w nosie, w tej todze, w tym swetrze.
Sto pociech, bądź co bądź.
Niebożę.
Istny człowiek
[*Sto pociech*]

Tego rodzaju pointa byłaby nie do wyobrażenia w czyjejkolwiek innej twórczości. Wziąć kilka wyrażeń zupełnie zużytych i ułożyć je w cud poezji, prostoty i ironii potrafi tylko Szymborska.

Nic dwa razy się nie zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez rutyny.
[*Nic dwa razy* z tomu *Wołanie do Yeti*, 1957]

Znów poetka wychodzi od wyświechtanego powiedzenia: „nic dwa razy się nie zdarza". Nie byłoby to wcale dziwne, gdyby nie wyciągnęła z niego paradoksalnych konsekwencji. Najpierw podkreśliła ostateczność tego twierdzenia: „i nie zdarzy". Następnie wyrażenia codzienne, stosowane do czynności pospolitych i, co ważniejsze, powtarzalnych: „bez wprawy", „bez rutyny" zmieniła na określenia czynności ze swej natury niemożliwych do powtórzenia i uważanych przez każdego za najbardziej w jego życiu znaczące.

Nie sposób tego nie zrozumieć. Paradoksalne i proste. Niezwykła, właściwa raczej filozofom, zdolność Szymborskiej do myślenia, pisania aforystycznego i do tworzenia paradoksów, stanowiących siłę jej ironii, zaowocowała nawet szlagierem filozoficznym w repertuarze Łucji Prus. Można by to uznać za nie związane z samą twórczością poetki, ale prostota i rytm predestynują ten wiersz do roli utworu śpiewanego.

O wierszu *Nic dwa razy* myśli się najczęściej kategoriami potoczności, ale można go czytać również jako części konsekwentnej, co nie znaczy całościowej, teorii filozoficznej Szymborskiej. Mistrzowsko sformułowane uogólnienie dotyczy poetki, nas, dosłownie każdego — przez wszystkie czasy i we wszystkich miejscach. Różnimy się przecież „jak dwie krople czystej wody" (*Nic dwa razy*).

Nasze jednorazowe życie odcinają dwie chwile, do których w żaden sposób nie możemy się przygotować. Człowiek przychodzi przypadkiem i odchodzi przypadkiem. Rodzi się w ograniczeniu będącym najważniejszym, nie dającym się przekroczyć, faktem jego życia. Miliony istnień rzucone w świat „pod jedną z gwiazd prowincjonalnych" (*Sto pociech*) skazane są na ograniczenie.
Nie mamy, jak niektóre zwierzęta, możliwości dzielenia własnego ciała na dwoje, kiedy jego części zdarzy się jakiś wypadek. Podobną zdolnością odznacza się strzykwa z wiersza *Autotomia*, poświęconego „Pamięci Haliny Poświatowskiej" (*Wszelki wypadek*, 1972). Oto pointa tego wiersza:

Przepaść nas nie przecina.
Przepaść nas otacza.

Tak wyraża się czarna strona egzystencjalizmu Szymborskiej. Istnieje jednak także jasna jego strona:

Cud tylko się rozejrzeć:
wszechobecny świat.
[*Jarmark cudów* z tomu *Ludzie na moście*, 1986]

W świecie Szymborskiej dwa krańcowo różne stany — rozpaczy i zachwytu — nie walczą ze sobą. One występują razem, najczęściej skryte pod płaszczem ironii. W wierszu *Niebo* („Twórczość" 1988 nr 11) zostało to powiedziane wprost. Niebo nie jest tu miejscem szczególnie wzniosłym. Nawet nie znajduje się gdzieś wysoko. Zaczyna się wszędzie. To nie pogodny cel naszego życia, ale raczej wszechobecna przepaść, otaczające nas, zjadane przez nas i wydalane powietrze:

Podział na niebo i ziemię
to nie jest właściwy sposób
myślenia o tej całości.
Pozwala tylko przeżyć
pod dokładniejszym adresem,
szybszym do znalezienia, jeśli bym była szukana.
Moje znaki szczególne
to zachwyt i rozpacz.

Jasną stroną świata poetki wydaje się właśnie ten adres na ziemi, gdzie zauważa ona nieprawdopodobne, codzienne i niezwykłe zarazem powody do zachwytu i zaciekawienia. W jej poezji znajdują schronienie

gatunki ginące jak tarsjusz, lub może wcale nie istniejące jak yeti, pojawiają się miejsca wątpliwej rzeczywistości jak Atlantyda, historyczne jak Troja i przestrzenie całkiem zwykłe. Dokonuje się tutaj pospolity cud istnienia, w którym samo myślenie, zwłaszcza myślenie twórcze, abstrakcyjne, filozoficzne jest dane jako nadzwyczajny naddatek życia:

Cud dodatkowy, jak dodatkowe jest wszystko:
co nie do pomyślenia
jest do pomyślenia
[*Jarmark cudów*]

Brak idei nieba i nadmiar przytłaczającego, pustego ciężaru, nadmiar nieobecności oblegającej człowieka zewsząd to czarna strona istnienia. Jaką poetka znajduje radę? Wydaje się, że ratunek rozumu prywatnego. Skoro już urodziliśmy się jako człowiek pojedynczy, obcy wszystkiemu, nawet samemu sobie, zdziwiony życiem, bez możliwości wyboru, zróbmy użytek z tego, co mamy.

Poetka patrzy na świat bez zmrużenia powiek. Sposobem przeżycia go i przemyślenia staje się dla niej nowoczesna, heroiczna forma stoicyzmu. Stoicy zalecali utrzymywanie równowagi między uczuciami skrajnymi. Szymborska wypełnia owo zalecenie, najczęściej posługując się ironią. Nigdy też nie używa nazw z dziedziny filozofii. W końcu to nie jej dziedzina. Liryka należy jednak do sfery uczuć. A z nimi człowiek niełatwo daje sobie radę.

Zaskakująco poetka umie przełożyć na język uczuć nawet zachowania strzykwy, jak najbardziej przecież biologiczne, całkowicie pozbawione refleksji, i użyć ich do interpretacji życia ludzkiego. Szymborska znajduje coraz inne sposoby, żeby zbudować właściwy jej widzeniu dystans. Stąd wziął się problem autotomii strzykwy.

Na jednym brzegu śmierć, na drugim życie.
Tu rozpacz, tam otucha.

Jeśli istnieje waga, szale się nie chwieją.
Jeśli jest sprawiedliwość, oto ona.

Umrzeć ile konieczne, nie przebrawszy miary.
Odrosnąć ile trzeba z ocalonej reszty.
[*Autotomia*]

Stoicyzm Szymborskiej polega na tym, że mimo przyznawania się do rozpaczy i bliskiego kontaktu z pesymistyczną wersją istnienia jej

twórczość to nie poezja rozpaczy, raczej może poezja ironiczności bytu. Pewien motyw, nawet cytat z Horacego, jak modyfikowany refren pojawia się w wierszach Szymborskiej:

Ofelio, mnie i tobie niech Dania przebaczy:
zginę w skrzydłach, przeżyję w praktycznych pazurkach.
Non omnis moriar z miłości.
[*Reszta* z tomu *Sól*, 1962]

Potrafimy się dzielić, och prawda, my także.
Ale tylko na ciało i urwany szept.
Na ciało i poezję.

Po jednej stronie gardło, śmiech po drugiej,
lekki, szybko milknący.

Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,
trzy tylko słówka jak trzy piórka wzlotu.
[*Autotomia*]

Non omnis moriar — przedwczesne strapienie.
Czy jednak cała żyję i czy to wystarcza.
Nie wystarczało nigdy, a tym bardziej teraz.
[.....]
Życie trwa kilka znaków pazurkiem na piasku.
[*Wielka liczba* z tomu *Wielka liczba*, 1976]

Wydaje się, że zdanie „nie wszystek umrę z miłości" dotyczyć może wyłącznie tak zwanego życia, uczuć. Ale zastanówmy się, kto jest kochany — aktorka, Ofelia, pewna dziewczyna? Kto kocha — pewien mężczyzna, Hamlet, duch dramatu i poezji? Pozostają uczucia czy jednak poezja.

Ironia pozwala poetce pewną sztampę kultury europejskiej, jaką stał się przez wieki cytat z Horacego, zamienić na własny, niepowtarzalny ton. Wykorzystała potoczność. Wyrażenia przyjęte jako potoczne w poezji (dziś ginące) umieściła wśród wyrażeń potocznych z języka codziennego. Połączywszy je w sposób niespodziewany, jak to zwykle czyni, uzyskała efekt ironiczny i liryczny zarazem. Wydawałoby się, że przedmiot tych działań — cytat z Horacego — na tym może ucierpieć, ale stało się odwrotnie. On się uwypuklił i nabrał nowoczesnego, tragicznego blasku. Czy to stoicyzm, czy cokolwiek innego, Szymborska odznacza się niespotykanym talentem mówienia bardzo głośno, posługując się szeptem, zdrobnieniem, prawie niczym. „Trzy piórka wzlotu" — wszystko

umie powiedzieć bez krzyku, przesady, kiczu. U kogo innego te „piórka" mogłyby się w kicz obsunąć, ale nie u niej.
Nie byłaby sobą, ani nie byłaby poetką naprawdę współczesną — po tym całkowicie zużytym szeregu wzlotów w poezji — gdyby nie przypomniała, że wzlot łączy się także z niepoważnymi ptasimi piórami. Przypomniała, ale my wiemy swoje, czyli w końcu, co nam podpowiedziała. Ulotna poezja przeżywa obdarzonych ciałem poetów.
Więc jednak poezja, wcale przez nią nie absolutyzowana, okazuje się jedynym oknem otwierającym się na coś poza światem zamkniętym na sobie i nie zostawiającym nadziei na przyszłość. Tutaj nie można sobie nawet wyobrazić okna na wieczność, raczej na historię, której obecność ciągle się czuje.
Jaka jest historia Szymborskiej? Wydaje się zbiorem symboli, kluczem do naszej pamięci mitów, a nie ciągiem faktów. Konkretne zdarzenie prawie nie istnieje. Czy w takiej historii przeżyje poezja? Może tylko ona. Sposób budowania przez Szymborską jej filozoficznego systemu polega na głębokiej analizie nagle zobaczonego. Jakby myśl mogła być czymś w rodzaju latarni morskiej, która swym światłem interpretuje niewielki fragment wydobyty z nieskończonej ciemności. W każdym momencie może się zacząć interpretacja świata: „Cud, tylko się rozejrzeć...".
Interpretować to znaczy rozumieć. A jednak kondycja ludzka wiąże się ze stanem permanentnej niemożności zrozumienia i jednocześnie przemożną żądzą poznania. Istota filozoficzna, człowiek, od praczasów szuka, błądzi, grzęźnie w nieznanym. Co by zrobił, gdyby się nagle znalazł w „Dolinie Oczywistości", „na wyspie, na której wszystko się wyjaśnia"? Pointa wiersza *Utopia* (*Wielka liczba*, 1976) na takie pytanie odpowiada językiem codziennym, uderzającym w sedno, pięknym urodą poezji, która — na szczęście dla bogactwa świata — różni się od filozofii.

Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona.
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.

Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

Wojciech Ligęza

Marzenie o lepszym świecie

Według Wisławy Szymborskiej utrwalana w słowie poetyckim oraz w ogóle we wszelkich rodzajach zapisów artystycznych i „nieartystycznych" rzeczywistość nie jest kompletna, spójna i zamknięta. Akt twórczy zawiera w sobie świadomość ograniczenia: pisanie to nieustanna utrata obszarów możliwości, redukcja wielu wymiarów istnienia do kształtu kilku lirycznych wersów, złudne porządkowanie rzeczy, domena wiedzy niepewnej. „Kosztem nieopisanych strat — wierszyk, westchnienie."[1] Świat poetycki Wisławy Szymborskiej wciąż się tworzy i rozszerza własne granice, ale większość zjawisk pomimo ponawianych prób nie może zmieścić się w tej kreowanej przestrzeni. Żadne ze świadectw nie uwzględnia w dostatecznym stopniu pożądanej wielości oglądów. Z kolei świat widziany bez podmiotowej ingerencji — nazwania, uporządkowania — pozostaje nieodwołalnie obcy dla percypującej świadomości. Jak zauważyła Anna Kamieńska:

> Poezja Szymborskiej to jakby gromadzenie wszystkich „mimo wszystko", kolekcjonowanie i nieustanne konfrontowanie wszelkich pozorów, rzekomości, punktów widzenia...[2]

Nie sposób więc wedle jednorodnych kategorii dokonywać klasyfikacji

[1] W. Szymborska *Wielka liczba* z tomu *Wielka liczba*, Warszawa 1976.
[2] A. Kamieńska *Heroizm racjonalizmu*, w: *Od Leśmiana*, Warszawa 1974, s. 252.

rodzajów istnienia rzeczy. W wierszach Szymborskiej pojawiać się będzie świat rzeczywisty jako bezpośrednio doznawane otoczenie podmiotu i jako wcielenie różnych postaci czasu[3] (np. czasu ewolucji, czasu historii), jako marzenie senne, rzeczywistość intencjonalna sztuki, świat w języku — „warunkowe" istnienie rzeczy lub takie istnienie ograniczone do sfery zapisu, świat w pamięci — projekcje przeżytej przeszłości, świat w wyobraźni — ontologia negatywna, „czyste fantasmagorie"[4]. Pomiędzy tymi światami zachodzi wiele relacji: wyłączania i inkluzje, substytucje, przenikanie, kontrastowanie, wzajemne modyfikacje. Granice ontologiczne są tutaj nieostre. Mówiąc w największym skrócie: w wierszach Szymborskiej układem przeciwstawnym dla różnego rodzaju rzeczywistości kreowanych jest dotykalna empiria.

Przedmiotem zainteresowania będą zatem wzajemne relacje pomiędzy „światami obmyślonymi" w dziełach sztuki poetyckiej a światem „jaki jest". Przykład liryków autotematycznych powiadamiających o samym akcie tworzenia nowych rzeczywistości, o kreacyjnych zdolnościach i demiurgicznych wmówieniach, wart jest rozpatrzenia. Utwory te można również odczytywać jako próby sformułowania programu, dalekie wprawdzie od jakiejkolwiek myśli o artystycznym normatywizmie.

Obmyślam świat — zapowiedź w tytule sugeruje, iż będziemy mieć do czynienia z autonomicznymi prawami kreacji poetyckiej. Jest to literackie *credo*, które odnosi się do roli poety i wyznacza zadania twórcze. W *Radości pisania* Szymborska problematykę tę relatywizuje nie wobec istniejących już światów, lecz gest stwórczy artysty przeciwstawia przemijalności ludzkiego życia. Wreszcie *Recenzja z nie napisanego wiersza* to autokomentarz prowadzony z punktu widzenia stereotypów odbioru. O funkcjonowaniu poezji w przestrzeni społecznej oraz o możliwościach jej oddziaływania przeczytamy w wierszach *Pisane w hotelu*, *Wieczór autorski*, *Trema*. Brzmi to jak zapowiedź wykładu poetyki. Tymczasem Wisława Szymborska uchyla możliwość utworzenia systemu. Autoryzowane sądy zastępuje słowem dialogowym[5]. Autoironia i nastawienie zabawowe nie sprzyjają tworzeniu poetyckich manifestów.

[3] O czasie w poezji Szymborskiej zob. J. Śpiewak *Pracowite zdziwienia. Szkice poetyckie*, Warszawa 1971, s. 420–421.

[4] Por. J. Kwiatkowski *Świat wśród nieświatów*, w: *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 99–101.

[5] Por. A. Zagajewski *Poezja swobody*, w: *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 116; J. Kornhauser *Czarodziejstwo*, w: *Światło wewnętrzne*, Kraków–Wrocław 1984, s. 83–85.

Dwa wiersze z wymienionej sekwencji zajmują w poezji Wisławy Szymborskiej miejsce szczególne. *Obmyślam świat* wyznacza w tej twórczości pewien punkt graniczny, w którym pojawia się refleksja o rozpoczynaniu „od nowa" własnej artystycznej drogi. *Radość pisania* przynależy zaś do gatunku *ars poetica* i jest ważnym głosem we współczesnej polskiej liryce na temat poetyki kreacyjnej.

Istotny jest kontekst czasowy, który każe układ znaczeń w wierszu *Obmyślam świat* odczytywać na tle ogólniejszej sytuacji w kulturze polskiej po Październiku 1956. Dlaczego zaistniała potrzeba wykreowania odrębnego świata? Zmiana tych praw, które obowiązują, bądź obowiązywały na co dzień? Odpowiedź jest stosunkowo prosta. Oto nastąpiła utrata zaufania do „obmyślonych" przez kogoś innego zasad istnienia. Ściślej: dochodzi tu do głosu odmowa udziału w narzuconych przez władzę polityczną rytuałach wymagających od literatury aktywności jedynie agitacyjnej. Jest to również wyraz niezgody na standaryzację poglądów i redukcję języka artystycznego. *Obmyślam świat* wraz z innymi wierszami z tomu *Wolanie do Yeti* (1957), takimi np. jak *Pogrzeb Rajka* (w następnych wydaniach utwór drukowano pt. *Pogrzeb* — konkret historyczny został usunięty przez cenzurę), *Przyjaciołom*, czy *Rehabilitacja*, gdzie wątki rozliczeniowe umieszczone są na pierwszym planie, ale wspólnie i z innymi lirykami, które świadczą o zmianie typu wrażliwości artystycznej oraz stylu zadawania pytań poznawczych, lokuje się wśród utworów należących do „nurtu antystalinowskiej rewolucji moralnej w poezji, nurtu obywatelskiej refleksji i społecznej krytyki"[6]. Przemodelowanie warsztatu poetyckiego jest więc odwrotem od wierszowanych panegiryków, sprawozdań i gazetowych wypisów — jest poszukiwaniem odmiennych uzasadnień dla sztuki poetyckiej. W centrum uwagi znajduje się tu słowo wypowiadane we własnym imieniu, konstrukcja świata wedle własnych pomysłów, z ryzykiem pomyłek, z żarliwym zaangażowaniem i wątpiącym dystansem.

Wisława Szymborska w *Obmyślam świat* posługuje się językiem Księgi i językiem utopii. Wypowiedź poetycka zawiera odwołania do tekstów kultury, które mówią o stwarzaniu świata — i tych, które prezentują idealny porządek ludzkiego istnienia i współistnienia (utopie). Ale poetka

[6] T. Burek *Zapomniana literatura polskiego Października*, w: *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 60.

pragnie także wykazać różnicę pomiędzy wymową przywoływanych dzieł a własnym, jak się okaże, niewprawnym eksperymentowaniem. Poeta–demiurg u Szymborskiej spóźnił się na dzień stworzenia. Świat jest już gotowy. Tylko tytuł sugeruje, że przed poetą otwierają się nieograniczone możliwości. Tymczasem ta iluzja od razu się rozpada.

Obmyślam świat, wydanie drugie,
wydanie drugie, poprawione,
idiotom na śmiech,
melancholikom na płacz,
łysym na grzebień,
psom na buty.[7]

Po pierwsze: świat ten jest tylko napisany. Uporządkowanie „tego, co jest" i zmiana relacji pomiędzy rzeczami za pomocą słów stanowi demiurgiczne wmówienie literatury. Po drugie: kreacja ma charakter wtórny. Inaczej mówiąc: miała być Księga, jest zaledwie książka — daleka, niedokładna replika oryginału.

Jerzy Faryno twierdzi, iż poddany woli podmiotu świat zostaje „przeredagowany". W wierszu Szymborskiej: „poprawki wnosi się już do istniejącego świata–zapisu, tj. do *Genesis*".[8] Postawa stwórcy staje się postawą korektora.[9] Wynajdując zaś skromniejsze parantele, stwierdzić należy, że nie jest to nawet *De rerum natura*. Poemat o stworzeniu świata wykładający jednocześnie uniwersalne zasady istnienia nie może być napisany. Epikurejska koncepcja wiedzy praktycznej służącej przezwyciężeniu lęków i cierpień — przy pozorach identyczności ze wskazanym wzorem — zdaje się tu nie sprawdzać. W wierszu Szymborskiej świat do końca wyjaśnialny, pozbawiony tajemnic, wolny od egzystencjalnej udręki nie może być zaakceptowany. Atrakcyjność tego „nowego świata" jest złudna. Świat wolny od poznawczego niepokoju i dramatyzmu podmiotowego istnienia okazuje się w tym sensie nieludzki. Dla porównania warto przywołać, odsyłające czytelnika do traktatu Lukrecjusza, rozważania Szymbor-

[7] W. Szymborska *Obmyślam świat*, w: *Wołanie do Yeti*, Kraków 1957.

[8] J. Faryno *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce (na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej)*, „Pamiętnik Literacki" 1975 z. 4, s. 142–143.

[9] Piszę o tym dokładniej w szkicu: *Świat w stanie korekty (O poezji Wisławy Szymborskiej)*, „Twórczość" 1983 nr 9.

skiej o „mowie zwierząt", a także „o starzeniu się wszystkich rzeczy, także świata".[10]

Dalsza degradacja maksymalistycznego zamysłu następuje w momencie, kiedy z łatwością rozpoznajemy parafrazę pełnego tytułu *Nowych Aten*. Poznawanie świata ma odbywać się wedle wyłożonych tam reguł. Autoironiczne nastawienie zaznacza się tu najsilniej. Interesujący nas fragment brzmi: „Nowe Ateny, albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, mądrym dla memoryału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melancholikom dla rozrywki erygowana".

Pominięto w projekcie adresata „mądrych". Nie obiecuje się też wiedzy, czy rozrywki. Dalej w cytowaną sekwencję zostaje wprowadzone popularne przysłowie i utworzone *per analogiam* porzekadło „łysym na grzebień". Oba powiadomienia wskazują na bezużyteczność zamierzonego dzieła.

Wspólną właściwością rzymskiego poematu i staropolskiej encyklopedii jest zamiar zgromadzenia dostępnej wiedzy i całościowe wyjaśnienie świata. Poeta współczesny nie wierzy ani w kreacyjne możliwości słowa, ani w zbadanie natury wszechrzeczy, czy w przedstawienie „wszelkiej sciencyi". Autorka planowanej książki w *Obmyślam świat* chce pomimo wszystko opisać komplet rzeczy, które istnieją (i nie istnieją), choć zamiar jest od początku ironiczny. Skoro jednak zdarzyła się już pierwsza edycja świata, to wydanie poprawione, które redaguje zdegradowany stwórca, ogranicza się do wnoszenia uzupełnień i dopisywania poprawek. Marzenie poetów wszystkich czasów o Księdze nie może się spełnić. Jest ono rozumiane w dwojakim sensie: jako kreacja dzieła pod każdym względem doskonałego, w którym wszystkie elementy łączą się w sposób konieczny i jedynie możliwy, dzieła, które zdolne jest pomieścić w sobie cały kosmos i być uniwersalnym narzędziem wyjaśniania świata — człowieka, natury i historii, ogarniającym wszelkie czasy i miejsca, skierowanym przeciwko przypadkowi i nicości.[11]

Szymborska opowiada się za drugim ze wskazanych znaczeń. Problematyka „estetyczna" nie jest tutaj ważna. Gest stwórczy wyrażony

[10] Titus Lucretius Carus *O naturze wszechrzeczy*, przeł. E. Szymański, Warszawa 1957, s. 80–81, także s. 200.

[11] Por. A. Ważyk *Zagadki*, „Twórczość" 1978 nr 8, s. 90–91; L. Flaszen *Księga*, w: *Cyrograf*, Kraków 1971, s. 292–294.

w słowie poetyckim ma ustanawiać nową harmonię świata. Polegać ma to na likwidacji niewiedzy i przypadku, na uwolnieniu ludzkiego życia od nędzy egzystencjalnej.

I jeśli księga jest zapisem mądrości, to w niej pokonany jest absurd świata. Zapisać w księdze czyjeś istnienie to nadać mu sens i zrozumiałość.[12]

U Szymborskiej założenie to ma być wcielone jedynie w świecie ludzkim. „Księga mądrości" i „Księga życia" w tym przypadku pozbawione są konotacji religijnych. Przemiana życia ma się dokonać w poezji — tym bardziej więc zmniejszają się szanse demiurga. W Księdze istota objawia się w każdym zdaniu. W utworze poetyckim dane jest tylko istnienie, natomiast jego najważniejsze zasady pozostają w ukryciu. Wyjaśnienia mogą być tyleż słuszne, co fałszywe. Księga staje się więc dyrektywą konieczną, zadaniem dla poznającego podmiotu.
Wisława Szymborska podejmuje motywy Księgi natury i Księgi czasu.[13] Ukryte w świecie pismo objaśniające tajemnice stworzenia[14] jawi się od razu w pełnej zrozumiałości. Właściwie bez poznawczego wysiłku. W rzeczywistości poetyckiej natura wyraża się pięknie i uczenie. Przenika do kultury:

Ta, dawno przeczuwana,
nagle w jawie słów
improwizacja lasu!
Ta epika sów!
Te aforyzmy jeża
układane, gdy
jesteśmy przekonani,
że nic, tylko śpi![15]

Żart poetycki ma dwa plany: polega na „nieprawdopodobnej" widzialności zdarzeń oraz na klasyfikacji gatunkowej „oracji świata". Tak jakby natura była doskonale zaznajomiona z teoriami genologicznymi. Arcydzieła zostały napisane przez naturę. Tam jest zawarta cała mądrość. Literackie uporządkowanie staje się zbyteczne. Polega właściwie na

[12] A. Kamieńska *Twarze księgi*, Warszawa 1982, s. 15.
[13] Zob. J. Łukasiewicz *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, s. 372–381.
[14] Zob. D. G. Maleszyński *„Jedyna Księga". Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki" 1982 z. 3–4.
[15] W. Szymborska *Obmyślam świat*, w: *Wołanie do Yeti...*, s. 50–51.

powtórzeniu Księgi natury. Owo przenikanie do kultury „naturalnej" mowy świata można rozumieć jako marzenie o pierwotnym niezróżnicowaniu. (Świadomość dziecka na przykład rejestruje tylko twory obdarzone podmiotowością.[16]) Ale również o likwidacji ludzkiego osamotnienia wśród bytów przyrodniczych, o odbudowaniu utraconego związku z naturą: „Nawet proste dzień dobry / wymienione z rybą / ciebie, rybę i wszystkich / przy życiu umocni"[17].

W wierszu *Obmyślam świat* rozważania o łatwym rozumieniu języka natury z pozoru przypominają fragment *Wiosny* Bruno Schulza, w którym Józef odczytuje Księgę natury:

Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno sensu.[18]

„Rozbiór gramatyczny" wiosny jest właściwie odczytywaniem samego siebie. Propozycja Schulza okazuje się więc czymś w istocie różnym. U Szymborskiej bowiem świat kreacji poetyckiej ma być wcieleniem niemożliwego — tajemnice natury zaopatrzone są od razu w wyjaśniające indeksy. W taką Księgę natury naprawdę trudno uwierzyć.

W poezji Wisławy Szymborskiej „przejście" na stronę natury ocala od sztuczności (np. *Reszta*), pamięć o początkach gatunku ogranicza dumny antropocentryzm[19] (*Tomasz Mann*, *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, *Małpa*), biologiczna forma istnienia jest jedyną pewną podstawą dla innych rodzajów aktywności ludzkiej — wyposażona w odrębną świadomość, przejawia również jakąś odrębną mądrość (*Do serca w niedzielę*, *Allegro ma non Troppo*). I wreszcie natura to świadek ludzkich poczynań — sędzia zbiorowych moralnych obłędów (*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*).

Znaczne trudności sprawia również ułożenie Księgi czasu:

Czas (rozdział drugi)
ma prawo wtrącania się

[16] Por. wiersz W. Szymborskiej *Wywiad z dzieckiem* z tomu *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972.

[17] W. Szymborska *Obmyślam świat...*

[18] B. Schulz *Sanatorium pod klepsydrą*, w: *Proza*, Kraków 1964, s. 245. Zob. także s. 192 oraz 246.

[19] Zob. P. Kuncewicz *Chytrość rozumu (o poezji Wisławy Szymborskiej)*, w: *Cień ręki. Szkice o poezji*, Łódź 1977, s. 183–184; J. Gondowicz *Oswajanie poezją*, „Kultura" 1973 nr 15.

we wszystko czy to złe, czy dobre.
Jednakże — ten, co kruszy góry,
oceany przesuwa i który
obecny jest przy gwiazd krążeniu,
nie będzie mieć najmniejszej władzy
nad kochankami...[20]

Uderza tu przede wszystkim biblijna stylizacja w peryfrastycznych określeniach czasu. Potężny czas zmienia cały wszechświat. Nie obejmuje swoimi prawami jedynie kochanków. Miłość więc pokonuje czas? Może być nieśmiertelna w sensie uniwersalnej idei. Ale kochankowie nie podlegający czasowi to zaprzeczenie mitów kultury europejskiej. Na przykład mitu Tristana i Izoldy. Denis de Rougemont powiada:

Miłość szczęśliwa nie posiada historii. Romans zajmuje się tylko miłością śmiertelną, to jest miłością zagrożoną i skazaną wyrokiem samego życia.[21]

Nie daje się ona ułożyć w tekst, obywa się doskonale bez poetyckich artykulacji. W innym wierszu Szymborskiej znajdziemy znamienne dopowiedzenie tej kwestii: „Miłość szczęśliwa. Czy to jest konieczne? / Takt i rozsądek każą milczeć o niej / jak o skandalu z wysokich sfer Życia" (*Miłość szczęśliwa*). Ujawnia się w tym miejscu osobliwy paradoks: literatura fundując lepszy porządek świata, unicestwia samą siebie. W „obmyślonym" świecie Szymborskiej okrucieństwo biologii zostaje okiełznane. Śmierć działa ze znieczuleniem. Topos arkadyjski daje się zastosować w ograniczonym zakresie. Śmierć w tym świecie jest jednak obecna.[22] To nie Wyspy Szczęśliwe umieszczone poza obszarem wyobrażalnych doświadczeń. Prawa egzystencji nie ulegają zawieszeniu, zmienia się raczej ich jakość. A także inny jest sposób przeżywania. Czy lepszy? Cierpienie eleganckie, bez nadmiernej ekspresji. Takie, które nie deformuje ciała. Można powiedzieć: cierpienie estetyczne. Śmierć bez świadomości umierania. Korekta „wydania pierwszego" polegałaby więc na działaniu konsolacyjnym, na terapii dążącej do unicestwienia bólu i lęku przed cierpieniem. Ale równocześnie znika możliwość podmiotowej odpowiedzi na ekstremalne wyzwania egzystencji:

[20] W. Szymborska *Obmyślam świat...*
[21] D. de Rougemont *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 11.
[22] W. Szymborska *Wszelki wypadek...*, s. 43.

Cierpienie (rozdział trzeci)
ciała nie znieważa.
Śmierć,
kiedy śpisz, przychodzi.

A śnić będziesz,
że wcale nie trzeba oddychać,
[.....]
Śmierć tylko taka. Bólu więcej
miałeś trzymając różę w ręce
i większe czułeś przerażenie
widząc, że płatek spadł na ziemię.[23]

Porządek Księgi oraz marzenie o nowym wspaniałym świecie wspierają się nawzajem w kształtowaniu idealnej wizji. Ułożenie Księgi, jak wykazałem, nie jest możliwe, podobnie jak prostoduszne odczytanie wiersza *Obmyślam świat* jako przykładu utopii będącej projekcją lepszej ludzkiej rzeczywistości[24] wydaje się nieporozumieniem. Owszem, w utworze tym widoczne jest posługiwanie się „myśleniem utopijnym", jednakże owe nagłe objawienia innego świata są nieustannie dezawuowane. Przekreślane przez ironię. Gdzież ta lepsza rzeczywistość ma się znajdować? W przestrzeni kreowanej w wierszu, nie zaś w topografii konkretnej. Rozróżnianie ma taki sens, iż utopie tradycyjne posługiwały się miejscem na ziemi konkretnym, bądź wymyślonym, nie przyznając się do literackiej jedynie proweniencji. Utopia to „antyświat", świat „alternatywny" przeciwstawiony normom i obyczajom społecznym danym w doznawanej empirii. Na przykład w „utopizmie" myśli oświeceniowej, kiedy mowa jest o urządzeniu idealnego społeczeństwa, znaczną rolę odgrywa kategoria „praw natury" rozumiana jako pożądany wzorzec.[25] W wierszu Szymborskiej konkret społeczny jest nieobecny. Myślenie utopijne obejmuje inne kręgi: egzystencji oraz poznania. Przy czym wiara w spełnienie projekcji okazuje się mocno ograniczona.
Odwołując się do terminologii Jerzego Szackiego, powiemy, że wyobrażenia Szymborskiej należałyby do typu utopii „eskapistycznych" (skierowanych przeciwko istniejącemu światu). Wypowiedź poetycka lokuje się najbliżej „utopii ładu wiecznego"[26]. Gdyby rzecz potraktować

[23] W. Szymborska *Obmyślam świat...*
[24] Por. W. Rustecki *Wiersze Wisławy Szymborskiej*, „Trybuna Literacka" 1957 nr 1.
[25] Zob. J. Szacki *Historia myśli socjologicznej*, cz. I, Warszawa 1983, s. 94–95.
[26] J. Szacki *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 48–53.

jeszcze bardziej szczegółowo, można by poetyckim konceptom Szymborskiej nadać takie oto nazwy: utopia nadmiernej jasności: („Oto rozdział. / Mowa Zwierząt i Roślin, / gdzie przy każdym gatunku / masz słownik odnośny"[27]) i utopia nieświadomości rozumiana jako uwolnienie od egzystencjalnego „trudu istnienia" i pytań z dziedziny metafizyki życia ludzkiego.

Poza pewną ogólną ramą nie ma u Szymborskiej aluzji do podstawowego kanonu tekstów literatury utopijnej: Platona, świętego Augustyna, More'a, Campanelli, czy Bacona, a także do współczesnych antyutopistów: Huxleya, Orwella. Najbardziej czytelne są „utopijne" wątki Biblii[28], choć aby to wykazać, sięgnąć należy do znacznie późniejszego niż *Obmyślam świat* wiersza z tomu *Wielka liczba* (1976), gdzie poetyckie opracowanie interesującego nas wątku dane jest bezpośrednio. Oczywiste wyjaśnienie mniej fascynuje niż tajemnica. Życie ludzkie pozbawione niepokoju poznawczego traci jakikolwiek sens. Wiedza o świecie musi być bez przerwy weryfikowana:

Wyspa, na której wszystko się wyjaśnia.

Tu można stanąć na gruncie dowodów.

Nie ma dróg innych oprócz drogi dojścia.
[.....]
Rośnie tu drzewo Słusznego Domysłu
o rozwikłanych odwiecznie gałęziach.
[.....]
Im dalej w las, tym szerzej się otwiera
Dolina Oczywistości
[.....]
Góruje nad doliną Pewność Niewzruszona
Ze szczytu jej roztacza się Istota Rzeczy.

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.[29]

Idea „wyspy szczęśliwej" znana z literackich przekazów łączy się tutaj z topografią Raju, wzbogaconą wszelako o nowe szczegóły „krajobrazu".

[27] W. Szymborska *Obmyślam świat...*

[28] Zob. A. E. Morgan *The Origins of Utopia*, w: *Nowhere and Somewhere. How History Makes Utopias and How Utopias Make History*, Chapel Hill 1946, s. 97–100.

[29] W. Szymborska *Utopia*, w: *Wielka liczba...*, s. 41–42.

Nie wystarcza Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego. W tej idealnej przestrzeni znajdują się inne drzewa: Słusznego Domysłu, Zrozumienia. I jeszcze znajdziemy na wyspie: źródło Ach Więc To Tak, dolinę Oczywistości, jezioro Głębokiego Przekonania. Centrum jest wszędzie. W każdym punkcie „utopii miejsca" tajemnica daje się z łatwością i do końca wyjaśniać. Nadmiar wyobrażeń określających pełne poznanie, a także cała kolekcja potocznych powiedzeń używanych wtedy, gdy wszystko rozumiemy, sprowadza do absurdu ludzką tęsknotę za pewną wiedzą o własnej egzystencji. Nie można się uwolnić od wszechobecnych wyjaśnień kwestii zasadniczych.
Żywioł morza jest lepszy niźli harmonia „poznawczego krajobrazu" na wyspie–utopii. We wcześniejszej wersji wiersza Szymborskiej *Utopia* właściwości tego żywiołu są dokładniej nazwane:

Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.
Nieograniczonej i nieprzeniknionej.
Rozkołysanej i rozbulgotanej.
W życiu.
Zbyt małym i zbyt wielkim do pojęcia.[30]

Doskonałość, harmonia i pewność stają się nieobliczalną grą przypadków, nierozwiązywalnych problemów, pytań bez odpowiedzi. Bardzo wyraźnie zaznacza się dysproporcja pomiędzy światem a świadomością, porządkiem istniejących rzeczy a zdolnościami poznającego umysłu. Człowiek wybiera los mniej fortunny, odrzucając pełnię epistemologicznych wtajemniczeń. Zyskuje niepokój i dramatyzm wiecznego poszukiwania.
Szymborska dokonuje przewartościowania bardzo istotnego dla własnej twórczości. Widzi bowiem człowieka jako osobę poszukującą. Wiedza bez zasługi intelektualnej jest bezwartościowa. Także spokojny stan pogodzenia z życiem — odwołania metafizycznej trwogi — nie jest czymś dla twórcy najbardziej pożądanym. Demokratyzm, jaki panowałby na wyspie, również nie może zyskać aprobaty. Masowe posiadanie tajemnic istnienia łączyłoby się z obniżeniem jego wartości. Tak przez negację zostaje rozwiązany problem „utopii nadmiernej jasności".
Podobnie postępuje poetka w przypadku „utopii nieświadomości" egzystencjalnej. Brak wiedzy o zakończeniu życia, eliminacja refleksji

[30] „Literatura" 1973 nr 51/52.

eschatologicznej, usunięcie doznania „czasowości" to bardzo dwuznaczna nieśmiertelność. Kreowanie w poezji „przeciwświata" będącego reakcją na realne doświadczenia ma u Szymborskiej wymiar autoperswazyjny i autodydaktyczny. Ta utopia artysty kusi możliwościami stwórczego rozmachu i ukazuje jednocześnie bezradność demiurga. Buntuje się przeciwko potocznej oczywistości życia, lecz także uczy poetę–kreatora pokory wobec tych zaiste przyziemnych praw. Paradoksalnie staje się i triumfem, i klęską. Pomijając aktualny, społeczny i praktyczny kontekst tej wypowiedzi i ograniczając jej zakres do problematyki literackiej, zacytować warto formułę George'a Pichta:

Projektowanie utopii na pewno zatem nie jest fantazjowaniem; jest to akt samooświecenia myśli o jej własnym ukrytym mechanizmie.[31]

W wierszu *Obmyślam świat*, będącym właściwie antyutopią, iluzja Elizjum zostaje rozburzona. Świat idealny w tym utworze ma nieszczelne granice, nie może oderwać się od rzeczywistości widzialnej.[32] O tym drugim z obszarów nie sposób do końca milczeć:

Świat tylko taki. Tylko tak
żyć i umierać tylko tyle.
A wszystko inne — jest jak Bach
chwilowo grany
na pile.[33]

Rzeczywistość ludzka dzieli się zatem na twory wyobraźni, które układać można w przejrzyste sekwencje, i „wszystko inne", czyli ciemne żywioły życia, nad którymi zapanować nie sposób. Zamiast koncertu na cały świat pojawia się trywialne, jarmarczne widowisko. Genialnie napisana kompozycja jednostkowej egzystencji w tak zwanym zwykłym świecie wykonywana jest na nieodpowiednich instrumentach.
Powrót do rzeczywistości realnej kwestionuje kreację. Zaprzeczone wyobrażenia nie znikają jednak zupełnie. Wyznaczają w poezji konieczną drogę poszukiwań. Wciąż na nowo podejmowane w sztuce słowa marzenie o lepszym świecie — doskonałym i harmonijnym — nie może się spełnić w zadowalającym kształcie.

[31] G. Picht *Technika i utopia*, w: *Odwaga utopii*, Warszawa 1981, s. 199.
[32] Por. B. Latawiec *Fenomen popularności*, „Nurt" 1977 nr 2, s. 25.
[33] W. Szymborska *Obmyślam świat...*

Stanisław Barańczak

Amerykanizacja Wisławy albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii"

W całą tę historię zamieszane są trzy osoby i dwa języki: pisząca po polsku Wisława Szymborska, piszący głównie po polsku, ale w ostatnich latach próbujący też swoich sił w angielszczyźnie niżej podpisany, oraz znająca język polski, ale myśląca i pisząca po angielsku Clare Cavanagh. Ryzykując posądzenie o nadmierną poufałość, skracam w tytule pełne nazwisko poetki do samego tylko imienia: nie tylko dlatego, że jest to imię rzadko spotykane, które wystarcza, aby ją natychmiast zidentyfikować, lecz również, jak domyśli się i bez mojego wyjaśnienia czytelnik oblatany w kinematografii światowej, dla uzyskania efektu aluzji do znanego amerykańskiego filmu *The Americanization of Emily*. Clare Cavanagh będę również nazywał Clare, ale to już dlatego, że zwracanie się po imieniu, obyczaj skądinąd w Ameryce powszechny nawet między osobami, które zaledwie się zdążyły sobie nawzajem przedstawić, w naszym wypadku jest odbiciem bliskiej przyjaźni i długotrwałej współpracy.

Jest to przede wszystkim współpraca translatorska. Od dobrych siedmiu

czy ośmiu lat stanowimy z Clare coś w rodzaju tandemu, ciągnącego w stronę amerykańskiego czytelnika kolejne przyczepki załadowane współczesną liryką polską. Mamy oczywiście w tym dziele wielu godnych i bardziej zasłużonych konkurentów, ale i z naszej pracy coś konkretnego już chyba wynikło. Wynikła przede wszystkim — jeśli pominąć liczne publikacje prasowe — antologia najnowszej poezji polskiej, obejmująca lata siedemdziesiąte oraz autorów od Mieczysława Jastruna i Adama Ważyka po Jana Polkowskiego i Bronisława Maja. Książka ta, obdarzona intrygującym — mam nadzieję — tytułem *Spoiling Cannibals' Fun* (Psucie zabawy ludożercom, zwrot zaczerpnięty z zamieszczonego w antologii wiersza Jerzego Ficowskiego), zapowiadana jest na jesień 1991 przez wydawnictwo Northwestern University Press. Ale antologia jest tylko końcowym produktem niespiesznego zwiedzania przez nas wierszy około 30 różnych poetów, translatorskiej turystyki o tyle nietypowej i niełatwej, że w ostatnich kilku latach rama naszego tandemu niebywale się wydłużyła: jedno siodełko pojazdu znajduje się pod Bostonem, czyli na brzegu Atlantyku, drugie — w mieście Madison w stanie Wisconsin, czyli w rejonie Wielkich Jezior. Z Clare poznaliśmy się w roku 1981, kiedy ja startowałem właśnie ze swoimi polonistycznymi wykładami na harvardzkiej slawistyce, ona zaś rozpoczynała tamże drugi rok swoich studiów podyplomowych. Studia slawistyczne w Ameryce sprowadzają się na ogół — z przyczyny mocarstwowo-politycznego układu wyobrażeń na temat kultur Europy Wschodniej, który może przykro dotykać naszą polską, czeską, czy ukraińską dumę narodową, ale jest, a w każdym razie był do niedawna, niestety faktem — do specjalizacji rusycystycznej z dodatkiem w postaci cyklu zajęć z jednej z „pomniejszych" (*minor*) literatur słowiańskich. Clare nie była tu wyjątkiem — jej późniejsza praca doktorska, świetna zresztą, traktowała o poezji Mandelsztama — zarazem jednak stała się jedną z pierwszych przedstawicielek wcale licznej grupy moich *graduate students*, którzy już po przeczytaniu i przedyskutowaniu pierwszego sonetu Sępa Szarzyńskiego czy opowiadania Gombrowicza popadali w stan trwałego zauroczenia literaturą polską. W wypadku Clare potrzeba bliższego obcowania z tą literaturą w oryginale wyraziła się w tym, że nie wystarczały jej nawet dość intensywne zajęcia uniwersyteckie: dla pogłębienia znajomości języka ta młoda Kalifornijka pochodzenia irlandzkiego, nie mająca do owej pory nic wspólnego z Polską, podjęła regularny cykl prywatnych ćwiczeń konwersacyjnych (prowadzonych zresztą przez moją żonę,

z którą serdecznie się zaprzyjaźniła) i dodatkowych zajęć indywidualnych ze mną. Te właśnie zajęcia indywidualne, polegające początkowo na lekturach i dyskusjach, w naturalny sposób doprowadziły do pierwszych prób przekładu — czymże jest w końcu przekład, jeśli nie najwnikliwszą z możliwych interpretacji tekstu, i czym jest interpretacja literatury, jeśli nie swoistą formą tłumaczenia?

Od początku pracowało nam się świetnie. Obdarzona nie tylko bystrą krytyczną inteligencją ale i literackim talentem, Clare w mig „chwytała" istotę swoistości każdego autora i utworu branego przez nas na warsztat. Sam nawet nie zauważyłem, kiedy od przekładów roboczych, tworzonych na użytek seminaryjnej interpretacji, przeszliśmy do tłumaczeń literacko ambitniejszych, przeznaczonych do publikacji. Zaczęło się to chyba od wzięcia na warsztat poezji Ryszarda Krynickiego, którego krótkie, aforystyczne wiersze stanowiły materiał szczególnie obiecujący i zarazem wymagający. Efektem tej pracy stało się po paru latach wydanie tomiku wierszy Krynickiego *Citizen R. K. Does Not Live* (zawierającego, obok naszych, również przekłady innych tłumaczy) przez maleńkie wydawnictwo Mr. Cogito Press, założone niegdyś w dalekim stanie Oregon przez paru amerykańskich entuzjastów poezji Zbigniewa Herberta. Po Krynickim pojawili się w naszych planach inni poeci, od stosunkowo łatwych do tłumaczenia aż do najtrudniejszych, takich jak choćby Miron Białoszewski, którego tłumaczyliśmy z wielkim upodobaniem i nie uchylając się nawet od prób reprodukcji jego rymów (choć, jak zaświadczy poniższy przykład, jego radykalniejsze formy traktowania języka były już poza zasięgiem naszych możliwości):

Zwierzonko	***Confessionette***
Po podłodze	*I force*
Każdej nodze	*My feet*
Każę iść	*To be*
Jak liść	*Discreet*
Całe życie	*When your flooring's*
Na suficie	*Someone's ceiling*
Czyimś mieszkać	*Parquet pounding's*
Nie dza-ć-przeszka-ć!	*Unappealing*

Szymborska początkowo nie wchodziła w zakres naszych translatorskich zainteresowań z jednego prostego względu: odmiennie niż w wypadku Białoszewskiego, jej twórczość dostępna już była w licznych i wcale

niezłych przekładach angielskich, zgromadzonych zwłaszcza pod okładką tomu *Sounds, Feelings, Thoughts: Seventy Poems by Wisława Szymborska*, opracowanego i wydanego w 1981 przez inny tandem tłumaczy, Magnusa J. Kryńskiego i Roberta A. Maguire'a. Sytuacja zmieniła się nagle i zasadniczo, kiedy w r. 1986 olśniła mnie lektura świeżo wydanego tomiku Szymborskiej, *Ludzi na moście*. Było dla mnie jasne, że każdy z tych dwudziestu dwu niezwykłych wierszy trzeba jak najszybciej przyswoić angielszczyźnie. Zadzwoniłem natychmiast do Kryńskiego, polonisty z uniwersytetu Duke w Północnej Karolinie: czy wraz z Maguire'm będą tłumaczyli te nowe wiersze? Kryński nie miał tego w planach: od kilku lat coraz bardziej pochłaniała go działalność polityczna na rzecz Polski i na pracę przekładową brakowało mu czasu. (Były to już ostatnie lata życia tego zasłużonego popularyzatora literatury polskiej w Stanach: zmarł nagle w lecie 1989.) Maguire, znany rusycysta z Columbia University, sam poezji polskiej w ogóle nigdy nie tłumaczył. Mogliśmy z Clare brać się do roboty.

Działalność naszego tandemu była już jednak w tym momencie technicznie utrudniona przez niezależne od nas okoliczności poboczne, matrymonialno-zawodowo-geograficzne. Clare wyszła za mąż i — jak zwykle w Ameryce, gdzie godzeniu własnej kariery ze szczęściem małżeńskim stają nieraz na przeszkodzie ogromne przestrzenie kontynentu — wyprowadziła się do dalekiego East Lansing w stanie Michigan. Jej mąż Mike, anglista, a więc jeden z tłumu młodych naukowców walczących o nieliczne wakujące posady, jakimś cudem dostał tam pracę na uniwersytecie. Clare kończyła swoją pracę doktorską już w East Lansing, w wolnych chwilach pracując ze mną nad Szymborską. Po uzyskaniu doktoratu sama otrzymała ofertę pracy na slawistyce uniwersytetu stanu Wisconsin w Madison, przenieśli się więc z Mike'iem jeszcze dalej na zachód. Nasza wcześniejsza współpraca i tak polegała najczęściej na tym, że najpierw ja sporządzałem na osobności roboczą wersję przekładu wiersza na angielski, a potem Clare, też na osobności, starała się o to, żeby był to prawdziwy angielski, a nie *translationese* — zawsze jednak te dwa osobne wysiłki wieńczyło w końcu jakieś wspólne nachylenie się nad kartką papieru, przedyskutowanie punktów spornych i ustalenie ostatecznej wersji. Teraz te ostatnie fazy pracy musiały się odbywać korespondencyjnie albo przez telefon. Cały proces tłumaczenia przez nas *Ludzi na moście* — zbiegł się w czasie z rozpoczęciem naszej mniej lub bardziej systematycznej pracy nad wspomnianą antologią najnowszej

poezji, w której skład miały wejść wszystkie dwadzieścia dwa wiersze Szymborskiej — odbywał się w taki właśnie pocztowo-telekomunikacyjny sposób.

Dlaczego tyle się rozpisuję o trywialnych w końcu okolicznościach, w jakich przebiegała jazda naszego tandemu? Jest to dla mnie samego dość intrygująca ilustracja teoretycznych założeń sztuki tłumaczenia. Najbardziej intrygujące jest w niej właśnie to, że tak znaczna część pracy nad przekładem przebiegała w sytuacji tak daleko posuniętego fizycznego rozszczepienia i rozdzielenia dwu ról, z których w sytuacjach zwyklejszych składa się funkcja tłumacza dzieła literackiego: nie tylko rozszczepienia na dwie odrębne osoby współpracujących ze sobą tłumaczy (co byłoby sytuacją jeszcze dość często spotykaną), ale dodatkowo także wstawienia między tych dwoje tłumaczy bariery geograficznej przestrzeni. Normalnie jest mianowicie tak, że w układzie komunikacyjnym Język A — Tłumacz — Język B element pośredniczący — osobowość tłumacza — przypomina boga Janusa o dwu twarzach: twarzach zwróconych w przeciwne strony, lecz zarazem zrośniętych, stanowiących awers i rewers jednej i tej samej czaszki. Dzieje się tak oczywiście zwłaszcza w niezmiernie rzadkiej sytuacji idealnej dwujęzyczności i identycznego zakorzenienia w dwu kulturach. W sytuacjach bardziej typowych, w których tylko jeden z dwóch języków jest językiem rodzimym tłumacza, jedna z dwu twarzy może mieć nieco mniej precyzyjne i wyraźne rysy, zrośnięcie pozostaje jednak faktem. W praktyce oznacza to, że przy analizowaniu produktu pracy takiego pojedynczego tłumacza teoretyk czy krytyk przekładu może mieć spore trudności w wyizolowaniu nieuchwytnego momentu, kiedy Język A s t a j e s i ę Językiem B, kiedy wymogi języka oryginału zderzają się z wymogami języka tłumaczenia a dyktat jednej kultury z dyktatem drugiej i kiedy z tego zderzenia rodzi się coś trzeciego: błąd, kompromis, albo i nowa wartość. Nieco łatwiej jest to uchwycić w wypadku translatorskiego duetu, zwłaszcza jeśli jego typ pracy zna się od kulis dzięki temu, że samemu się w tej pracy uczestniczyło. Ale i proces dwuosobowego tłumaczenia zawiera z reguły jedno przynajmniej — zwykle, choć nie zawsze, końcowe — ogniwo pracy naprawdę w s p ó l n e j, właśnie tych wspomnianych minut czy godzin wspólnego nachylenia się nad leżącą na stole kartką papieru, kiedy to mózgi niemal sprzęgają się ze sobą i intuicyjny błysk właściwego rozwiązania rozświetla je nieraz jednocześnie. W sytuacji takiej, w jakiej znaleźliśmy się my z Clare — współpracy, która wskutek

geograficznego oddalenia przybierała formę nie tyle jednoczesnego śpiewu na dwa głosy, ile partii szachów (i to korespondencyjnej!), polegającej na wykonywaniu ruchu i czekaniu na ruch partnera — rozszczepienie posunęło się dalej i zarazem podział kompetencji znacznie się uwyraźnił. To, co w normalnych warunkach — w sytuacji przekładu dokonywanego przez jednego tłumacza — dałoby się opisać jako, użyjmy jeszcze jednej muzycznej metafory, zwyczajna gra obiema rękami na fortepianie, w naszym wypadku wyglądało jak wykonywanie tego samego utworu przez dwóch osobnych jednorękich pianistów, z których jeden, leworęczny, gra partię basową, a drugi, praworęczny, wiolinową; przy czym, dla jeszcze wyraźniejszej separacji obu partii, fortepiany ustawione są na dwu odrębnych estradach w dwóch przeciwległych końcach sali koncertowej. Mnie osobiście ten dziwny recital pozwolił lepiej zrozumieć nie tylko wewnętrzną mechanikę i dynamikę procesu tłumaczenia poezji, ale również — tłumaczone przez nas wiersze. O poezji Szymborskiej w każdym razie wiem teraz więcej niż poprzednio, i wiem więcej właśnie z tego powodu, że próba jej amerykanizacji, przeniesienia w obręb obcej kultury i obcego języka, odbywała się w formie takiej gry na dwie osobne ręce na dwu osobnych klawiaturach.

Zanim przedstawię przykład pewnego wiersza Szymborskiej potraktowanego jako całość — jedna ilustracja miniaturowa, zamykająca się w granicach pojedynczego żartu językowego. W wierszu *Nadmiar* (z tego samego wciąż tomu *Ludzie na moście*) znajdujemy opis przyjęcia, wydanego przez odkrywcę nowej gwiazdy:

Wiek gwiazdy, masa gwiazdy, położenie gwiazdy,
wszystko to starczy może
na jedną pracę doktorską
i skromną lampkę wina
w kołach zbliżonych do nieba:
astronom, jego żona, krewni i koledzy,
nastrój niewymuszony, strój dowolny,
przeważają w rozmowie tematy miejscowe
i gryzie się orzeszki ziemne.

Szymborska, jak zawsze, osiąga najświetniejsze efekty, gdy zakotwicza obraz poetycki lub sytuację liryczną jednocześnie w podłożu codziennej zwyczajności czy utartego obyczaju i w podłożu zamaskowanego żartu językowego, który tę zwyczajność swoim nieoczekiwanym humorystycznym sensem rozsadza niejako od wewnątrz. Tak dzieje się właśnie

z „orzeszkami ziemnymi" w powyższym fragmencie. Niby nic zwyczajniejszego i bardziej przyjętego niż pogryzanie na przyjęciu orzeszków ziemnych. Ale wobec odkrycia gwiazdy i w kontekście wyrażeń takich, jak „koła zbliżone do nieba" oraz „tematy miejscowe" utarty frazeologizm „orzeszki ziemne" nagle się aktualizuje, zawarty w nim przymiotnik nagle zostaje udosłowniony: trywialność reakcji Ziemian wobec ogromu astronomicznego odkrycia, to, że „gwiazda" jest „bez konsekwencji" dla ich przyziemnych problemów, krystalizuje się niespodziewanie w tym jednym, normalnie nie zwracającym uwagi przymiotniku. Orzeszki są „ziemne" i zarazem „ziemskie", ich związek z „Ziemią" jest sensem, który musi w tym momencie lektury dostrzec krytyk czy interpretator wiersza i który musi też bezwzględnie ocalić — jego tłumacz.

Tak, ale tłumacz *Nadmiaru* na amerykańską angielszczyznę natyka się tu na problem, który z pozoru wydaje się łatwy do rozwiązania, naprawdę zaś jest karkołomny. „Orzeszki ziemne" odruchowo tłumaczy się jako, oczywiście, *peanuts*. Już w chwili, kiedy znajdujemy ten odpowiednik, zdajemy sobie jednak sprawę, że nie ma w nim ani śladu związku z „ziemią" czy „Ziemią". Przygotowując na własną rękę roboczą wersję przekładu, którą miałem przesłać Clare, zadałem sobie naturalnie w tym miejscu pytanie: czy na amerykańskim odpowiedniku „lampki wina" można pogryzać jakiekolwiek orzechy, w których nazwie kryłaby się aluzja do „Ziemi", gruntu, gleby, czegokolwiek w tym rodzaju? *Cashew nuts*? Nie. *Pecans*? *Almonds*? *Hazelnuts*? Też na nic. *Macadamia nuts*? Bez sensu. Może — łapię się innej, szerszej deski ratunku — zamiast orzechów podać gościom astronoma coś innego? Jakiś ser? Paluszki? Krakersy? *Potato chips*? Wszystko na nic: przebiegane w myślach jadłospisy możliwych zakąsek nie objawiają niczego, w czym kryłoby się słówko składowe *earth*, czy choćby *ground* albo *soil*. W tym momencie walę się w czoło: zaraz, a może przy mojej niedoskonałej w końcu znajomości angielszczyzny tylko wydaje mi się, że nie ma w tym języku dokładnego odpowiednika „orzeszków ziemnych", jakichś *earthnuts*? I tu następuje cud. Otwieram pośpiesznie słownik Webstera i, nie wierząc własnym oczom, odkrywam, że słowo *earthnut* istnieje. Uradowany — trafiło się ślepej kurze ziarnko! — wpisuję słowo w tekst fragmentu, który po pierwszych poprawkach Clare przybiera kształt następujący:

The star's age, mass, location —
all this perhaps will do
for one doctoral dissertation

and a wine-and-cheese reception
in circles close to the sky:
the astronomer, his wife, friends, and relations,
casual, congenial, come as you are,
mostly chat on local topics,
while nibbling on earthnuts.

Clare podsunęła mi tu parę trafnych wyrażeń idiomatycznych i potwierdziła idiomatyczność paru wyrażeń, na które sam wpadłem; *earthnuts*, rozumiejąc ich nieodzowność, na razie przyjęła. Coś niepokojącego kryło się jednak w tym, że — jak mi powiedziała przez telefon — żeby zaakceptować, wpierw musiała się upewnić, zaglądając, podobnie jak ja, do słownika. Nie wyglądało to zbyt obiecująco: amerykańska połowa naszego tandemu nie jest nawet pewna, czy słowo istnieje w jej rodzimym języku? Istotnie, *earthnuts* nie dawały Clare spokoju i po niedługim czasie odezwała się ponownie, zgłaszając stanowczy sprzeciw. Sprzeciw sprowadzał się do prostego stwierdzenia: „Tak się nie mówi". Słowo może i istnieje w słownikach, ale nie jest potoczne i naturalne w danym kontekście, nie da się pod tym względem absolutnie uznać za odpowiednik arcy-potocznych i super-naturalnych „orzeszków ziemnych".
Jako polska połowa tandemu musiałem jednak bronić tej wartości, jaką w tekście oryginału była możliwa w polszczyźnie gra znaczeń. Trzeba ją było jakoś ocalić, choćby odchodząc od dosłowności i zmieniając realia jeszcze bardziej, niż gotów to byłem zrobić poprzednio, kiedy to usiłowałem podstawić pod „orzeszki ziemne" inne gatunki orzechów czy nawet inne produkty spożywcze. Skoro lustracja jadłospisów nic nie dawała, może należałoby rozszerzyć zakres poszukiwań na jakieś metonimiczne konteksty potraw czy w ogóle jedzenia? Co może być takim kontekstem? Sztućce? Serwetki? Nie, w tej dziedzinie nic „ziemnego" nie znajdę. Naczynia? Po długich wysiłkach wydobyłem z zakamarków pamięci słowo *earthenware*, oznaczające w zasadzie tyle co „wyroby garncarskie", używane jednak również jako węższa zakresem nazwa tego, co po polsku nazwalibyśmy „naczyniami kamionkowymi". Kamionkowe miseczki — czemu nie, w takich naczyniach astronom istotnie mógł umieścić swoje orzechy. W nowej wersji zakończenie fragmentu wyglądało tak:

... mostly chat on local topics,
while nibbling on nuts from earthenware.

Zadowolony z siebie, posłałem Clare tę nową propozycję, zostałem

jednak ku swojej ostatecznej desperacji raz jeszcze ściągnięty na ziemię: i to rozwiązanie nie brzmiało dobrze. Linijka zrobiła się za długa, wyjaśnianie, z jakich to mianowicie naczyń goście jedli orzeszki, sprawiało wrażenie nienaturalnie pedantyczne. Ale Clare, rozumiejąc kierunek moich poszukiwań, wzięła się tymczasem sama do dzieła. Jej własne poszukiwania zawiodły ją w stronę jeszcze dalszą od „orzeszków ziemnych". Po orzechach w ogóle nie zostało w tym miejscu śladu, choć na szczęście goście astronoma nie musieli głodować: mieli do dyspozycji substytut nabiałowy, stanowiący składnik wprowadzonego już wcześniej idiomatycznego wyróżnienia *wine-and-c h e e s e reception*. Człon *earth-* został natomiast ocalony jako część składowa określenia odnoszącego się raczej do dekoracji wnętrz: *cozy earthtones* (w przybliżeniu: „przytulne, szarobure odcienie"). Jednocześnie — jako że groziło nam, na odwrót, iż czytelnik w ogóle nie zauważy „ziemnej" aluzji — Clare wpadła na szczęśliwy pomysł wzmocnienia efektu dzięki zastąpieniu „tematów miejscowych" przez „tematy przyziemne". Tak doszło wreszcie do powstania ostatecznej wersji:

...mostly chat on earthbound topics,
surrounded by cozy earthtones.

Już przykład tego jednego żartu językowego pokazał chyba dość wyraźnie, na czym polega podstawowa trudność „amerykanizacji Wisławy": jeżeli choć w jednej z wielu płaszczyzn jej wiersza — od najdrobniejszych molekuł stylu językowego aż po całość sytuacji lirycznej czy anegdotycznej — zachwiana zostanie idealna równowaga banalności i odkrywczości, codzienności i niezwykłości, potoczności i poetyckości tego, co się mówi i jak się mówi, skutkiem może być popsucie całego utworu. Wiersz *Nadmiar* zostałby tak właśnie popsuty, gdybyśmy przy tłumaczeniu nie dostrzegli czy nie docenili wieloznaczności „orzeszków ziemnych". Ale zostałby tak samo popsuty, gdybyśmy starając się tę wieloznaczność ocalić, posłużyli się sztucznymi, książkowymi, nie uzasadnionymi w potocznym języku *earthnuts*.

Z tego, jak bardzo sztuka Szymborskiej jest sztuką zachowywania tego rodzaju równowagi, można oczywiście zdać sobie sprawę jeszcze wyraźniej, analizując któryś z jej utworów — oraz jego przekład — jako całość. Słynny wiersz *Głos w sprawie pornografii* i trudności, jakie mieliśmy z jego tłumaczeniem, są dla mnie samego przykładem szczególnie pouczającym:

GŁOS W SPRAWIE PORNOGRAFII

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
na grządce wytyczonej pod stokrotki.

Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
Zuchwale nazywanie rzeczy po imieniu,
rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
pogoń za nagim faktem dzika i hulaszcza,
lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,
tarło poglądów — w to im właśnie graj.

W dzień jasny albo pod osłoną nocy
łączą się w pary, trójkąty i koła.
Dowolna jest tu płeć i wiek partnerów.
Oczy im błyszczą, policzki pałają.
Przyjaciel wykoleja przyjaciela.
Wyrodne córki deprawują ojca.
Brat młodszą siostrę stręczy do nierządu.

Inne im w smak owoce
z zakazanego drzewa wiadomości
niż różowe pośladki z pism ilustrowanych,
cała ta prostoduszna w gruncie pornografia.
Książki, które ich bawią, nie mają obrazków.
Jedyna rozmaitość to specjalne zdania
paznokciem zakreślone albo kredką.

Zgroza, w jakich pozycjach,
z jak wyuzdaną prostotą
umysłowi udaje się zapłodnić umysł!
Nie zna takich pozycji nawet Kamasutra.

W czasie tych schadzek parzy się ledwie herbata.
Ludzie siedzą na krzesłach, poruszają ustami.
Nogę na nogę każdy sam sobie zakłada.
Jedna stopa w ten sposób dotyka podłogi,
druga swobodnie kiwa się w powietrzu.
Czasem tylko ktoś wstanie,
zbliży się do okna
i przez szparę w firankach
podgląda ulicę.

Jeszcze zanim zabrałem się do pierwszego, roboczego przekładu, zdawałem sobie sprawę, że tłumaczenie tego wiersza będzie musiało przełamać szczególnie wiele opornych barier między dwoma językami, kon-

tekstami społecznymi, kulturami, typami cywilizacji. Wystarczy wziąć pod uwagę tytułowy temat i zarazem wyjściową sytuację wiersza. Jeśli uznać, że to, co w nim słyszymy, to — na pierwszym szczeblu rozumowania przynajmniej — potępienie pornografii (pozostawiam w tej chwili na uboczu fakt, że znacznie bardziej godna potępienia jest dla mówiącego rozpusta najgorsza, jaką stanowi samo myślenie), natykamy się na problem pierwszy, a mianowicie na dość zasadniczą odmienność miejsca, zajmowanego przez zjawisko pornografii w systemie pojęć charakteryzujących mentalność zbiorową w Ameryce z jednej, a w Polsce z drugiej strony. Nie chcę tu upraszczać sprawy i mówić, że w przeciwieństwie do katolickiej Polski pod rządami komunistów (a o takiej Polsce w końcu mówi napisany przed rokiem 1986 wiersz Szymborskiej), amerykańskie *permissive society* pornografię całkowicie dopuszcza i całkowicie z nią się pogodziło. Tak prosto sprawy nie wyglądają ani w Polsce, ani w USA, gdzie właśnie niedawno, parę lat po przetłumaczeniu przez nas wiersza Szymborskiej, rozgorzało kilka na raz ogólnokrajowych sporów na temat pojęć pornografii i obsceniczności w sztuce (mam na myśli zwłaszcza równolegle toczące się polemiki wokół wystawy fotografii Roberta Mapplethorpe'a i wokół płyty nagranej przez zespół muzyczny „2 Live Crew"), rozgłosu nabrała postać samozwańczego obrońcy moralności, senatora Jesse Helmsa, a również wcześniej nigdy nie brakowało konserwatywnych gromicieli rozpusty i nieprzyzwoitości. I w Ameryce więc opór wobec pornografii istnieje jako zjawisko społeczne, tak jak w pozornie pruderyjnej Polsce zjawiskiem społecznym jest odłam opinii głoszący hasło legalizacji pornografii. Różnica polega natomiast na tym, że w Ameryce pornografia jest j u ż, i to od dawna, faktem życia codziennego, podczas gdy w Polsce w roku 1986 wciąż jeszcze była w zasadzie owocem zakazanym.

Powoduje to określone konsekwencje dla strategii tłumacza wiersza Szymborskiej. W paradoksalny sposób, podstawową trudnością jest dla niego fakt, że w zakresie tytułowego tematu wiersza ma się tutaj nie zbyt mało, lecz właśnie zbyt wiele środków wyrazu do wyboru; tłumacz walczy nie, jak to zwykle bywa, z ograniczeniami, ale właśnie z nadmiarem. Mam na myśli to, że w mówieniu o pornografii, rozpuście i w ogóle sprawach seksualnych język polski z historycznych powodów obyczajowych nie jest zbyt wyspecjalizowany; amerykańska angielszczyzna, czerpiąca obficie z zasobu tradycyjnych latynizmów, wokabularza elżbietańskiej i późniejszej Anglii oraz bogatego w tej dziedzinie

słownika dzisiejszego, podsuwa tu natomiast w każdym konkretnym wypadku co najmniej parę różnych możliwości o rozmaitej proweniencji i rozmaitym stylistycznym kolorycie. Już sama „pornografia" posiada neutralnie-opisowy odpowiednik *pornography*, moralizatorsko-potępiający *smut* oraz parę bardziej kolokwialnych odpowiedników tego ostatniego w rodzaju *filth* lub *dirt* (a nie wspominam tu nawet wyrazów bliskoznacznych, określających nie tyle produkt pracy pornografa ile ogólniejszą kategorię „nieprzyzwoitości" czy „sprośności", takich jak *obscenity*, *ribaldry*, *grossness* itp.).

Brzmiące dość staroświecko słowo „rozpusta" można by przełożyć na wiele możliwych sposobów, od tradycyjnego i pejoratywnego *debauchery* do nowoczesnego i pobłażliwego *promiscuity*. Słowo „stręczyć" może podobnie oscylować pomiędzy biegunem książkowego *to pander* a biegunem ulicznie-żargonowego *to pimp*, „lubieżne" — pomiędzy literackimi *lustful*, *lewd* albo *lecherous* a potocznym i jednoznacznym *filthy*, i tak dalej. Nawet kiedy Szymborska wspomina ogólnie „pisma ilustrowane", tłumaczowi ciśnie się pod pióro bardziej wyspecjalizowane określenie *glossy magazines*, w którym *glossy* jest określeniem technicznym oznaczającym zdjęcia z „połyskiem", przez przeniesienie znaczenia całe wyrażenie odnosi się jednak w mowie potocznej do pewnej kategorii pism ilustrowanych.

To — wynikające z różnic kontekstu społeczno-obyczajowego — bogactwo, jakim zostaje tu obdarowany tłumacz, powoduje jednak określone niebezpieczeństwo. Mając tak wiele możliwości, chciałoby się przyjąć jakąś konsekwentną metodę wyboru spomiędzy nich, np. słownictwo wyłącznie staroświecko-konserwatywne i potępiające pornografię niejako z ambony, albo, przeciwnie, słownictwo wyłącznie współcześnie-potoczne i jeśli pejoratywne, to raczej w stylu, którym mógłby się wypowiadać dzisiejszy widz telewizyjny, protestujący przeciwko zalewowi *sex and violence*. Ale taka konsekwencja, w innych wypadkach być może chwalebna, w wypadku tłumaczenia Szymborskiej byłaby błędem. Jak zawsze u tej poetki, tak i tu powinna dominować równowaga przeciwieństw. Zauważmy, że język oryginału z równą swobodą posługuje się archaicznym przymiotnikiem w rodzaju „wszeteczne" jak i brzmiącym bardzo współcześnie określeniem „drażliwe tematy", książkowym „deprawują" jak i potocznym „w to im właśnie graj". W swoim planie bezpośrednio danym — w tezie „Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie" — wiersz jest wypowiedzią rozmyślnie ulokowaną poza

kategoriami historycznej czy społecznej identyfikacji, taką jaką mógłby wygłosić w każdej epoce i w każdej warstwie społecznej jakiś obrońca ładu, porządku, przyzwoitości i obywatelskiego posłuchu. Stąd odpowiednie wnioski dla tłumacza, który pod tym historycznym czy społecznym względem nie powinien wiersza — przynajmniej w płaszczyźnie słownictwa — nadmiernie ujednoznacznić czy ukonkretnić.

Trudność druga pojawia się jednak w momencie, gdy zdamy sobie sprawę, że plan bezpośrednio dany nie jest, ma się rozumieć, jedynym planem wiersza. Od tezy, którą się w nim wygłasza, ważniejsze jeszcze jest to, kto mianowicie tę tezę wygłasza i jaki jest stosunek obecnego w tekście autorytetu autora do postaci mówiącego i do jego poglądów. Otóż jest to stosunek — każdy czytelnik Szymborskiej, przyzwyczajony do częstego w jej wierszach modelu liryki roli, chwyta to w lot — krytyczny i ironiczny. Postać mówiąca dopuszczona została do głosu tylko po to, aby doszło do jej kompromitacji tym dotkliwszej, że dokonanej wyłącznie przez samego mówiącego. Jest to możliwe nie tylko dzięki temu, że każdy czytelnik, *eo ipso* człowiek myślący, uzna utożsamienie myślenia z pornografią za atak na niego samego i system jego wartości. Również dlatego, że — jakby dla zrównoważenia zróżnicowanego pod względem historycznym i socjalnym słownictwa — pewne realia wiersza konkretyzują jego świat przedstawiony z dużą precyzją. Monolog jest, owszem, pozaczasową apologią „prawa i porządku" którą mógłby ktoś wygłosić zawsze i wszędzie, ale taka apologia zabrzmi szczególnie kompromitująco, gdy pod „prawo i porządek" mówiący podstawi tępiący wszelki przejaw wolnej myśli system policyjnego państwa totalitarnego. A takie podstawienie i taka konkretyzacja w wierszu Szymborskiej się dokonują — jeśli nie wcześniej, to z całą pewnością w zakończeniu, gdzie paradoksalnie brzmiące „podglądanie ulicy" uzyskuje sens tylko wtedy, gdy założymy, że to uczestnik jakiejś nielegalnej dyskusji czy wykładu w prywatnym mieszkaniu sprawdza rutynowo, czy pod domem nie pojawił się samochód wypełniony smutnymi panami.

Właśnie ta pointa wiersza stanowi drugą zasadniczą trudność dla kogoś, kto wiersz Szymborskiej tłumaczy na użytek czytelnika amerykańskiego. Jak uzmysłowić takiemu czytelnikowi sens tej końcowej sytuacji? W przeciwieństwie do odbiorcy polskiego w latach osiemdziesiątych, który takiej samej lub podobnej scenki po prostu nie mógł nie znać z własnego doświadczenia czy choćby z codziennych rozmów, typowy czytelnik amerykański mógł przeżyć całe swoje życie nie dopuszczając do siebie

ani razu obawy, że mógłby zostać aresztowany za samo myślenie. Do kogoś, komu taka obawa jest najdogłębniej obca, zakończenie wiersza Szymborskiej — a co za tym idzie, cały ten wiersz — nie przemówi zupełnie. Jak więc uratować zawarte w tym zakończeniu sensy? Niestety, tu z kolei tłumacz ma przed sobą niezmiernie mało możliwych wyjść. Nie można przecież nachalnie dopowiadać, dociskać do deski tych sensów, które poetka świadomie stonowała i pozostawiła domyślności oraz logice czytelnika. Można jedynie liczyć na tę jego domyślność i poczucie logiki. I — co najwyżej — podkreślić w przekładzie odrobinę mocniej pewne cechy stylu monologu, takie jak pewność siebie czy kategoryczność potępień, które pozwolą czytelnikowi namacalniej odczuć twardość betonu wypełniającego czaszkę bohatera wiersza.

Temu samemu celowi — unaocznieniu autokompromitacji mówiącego bohatera — służyć będzie wreszcie trzecie założenie strategii tłumacza. Założenie to stanowi zarazem dla niego trzecią z podstawowych trudności, które w procesie przekładu musi przezwyciężyć. Chodzi tu o rolę gry językowej, wszystkich tych seksualnych dwuznaczników, w które obfituje monolog i które monologistę kompromitują szczególnie złośliwie: funkcjonują bowiem w wierszu niemal jak Freudowskie przejęzyczenia, sygnalizując — pośrednio, ale bardzo wyraźnie — że mówiący, przy całym swoim programowym i pokazowym purytanizmie, jest w istocie, jak to nieraz bywa z pogromcami niemoralności i rozpusty, owładnięty stłumionymi popędami i obsesjami. Ponieważ demaskująca funkcja tych kalamburów jest tak istotna dla uzyskania pełnego wizerunku bohatera wiersza, tłumaczowi nie wolno żadną miarą traktować ich jako niezobowiązujących żartów, frywolnych ozdóbek, które od wiersza można bez szkody odczepić.

Ba, kiedy dążenie tłumacza do znalezienia odpowiedników dla wszystkich igraszek słownych i frazeologicznych Szymborskiej wydaje się na pierwszy rzut oka marzeniem ściętej głowy! Owszem, tak się szczęśliwie składa, że „nagie fakty" to po angielsku *bare facts*, że zaskakujące „podgląda ulicę" ma efekt równie dwuznaczny w formie *take[s] a peep out at the street*, albo że „lubieżne obmacywanie drażliwych tematów" brzmi nawet lepiej — wspomożone przez związek przymiotnika *touchy* z *to touch*, „dotykać" — jako *the filthy fingering of touchy subjects*. Ale co począć ze wspaniałą linijką: „W czasie tych schadzek parzy się ledwie herbata"? Czy dwa sensy polskiego „parzenia się" — herbaciany i sek-

sualny — dadzą się zmieścić w jakimkolwiek angielskim odpowiedniku? Otóż, ku naszemu z Clare zaskoczeniu, okazało się, że nawet to trudne zadanie da się wykonać, jeśli tylko polsko-amerykański tandem przysiądzie na swoich osobnych siodełkach i dostatecznie intensywnie nad nim się zastanowi. W czasie pracy nad przekładem roboczym moje poszukiwanie analogicznie dwuznacznego zwrotu, który po angielsku miałby coś wspólnego i z herbatą i z seksem, przebiegało w dość podobny sposób, jak w wypadku wcześniejszego rozglądania się za produktem spożywczym, który miałby jakiś semantyczny związek z „ziemią", a zarazem nadawałby się do zaserwowania gościom zaproszonym na lampkę wina. Tak się szczęśliwie składa, że w dzisiejszej potocznej angielszczyźnie amerykańskiej przymiotnik *steamy* (od *steam*, para wodna) nabrał dodatkowego znaczenia metaforycznego, sprowadzającego się do atrybutu „zmysłowości" czy „seksualnego rozbuchania", *a steamy movie* na przykład to film, w którym, jak to niegdyś określano w programie „60 minut na godzinę", „są momenty", i to liczne. Linijka, z której oboje jesteśmy dumni, przybrała więc w ostatecznie doszlifowanej przez Clare wersji przekładu kształt następujący: *During these trysts of theirs the only thing that's steamy is the tea.*

Jeszcze jeden to argument przeciwko popularnej tezie „im poezja lepsza, tym bardziej nieprzetłumaczalna". W istocie jest chyba rzeczywiście trochę tak, ale nie całkiem tak. Poezja naprawdę znakomita jest z reguły możliwa tylko we własnym języku poety, prawda; zarazem jednak wielki wiersz można by przyrównać do czegoś w rodzaju dżungli, wabiącej tłumacza w swoje głębie z siłą, której nie podobna się oprzeć. I ta pociągająca siła powoduje, że tłumacz przedziera się mozolnie, jak przez zwalone pnie, przez różnice kultur, tradycji, doświadczeń społecznych i języków, aby u końca drogi czasem stwierdzić, że zgubił się kompletnie, a czasem — że ekspedycja miała jednak jakiś sens. Myślę, że miała go mimo wszystko nasza dwuosobowa wyprawa w głąb wiersza Szymborskiej, wyprawa, której dziennikiem i mapą — oby przydatną amerykańskiemu czytelnikowi w jego przyszłych wędrówkach przez całą świetną twórczość poetki — stał się ten oto przekład:

AN OPINION ON THE QUESTION OF PORNOGRAPHY

There's nothing more debauched than thinking.
This sort of wantonness runs wild like a wind-born weed
on a plot laid out for daisies.

Nothing's sacred for those who think.
Calling things brazenly by name,
risqué analyses, salacious syntheses,
frenzied, rakish chases after the bare facts,
the filthy fingering of touchy subjects,
discussion in heat — it's music to their ears.

In broad daylight or under cover of the night
they form circles, triangles or pairs.
The partners' age and sex are unimportant.
Their eyes glitter, their cheeks are flushed.
Friends lead friend astray.
Degenerate daughters corrupt their fathers.
A brother pimps for his little sister.

They prefer the fruits
from the forbidden tree of knowledge
to the pink buttocks found in glossy magazines —
all that ultimately simplehearted smut.
The books they relish have no pictures.
What variety they have lies in certain phrases
marked with a thumbnail or a crayon.

It's shocking, the positions,
the unchecked simplicity with which
one mind contrives to fertilize another!
Such positions the Kamasutra itself doesn't know.

During these trysts of theirs the only thing that's steamy is the tea.
People sit on their chairs and move their lips.
Everyone crosses only his own legs
so that one foot is resting on the floor,
while the other dangles freely in midair.
Only now and then does somebody get up,
go to the window
and through a crack in the curtains
take a peep out at the street.

Listopad 1990

Leonard Neuger

Wysławianie Wisławy Szymborskiej. Na marginesie przekładów na język szwedzki Andersa Bodegårda

1. Pod koniec 1989 roku wyszedł w Szwecji, w ramach biblioteki poetyckiej, wybór liryki Wisławy Szymborskiej pod tytułem *Utopia*, w przekładzie Andersa Bodegårda[1]. Bodegård... Lektor języka szwedzkiego w Uniwersytecie Jagiellońskim w okresie stanu wojennego, trzydziestolatek zaangażowany po uszy w sprawy Polski, wrażliwy, gotów do poświęceń, mówiący znakomicie po polsku — tak go pamięta na przykład Jan Błoński i Roman Laskowski. Po powrocie do Szwecji, jak to się kiedyś pisało, „cały talent oddał sprawie wyzwolenia Polski": oznacza to aktywność dziennikarską (wywiady m. in. z Jackiem Kuroniem i Adamem Michnikiem), publicystyczną (świetne eseje o sytuacji społeczno-politycznej w Polsce), organizacyjną (jeden z inicjatorów i redaktorów pisma „Hotel pod Orłem" — Hotel Örnsköld — poświęconego niezależnej kulturze polskiej). Ukoronowaniem tego wcielenia Bodegårda były książki przezeń przetłumaczone i wydane: *Od czerwonego harcerstwa do „Solidarności"* Seweryna Blumsztajna, wybór esejów Adama Michnika, *Oni* Teresy Torańskiej i *Droga nadziei* Lecha

[1] Wisława Szymborska *Utopia*, tłum. A. Bodegård, Falkköping 1989.

Wałęsy (przetłumaczona z języka francuskiego wraz z Janem Stolpem, ale z polskim pierwowzorem w garści).

2. W „Hotelu pod Orłem" Bodegård drukował tłumaczenia wierszy, które trochę nie pasowały do obrazu tłumacza — ogarniętego pasją polityczną polonofila. Oto pojawiły się wiersze Ewy Lipskiej, Wisławy Szymborskiej, Bronisława Maja, Adama Zagajewskiego. A niedługo później tomy: esejów Zagajewskiego, wierszy tegoż (tłumaczenie wraz z Larsem Klebergiem), wreszcie *Utopia* Wisławy Szymborskiej.

3. W sierpniu 1990 wyszło arcydzieło Bodegårda: tłumaczenie I tomu *Dziennika* Gombrowicza.

4. *Utopia* jest drugim wyborem Szymborskiej po szwedzku (tłumaczem pierwszego był Per-Arne Bodin). Bodegård starał się w zasadzie nie tłumaczyć wierszy zawartych już w pierwszym wyborze. Mimo to *Utopia* jest reprezentatywnym wizerunkiem Szymborskiej: wchodzą w jej skład wiersze od *Wołania do Yeti* po — przetłumaczonych w całości — *Ludzi na moście* i najnowsze utwory drukowane w czasopismach. Interesującą przedmowę o poezji Wisławy Szymborskiej napisał Lars Kleberg, zdjęciem Wisławy Szymborskiej książkę opatrzyła Joanna Helander, okładkę zaś zaprojektowała Wisława Szymborska. Można powiedzieć, że w *Utopii* od Szymborskiej aż się roi, że jest to jej tom autorski. Nawet — i tu zaczniemy wchodzić na dobre w wysławianie Szymborskiej po szwedzku — cień poetki pojawia się w dość nieoczekiwanym miejscu, w wierszu *Rozpoczęta opowieść* (*En påbörjad berättelse*). Wiersz, pisany w podniosłym metrum nawiązującym do heksametru, przywołuje odwieczne materiały dowodowe optujące na rzecz przesunięcia narodzin dziecka. Są to głosy z różnych epok, kultur, głosy „biednych ludzi", świadectwa z „małego świata" miażdżonego odwiecznie przez „wielki świat", przez wielką historię. „Biedni ludzie" mają swoje „małe" sposoby na ugłaskiwanie Historii, w momencie zaś połogu (cóż, żadne argumenty nie powstrzymają prokreacji) trzeba uruchomić najważniejsze instancje „małego świata". Jedną z takich instancji jest... babcia z Zabierzowa. („Zawezwijmy depeszą babcię z Zabierzowa.") Jest to centralne, by tak rzec, miejsce utworu: babcia z Zabierzowa musi budzić zaufa-

nie, musi przekonać czytelnika, że to ona właśnie pomoże przy (lub po) połogu, że na nią ani Harald Osełka, ani minister Fouché, ani Karol Młot, ani Beria nie mają trucizny.

Zabierzowa w szwedzkiej Szymborskiej nie ma. Sądzę, że zamiast zaufania, babcia z tak brzmiącej nazwy miejscowości budziłaby grozę pronuncjalną (hi, hi). Zabierzów zastąpił Kórnik, zatem miejsce urodzenia Wisławy Szymborskiej! Reprezentantem lirycznym Szymborskiej jest dość często poetka; ironiczna i przekorna wersja *porte parole* autora z czasów Wielkiej Poezji (romantyzmu czy Młodej Polski), litotes herosa retoryki i natchnień. „Babcia z Kórnika" rozumiana jako centrum „małego świata" biednych ludzi, która po szwedzku m u s i być utożsamiona z autorką (nikogo innego pochodzącego z Kórnika czytelnik szwedzki raczej nie zna) wprowadza w to ironiczno-żartobliwe *porte parole* swoiste ciepło. Powiedzmy mocniej, liryka roli, chętnie w Polsce używana i nadużywana, w Szwecji stosowana jest dosyć rzadko i budzi nieufność; „babcia z Kórnika" wprowadza w tło pleniącej się *semiosis*, niechby i migotliwą, ale szansę *mimesis*. Tej *mimesis* zresztą jest w szwedzkiej Szymborskiej dużo, dużo więcej.

Zostańmy jeszcze chwilę przy imionach własnych. Jak długo Wisława Szymborska operuje aluzjami do Tomasza Manna, czytelnik polski wie, o co chodzi. Ale odbiór polski zdaje się i tak bardziej semiotyczny od szwedzkiego. Po pierwsze, większość szwedzkich czytelników zwiedziła dom, w którym mieszkał Mann, w związku z czym lubi zapytać, czy szczegóły się zgadzają, a to pytanie, jakkolwiek naiwne i nie na temat, posiada jednak podstawę mimetyczną. Po drugie, czytelnik szwedzki dobrze się czuje w wielu nazwach własnych, bo wykształcony jest bardziej pozytywistycznie od polskiego (ja nie oceniam, ja konstatuję). Bodegård musiał więc porządnie sprawdzić, o jakiego Haralda Osełkę w omawianym wierszu chodzi (Harald Blåtand!), czy przebijanie się kanałami do Śródmieścia, to na pewno odwołanie do Powstania Warszawskiego (uznał, że tak, i po szwedzku ludzie przebijają się kanałami do centrum Warszawy), a w wierszu *Możliwości* poprawił „bajki Grimma" na bajki braci Grimm (*bröderna Grimms sagor*).

Mało tego. Z powagą zoologa zabrał się do istot, które czytelnikowi polskiemu sprawiają przykrość pojęć pustych: do tarsjusza (który po szwedzku nazywa się *spökdjur* = duchozwierz) i strzykwy (która po szwedzku też dokonuje autotomii, ale nazywa się *sjögurka* = ogórek morski). Tarsjusz — sam widziałem — znajduje się w sztokholmskim

terrarium; strzykwy chyba dotąd nie widziałem, a jeśli tak, to zupełnie nieświadomie; ale zaręczam, że większość czytelników szwedzkich z tą istotką zetknęła się i na dodatek wie, co to jest autotomia. A jeśli nawet nie wie, to zacznie lekturę wierszy od sprawdzenia. Podkreślam tu może zbyt dobitnie różnice w stylach odbioru, ale tłumaczenie jest nie tylko interpretacją tekstu, ale także (a może przede wszystkim) samodzielnie funkcjonującą propozycją lektury. I Bodegård doskonale wie, że innej Szymborskiej niż ta szwedzka dla większości jego czytelników nie ma. Wie także, że popularne w Szwecji style odbioru „ustatyczniają" i „rozpłaszczają" tekst. Że Wisława Szymborska pod szkiełkiem zoologa i okiem globtrotera zmieni się w pretensjonalną gadułę, rozmizdrzoną, a w dodatku z pretensjami. Wie także, że ulubiona figura Szymborskiej, litotes, znakomicie „gra" z węzłową tradycją poezji polskiej (romantyzm), znakomicie „tłumaczy się" polskim kontekstem ideologiczno-politycznym (pycha totalitaryzmu), zatem z tymi komponentami sensów, które w Szwecji bądź są zapomniane (romantyzm), bądź — nieobecne.

Teraz zaczyna się to najtrudniejsze; wirtuozeria, polot, taniec. Ba, ale jak do tego zmusić język jeszcze bardziej od angielskiego pozycyjny, który, operując specjami (formy określone i nieokreślone rzeczownika i przymiotnika), dodatkowo osadza na ziemi zrywające się do lotu wyrazy, frazy i zdania! Wiersz Szymborskiej–Bodegårda jest roztańczony, często językowo brawurowy; pointy są „wytrzymane"; frazy zbliżone do aforyzmów brzmią naturalnie, radują odkrywczością i celnością. Zauważyli to zresztą krytycy w licznych, choć raczej miernie napisanych recenzjach.

Recenzje były entuzjastyczne, entuzjazm nie jest jednak najlepszym doradcą krytyka. Podkreślano prostotę Szymborskiej (w znaczeniu komunikatywności tej poezji), wyróżniono jej ulubiony repertuar środków poetyckich i mistrzostwo warsztatowe. Oczywiście, przywołano polski kontekst polityczny, ale niewielki z tego pożytek, bo jako się rzekło, jest to kontekst „obcy" i nic z niego dla szwedzkiej lektury nie wynika, poza mizernym wnioskiem (który zresztą wyciągnięto), że jest to liryka melancholijna. W niektórych recenzjach pojawiły się jednak sygnały głębszego odczytania *Utopii*, to znaczy takiego, które nie traktuje tekstu tłumaczenia jako swego rodzaju falsyfikatu, na podstawie którego domyślać się należy ponęt oryginału, lecz jako tekstu integralnego i samodzielnego. Dzięki mistrzostwu Bodegårda, Szymborska może

funkcjonować jako poetka szwedzka. To znaczy można i należy wpisywać ją w kontekst rodzimy (i tu kilku krytyków zauważyło związki naszej poetki z poezją Wernera Aspenströma — żyjący wybitny poeta, o ile wiem, dotąd na polski nie tłumaczony) oraz czytać Szymborską poprzez własne doświadczenia egzystencjalne. Jak już pisałem, Bodegård zawarł pewne propozycje lekturowe w swych tłumaczeniach. Ujmując rzecz najkrócej: z jednej strony osadził tę poezję w realiach, zmniejszył nieco dystans między „ja" lirycznym a wyobrażonym autorem — „umimetycznił" ją niejako; z drugiej — z dużym sukcesem próbował stworzyć rzadką na gruncie szwedzkim, a przez to tym wyrazistszą poezję „roztańczoną", grającą „cudzymi" stylami, rytmami, kalamburami — tym wszystkim, co określa się mianem wirtuozerii — zatem „usemiotycznił" ją niejako. I taka, rozdarta między *mimesis* a *semiosis* pozostanie — w oczekiwaniu odpowiedzi o przyczyny rozdarcia.

NUMER 1 «BIBLIOTEKI TEKSTÓW»

Janusz Sławiński

TEKSTY I TEKSTY

Z ducha Białoszewskiego bierze się niezwykła inwencja językowa Sławińskiego, zmieniająca kolejne eseje w szczególnie pojmowany dziennik intelektualnych „zaciekawień", „pomyśleń" i „fascynacji" — własnych i cudzych. Z ducha Gombrowicza wywodzi się demon dystansu i ironii, dyktujący ostre, nie stroniące od złośliwości i przerysowań, analizy problemów i portrety ludzi...
Niektóre z rysowanych przez Sławińskiego typów i charakterów godne są pióra XVII-wiecznych moralistów...
Do tych powinowactw zaś dodać trzeba bardzo rzadką umiejętność dokonywania momentalnej syntezy i przechodzenia od konkretu do jego miejsca w całościowo widzianym problemie
(„Tygodnik Powszechny")

O MANIPULACJACH PRASOWYCH W RELACJACH Z POPRZEDNICH PAPIESKICH PIELGRZYMEK DO POLSKI I O TYM, JAK DO SPOŁECZEŃSTWA PRZEMAWIAŁA NIEBOSZCZKA PZPR

W KSIĄŻCE

Michała Głowińskiego

NOWOMOWA PO POLSKU

Lektura zapisków Głowińskiego przywołuje nie tylko dawne czasy marcowych nagonek, zadowolenie lat siedemdziesiątych czy obrzydliwości stanu wojennego. Oj, nie. Zupełnie świeżutkie, pachnące jeszcze farbą drukarską artykuliki, telewizyjne nowe twarzyczki... pasując jak ulał do różnych diagnoz zawartych w *Nowomowie*... chichot budzą u bardziej frywolnych, zadumę u sierioznych
(„Tygodnik Literacki")

NAKŁADEM WYDAWNICTWA «PEN»

Roztrząsania i rozbiory

Poezja i olśnienie. O sztukach telewizyjnych Becketta

Teatr Samuela Becketta jest teatrem poetyckim i metafizycznym. Podstawową zasadą, na której opiera swą wizję świata, jest poetyka sprzeczności.[1] Liryka łączy się tu z logiką, metafora z geometrią, a metafizyka z... kryzysem wiary.

Pisanie jako medytacja

Bóg umarł, świat utracił swe znaczenie, stał się chaotyczny, bezcelowy, absurdalny — pisał Martin Esslin[2]. Czesław Miłosz dodawał, że Beckett uświadomił światu, wraz z innymi twórcami współczesnej literatury zachodniej, nową sytuację metafizyczną człowieka, a mianowicie wszechobecny brak. Nie ma bowiem „żadnego głosu przemawiającego ze wszechświata, żadnego zła i dobra, żadnego spełnienia oczekiwań i żadnego Królestwa. Osoba ludzka, dumnie pokazująca na siebie palcami: «ja» też okazała się złudną"[3].
Diagnozy te postawione między 1961 a 1977 rokiem już wyznaczyły i ugruntowały sposoby interpretacji sztuk Becketta; warto raz jeszcze przyjrzeć się sformułowaniom Esslina i Miłosza po to, by nieco przesunąć w nich akcenty.

[1] Por. J. Błoński *Samuel Beckett*, w: J. Błoński, M. Kędzierski *Samuel Beckett*, Warszawa 1982.
[2] M. Esslin *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki" 1976 z. 3.
[3] Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, cyt. za: J. Błoński, M. Kędzierski, op. cit., s. 50.

Kryzys wartości oraz nowa sytuacja człowieka nie są tezami dzieł Becketta; one wyznaczają dopiero obszar refleksji i kierunek poszukiwań, stanowią zadanie do rozwiązania.
Na pytania stawiane przez pisarza nie sposób dać jednoznacznych odpowiedzi posługując się pojęciami jednego systemu filozoficznego. Beckett próbuje godzić nawet takie sprzeczności, jak wiara i nie-wiara. Wydaje się, że puste miejsce po Bogu zastępuje pojęciem „pustki" rozumianej jako brak urojonych sposobów istnienia.[4]
Widać to wyraźnie zwłaszcza w jego ostatnich utworach: w pisanych krótko przed śmiercią fragmentach prozy *Podrygi* oraz sztukach telewizyjnych, które, choć powstawały w dużym przedziale czasu (*Ej, Joe* 1965, *Trio widm* 1975, *...jak obłoki...* 1976, *Kwadrat* 1981, *Nacht und Träume* 1982), układają się w spójny cykl.
Rzec by można, iż dla Becketta pisanie jest rodzajem medytacji. Tworzy on jakby wciąż jeden i ten sam utwór, powtarza motywy, przekształca ich układy, gromadzi warianty, obsesyjnie powraca do charakterystycznych obrazów, wypróbowuje brzmienie tekstu w różnych językach, projektuje te same sceny w ujęciach komediowych i lirycznych, w końcu — zmienia dyspozycję wykonawczą utworów z teatralnej na filmową. Wykorzystanie techniki filmowej sprawiło, że możliwe stało się pokazanie tego, co nie mieści się w przestrzeni realnej sceny.
Powiada Antoni Libera, iż cała twórczość Becketta „poświęcona jest właściwie problematyce umierania, ubywania, kończenia się i nicości"[5]. Z kolei Jan Błoński pragnie dostrzec, choćby słabą, pociechę w tym, że słowo, które nie niesie żadnego pozoru, żadnego złudzenia zrodzi w nas nowego człowieka, zadomowionego nie tyle w umieraniu, ile w istnieniu, którego innym obliczem jest właśnie śmierć.[6]
W jednym i drugim ujęciu ważny jest człowiek, który „unieważnia" świat. Beckettowski bohater odchodzi (tak w sensie zbliżającej się śmierci, jak i w znaczeniu utraty zainteresowania dla rzeczywistości, która jako sztuczna, nieprawdziwa, zjawiająca się jako pozór, okazuje się nieistotna). Stąd potrzeba segmentowania tekstu, stąd być może filmowy sposób dzielenia fragmentów rzeczywistości przedstawionej na plany, sekwencje, ujęcia, sceny.
Świat rozpada się tak, jak dzieli się sztuka.
Ucieczka od świata polega na wycofywaniu się ku przestrzeni zamkniętej,

[4] Por. definicje pustki w tradycjach wschodu związanych z buddyzmem. Na paralele między buddyzmem a teatrem absurdu zwracał uwagę M. Esslin w książce *The Theatre of the Absurd*, London 1964.
[5] A. Libera *Samuel Beckett*, „Tygodnik Powszechny" 1990 nr 2.
[6] J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 50.

wyizolowanej (może nawet subiektywnej, podległej prawom indywidualnego tworzenia?).
Utwory Becketta zawierają autotematyczny komentarz, w którym wyrażona jest negacja („Nie, niedobrze"), niepewność („Sprawdźmy teraz, czy jest dobrze") bądź akceptacja układanego tekstu („Dobrze"). Rzeczywistość, którą oglądamy, jest właśnie pisana?, układana?, wypróbowana?, reżyserowana?, a może tylko wspominana? Opowiadanie historii towarzyszyło *Końcówce*, akt kreacji dany jest prawie wszystkim postaciom. Powtórzeniom towarzyszy zwykle jakiś sygnał, że znów wracamy do początku; tak rozwija się sztuka, tak przebiega proces medytacji.
Bez powtórzeń nie byłoby można stworzyć rytmu; rytm współtworzy znaczenie; jest oczekiwany, wliczony, wkalkulowany w całość spektaklu. Taśmę magnetofonową można po wielekroć przegrywać, drogę przemierzać dowolną ilość razy, sztukę napisać raz jeszcze. Ile jest możliwych powieleń zdarzeń ze swego życia? Czy ma sens wciąż nowe przeżywanie wersji swego losu? A gdyby tak inaczej? Inny wybór? Inny czas? Czy zależnie od naszych decyzji docieramy do różnych punktów, czy też zawsze, w każdym przypadku osiągniemy ten sam cel?
Powtarzać — to wyczerpywać nieskończone możliwości zdarzeń w różnych wersjach, odmiennych czasach, innych przestrzeniach. Choć pozornie tak samo — zawsze będzie inaczej.

Cóż bowiem znaczy „przegrać lepiej"? Czyż nie to, iż przegrywając nawet mniej niż poprzednio, przegrywa się w istocie więcej, bo o kolejny raz.[7]

Chyba dopiero wtedy powtórzenie zostanie udaremnione, kiedy osiągnięcie pełni, iluminacji pozwoli przestać czekać i odrzucić świat jako ułudę, obraz.
Postacie w sztukach Becketta trwają i medytują. Bohaterowie są starzy i zmęczeni.

Między światłem a ciemnością

W sztukach Becketta pojawia się napięcie między światłem a ciemnością, pustką a przedmiotem zawieszonym w przestrzeni, słowem a milczeniem, między stanem świadomego czuwania a snem, mirażem pamięci czy złudą marzenia. Postacie tkwią w ciemności lub wychodzą z niej po to tylko, by za chwilę do niej powrócić. Ciemność to mroczna przestrzeń zamkniętego pokoju, pole szarości za jasnym kręgiem scenicznego reflektora, obszar świadomości ukrywającej przeszłość. Ciemność to także ślepota.

[7] A. Libera, op. cit.

Dzielenie świata, geometryczna wręcz dwudzielność kreślonych przestrzeni jest jednym z podstawowych chwytów Becketta — architekta i konstruktora teatralnego modelu świata. W sekwencje powielanych układów przestrzennych wpisany jest ruch postaci; można o nich powiedzieć — parafrazując tytuł jednego z dramatów — że przychodzą i odchodzą.

Postacie ze sztuk telewizyjnych są samotne, utraciły już dawno swoich partnerów. Izolacja pozwala na oderwanie się od powszechnie usankcjonowanych słów i wyobrażeń. Tak dokonuje się próba poznania istoty bytu.

Odejście w samotność miewa tu motywację realistyczną. Tak jest w *Ej, Joe*. Bohater zamyka w swoim pokoju okna i drzwi oraz zasuwa jeszcze kotary. Wtedy pozostaje już naprawdę sam. Głos, który dochodzi z zewnątrz, być może jest tylko złudzeniem. Głosy zza kadru mają w sztukach telewizyjnych Becketta własny status — są jakby nie związane z konkretnym człowiekiem, bywa, że „ja" przechodzi w „my".

Joe sam rozmawia ze sobą. We wspomnieniach i podczas dokonywania rozrachunku ze swoim życiem traci kontakt ze światem, przenika go jedynie ból i cierpienie.

Drugim sposobem rezygnacji ze świata jest przyjęcie postawy a r t y s t y – d e m i u r g a, wyrażającej się w żonglowaniu faktami z życia i budowaniu fikcji. Próba usensownienia zdarzeń poprzez odbicie w nich „wyższego planu" nie zawsze może się udać. Trzeba często dokonywać zmiany punktu obserwacji, aby dostrzec to, co pozostaje poza zasięgiem percepcji postaci scenicznej. Stąd bierze się u Becketta motyw sceny. Akcję utworu *...jak obłoki...* rozwijają powracające sekwencje, które można by porównać do refrenów wiersza. Postać wychodzi z obszaru ciemności, z ciemnej szaty przebiera się w jasną i przechodzi z jednej strony kręgu na drugą. Dzień po dniu bohater kroczy pokonując przestrzeń mroku, przystaje w pełni światła i za chwilę zmierza dalej ku ciemnym obrzeżom świetlistego kręgu. Życie jest sprowadzone do pozornie nic nie znaczącej wędrówki, którą można wielokrotnie, dzień za dniem powtarzać. Okazuje się jednak, że droga przemierzana przez postać wykreśla równocześnie plan krzyża.[8] Motyw przychodzenia i odchodzenia intryguje Becketta tak samo, jak motyw teatru. Chodzący człowiek jest opowiadany i oglądany, jak w teatrze; jest nieświadomym aktorem, projekcją mężczyzny zwanego w sztuce M, jest jedynie jego rolą — czyli M. Oderwanie się od siebie i zobaczenie swej drogi w planie

[8] A. Libera *Przypisy i objaśnienia Tłumacza*, w: S. Beckett *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 751.

sceny–świata to próba zdystansowania się wobec pozoru i bezsensu istnienia. Ujęcie filmowe wzmacnia efekt izolacji, sugeruje oddalanie się obrazu podczas oglądania go oczami M oraz, co równoznaczne, oczami teatralnego widza.

Trzeci stopień uzyskiwania dystansu wobec rzeczywistości polega na coraz to większym geometryzowaniu przestrzeni przy równoczesnym oglądaniu jej od zewnątrz. W *Trio widm* ujęcie całości, zwłaszcza filmowe pokazywanie podłogi i ścian jako figur geometrycznych (prostokątów), dokonuje się niejako od góry. Podłogę, ściany, drzwi oglądamy w rzucie prostopadłym na płaszczyznę.

Żaden przedmiot nie daje cienia, pełne światło oświetla całość sceny. Postać znajduje się w zamkniętym pokoju. Jest widziana w taki sposób, w jaki eksperymentator aranżuje sytuację doświadczalną. Nasilenie głosu, zmiany ostrości widzenia powodują zmianę tła.

Rzeczywistość pojawiająca się w *Trio widm* jest opowiadana przez głos G, który sprawia wrażenie nagranego na taśmę. Rzec by można: oddzielił się od człowieka. Głos powołuje do istnienia laboratoryjną wręcz sytuację. Oprowadza nas po przestrzeni w ten sposób, jak gdyby chciał ujawnić jej nierzeczywistość. Elementy świata mają postać prostokątnych rzutów na płaszczyznę. Głos G steruje percepcją widza — uczy go patrzeć. Poprzez zabieg redukcji sprowadza zjawiska do ich istoty. Redukcja postępuje jeszcze dalej; między obraz a nazwę przedmiotu wciska się słowo — „Proch".[9] Zjawiająca się postać mężczyzny P zostaje także określona poprzez redukcję cech ludzkich — jedyny ślad życia. Głos informuje: „Teraz wyda mu się, że słyszy ją, jak nadchodzi"[10]. G przypomina wszystkowiedzącego narratora, który co prawda wie wszystko, ale pozostaje tylko schematycznym tworem językowym.

Filmowe plany zmieniają się; z ogólnego planu A przechodzimy w części trzeciej spektaklu do planu bliskiego z C. Głos G informuje: „Powtórzmy". Akcja zostaje powtórzona: mężczyzna powtórnie podchodzi do okna, zbliża się do lustra, zmierza ku drzwiom. Jest jednak różnica — nie prowadzi go już w przestrzeni głos G, lecz towarzyszy mu muzyka Beethovena. Muzyka jest asemantyczna, jak dźwięk deszczu, jak skrzypnięcie drzwi.

Tytuł *Trio widm* jest przewrotny. Widmowość to niesamoistność świata, ale zarazem może oznaczać, iż „instancja", która powołuje ów świat do

[9] Czyżby miało być tak, jak chcą buddyści, że o realności pomieszczenia stanowi pusta przestrzeń ograniczona dachem i ścianami, a nie sam dach i ściany?

[10] S. Beckett *Trio widm*, w: S. Beckett *Dzieła dramatyczne*, s. 580. Wszystkie cytaty pochodzą ze sztuk zawartych w tym wydaniu.

istnienia, także nie mieści się w granicach realności. Podstawowe pytanie zadawane sobie przez interpretatora dramatu musi brzmieć: kim jest ten, który nas opowiada? Nadto jeszcze tytuł uzyskuje sens nadawany mu poprzez muzykę. *Trio widm* budzi skojarzenia z *Sonatą widm* Augusta Strindberga. Becketta zbliża do autora *Gry snów* głównie technika rozbijania dramatów na wizyjne sekwencje, które wyrażają rozpad obrazu świata i osobowości bohatera dramatycznego — za pozorną niespójnością sztuk kryje się ich precyzyjna budowa (Strindberg, podobnie jak Beckett, okazuje się niezrównanym poetą sceny)[11].

Najdalej posuniętą geometryzację przestrzeni wprowadził Beckett w *Kwadracie*. Redukcja obrazu świata do cech istotnych, uzupełnienie planu współtworzonego geometrycznym ruchem sprawia, że świat zaczyna znaczyć inaczej. Obraz świata przestaje być obrazem dosłownym, znikają elementy nieważne. Pozostają jedynie, niczym w malarstwie czystym, napięcia kierunkowe. To, co istotne, to droga poznania, która przejawia się w dwóch sprzecznych ruchach: „błogosławionym" i „przeklętym". Idąc ku śmierci człowiek zmierza ku innemu życiu.[12]

Obraz to znak sposobu postrzegania świata. Rzeczywistość zobaczona okiem kamery ujawnia, konkurującą z teatralną, malarską dyspozycję tych tekstów.

Pojęcie obrazu wiąże Becketta z tradycją (np. świat, który ma odniesienie do *Ślepców* Bruegela)[13], ale i z awangardą (*Kwadrat* zdaje się przypominać prace Kandinsky'ego)[14]. Obszar wartości kultury śródziemnomorskiej, wyznaczony aluzjami do wędrówek Dantego, styka się z przestrzenią oddziaływania buddyzmu Zen, tak mocno uwidocznioną w japońskim malarstwie tuszem. Przedmioty pojawiają się w sztukach Becketta właśnie tak, jak w japońskim malarstwie — są zawieszone w pustej, białej przestrzeni, kreślone delikatną kreską wykonaną czarnym tuszem. Pustka ta jednak należy do obrazu.

Świat przedmiotów u Becketta nie odsyła do niczego, nie prowokuje odczytań ani symbolicznych, ani alegorycznych, po prostu jest i niczego nie oznacza poza nim samym. Nie mają sensu rozprawy o trzech listkach na drzewie w *Czekając na Godota*. Ale mimo wszystko listki na drzewie prowokują do przypisywania im znaczeń.[15] Mamy prawo podejrzewać, iż przekazują informacje zaszyfrowane. Zrozumieć szyfr zawarty w ukła-

[11] L. Sokół *August Strindberg — klasyk nowoczesnego dramatu*, w: A. Strindberg *Dramaty*, Warszawa 1976, s. 487.
[12] A. Libera *Przypisy i objaśnienia...*, s. 753.
[13] J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 22.
[14] B. Schmid *Samuel Beckett's Play. Quad: An Abstrract Synthesis of the Theater*. „Canadian-American Slavic Studies" 22, Nos. 1–4 (1988), s. 263–287.
[15] J. Błoński *Samuel Beckett*, s. 31.

dzie liści na prawie nagim drzewie znaczy zrozumieć wszystko — prawa człowieka, jego związki z naturą i kosmosem. Kosmiczny porządek odzwierciedla jego najmniejsza część. To swoiste poczucie jedności w wielości odnosi się i do listków Becketta. Zrozumieć dlaczego są — to pojąć naturę i sens wszystkiego, co nas otacza.

Następcy Edypa

Droga człowieka wyznaczona jest w sztukach Becketta przez swoiste rozumienie losu. Patronem mógłby być Edyp, który oślepia się, bo nie może znieść siebie w roli wykonawcy swego przeznaczenia, ale też i po to, by w ciemności zobaczyć więcej i inaczej; być może, by zrozumieć naturę fatum. Odtąd w mroku będzie kroczył ku poznaniu. Los bohaterów Becketta zaczyna się w miejscu, w którym dokonała się katastrofa Edypa.

Postacie są okaleczone, stare, nierzadko ślepe. Pozostaje im tylko medytacja prowadząca do redukcji własnej tożsamości. Stopniowemu ograniczeniu związków ze światem towarzyszy wyzbywanie się przyzwyczajeń do fizycznych uwarunkowań ludzkiej egzystencji. Postacie wydają się same sobie obce. Osobowe „ja" człowieka usuwa się, by ustąpić miejsca dla tego, co złączy nas w jeden wymiar z kosmosem i da wrażenie pełni poznania. Znamienny — zwłaszcza interpretowany w tym kontekście — jest tytuł sztuki Becketta *Nie-ja*.

W niektórych utworach pisarza rozpad rozumiany był także dosłownie: to atrofia ciała, kalectwo, deformacja, odczłowieczenie, a w skrajnym przypadku zastąpienie postaci np. samymi ustami. Rozpadowi ciała towarzyszy zanikanie głosu. „Sam mi mówiłeś... Jak dochodzimy do kresu... Strzępy słów..." (*Ej, Joe*, s. 570).

Pojawiają się też istoty przypominające byty roślinne (nieruchoma Winni zakopana do połowy w kopczyku ziemi) albo zwierzęta (np. Lucky ze sznurem na szyi traktowany jako koń pociągowy). W *Ej, Joe* wykorzystany zostaje motyw spróchniałego serca („A może to już serce?... Kruszy się w kawałeczki, kiedy leżysz w ciemności... Spróchniało w końcu..." (*Ej, Joe*, s. 569) lub warg, które wchłaniają kamienie „Wargi na k a m i e n i u... Zabierając cię z sobą, Joe..." (*Ej, Joe*, s. 574). Można by powiedzieć, że postacie wtapiają się w materię.

W realizacjach sztuk telewizyjnych pojawia się przeważnie jako ostatnia sekwencja — filmowe zbliżenie twarzy. Wydaje się, że te twarze u końca drogi pokazują wyraźnie piękno spokoju i godności. Tak jest w *Ej, Joe*, w *Trio widm*, tak też w ekranizowanej wersji *Ostatniej taśmy Krappa*.

Pamięć świata i poezja

Poezja staje się elementem łączącym dwa doznania świata tego jeszcze pamiętanego, danego poprzez zmysły (który chciałoby się zatrzymać, utrwalić, opisać), ale także i tego, który podsuwają metafory (który chce się stworzyć, kreować, przeczuć i przeżyć jako prawdziwy). Zacierający się w pamięci obraz świata fizycznego współistnieje z wizją, współgra z poetycką konstrukcją.
W ciemności i słowach poezji świat fizyczny przestaje istnieć. Pojawia się nowy, wyobrażony. Człowiek jednoczy się ze światem zwierzęcia i rośliny, a rzeczy nabierają cech życia. Wszystko staje się jednością. Postacie u Becketta ciągle wspominają. Wspomnienia niczego nie budują. Są energiami rozpadu, odejmowania, destrukcji. Krapp przesłuchuje swoje taśmy, ale wydarzenia wydają mu się tak obce, jak on sam w chwili zapisywania. Joe „zdusza wewnętrznie" głos ojca. „Zabijać w głowie umarłych" to redukować wspomnienia, pozbywać się pamięci. Wrażenie jedności świata możliwe jest w poezji i we śnie. „Absurd stanowi poważne wyzwanie retoryczne" — pisze Stephen M. Halloran. Poprzez język uwidacznia się daremność ludzkiego wysiłku, by objąć rzeczywistość racjonalnymi systemami myślowymi, ale też rysuje się możliwość drogi ku nowemu postrzeganiu rzeczywistości. Wyzwalając słowa z konwencjonalnych reguł gramatyki czy składni, stosując metaforykę i inne zabiegi poetyckie, pisarz prezentuje i powołuje rzeczywistość — jak mówi Halloran — bardziej rzeczywistą.[16] Podobnie Aldous Huxley. Autor *Filozofii wieczystej* twierdzi, że nonsensy, paradoksy, *reductio ad absurdum*, sylogizmy, komiczne wyolbrzymienia służą do osiągnięcia celu, którym jest przejście od rozumu ku intuicyjnemu intelektowi zdolnemu do wglądu w istotę bytu.[17] W dramaturgii Becketta absurd nie funkcjonuje wyłącznie jako kategoria opisu świata — posiada moc narzędzia, techniki, która wyznacza drogę ku poznaniu.
Na uwagę zasługują w tym kontekście rozważania Paula Ricoeura o metaforze:

> strategia dyskursu, dzięki której wyrażenie metaforyczne osiąga skutek, posługuje się absurdem. [...] Interpretacja metaforyczna zakłada interpretację dosłowną, która sama się unicestwia dzięki sprzeczności znaczeniowej. [...] Tak więc metafora pojawia się jako rodzaj reakcji na niespójność wyrażenia metaforycznego interpretowanego dosłownie. Możemy za Jeanem Cohenem nazwać tę niespójność „zuchwalstwem semantycznym" lub też użyć bardziej rzeczowych określeń, jak „sprzeczność" czy „absurdalność".[18]

[16] M. Halloran *Język i absurd*, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 4, s. 330.
[17] A. Huxley *Filozofia wieczysta*, Warszawa 1989, s. 59.
[18] P. Ricoeur *Metafora — tekst — interpretacja*, Warszawa 1989, s. 130, 131.

Poezja okazuje się językiem, który pozwala przedrzeć się przez lustra słów — i zobaczyć, co jest po drugiej stronie; a może poznać naturę samych luster?
Poezja w formie bezpośredniego cytatu pojawia się u Becketta w sztuce *...jak obłoki...* Świat wyłania się z mroku. Mężczyzna siedzi na niewidocznym stołku, pochylony nad niewidocznym stołem. Człowiek modli się i błaga, by ukazała mu się twarz kobiety, która wypowiada niezrozumiałe, dziwne słowa. Punktowe światło reflektora teatralnego wyznacza jasny krąg, ale twarz kobiety wyłania się spoza niego. Rzekłbyś: z nicości. Istnieją punkty w przestrzeni, lecz ona sama wydaje się jedynie przestrzenią hipotetyczną, wyobrażoną przez odbiorcę. Niezmienny rytm modlitwy i liczenia, coraz intensywniejsze myślenie wyzwalają obraz. Pojawia się twarz kobiety — natęża się głos M:

...jak obłoki na niebie... gdy już szaro wokół... lub jak ptaka krzyk senny... w gęstniejącym mroku... [*...jak obłoki...*, s. 594].

Rozpoznajemy fragment wiersza *Wieża* Williama B. Yeatsa, który „w swych poszukiwaniach «wytwornej, umownej i symbolicznej» formy dramatu zetknął się w roku 1915 ze sztuką no"[19]. Pojawienie się poetyckiego fragmentu w tekście sztuki teatralnej Becketta przypomina zarówno sztukę no[20], jak i haiku — trzywersowe wyznanie poetyckie, które stanowiło często odpowiedź mistrza Zen, udzielaną adeptowi. Haiku w istocie nie dawały żadnej sensownej odpowiedzi, skłaniały do medytacji, odsyłały do sposobu przeżywania świata, który jest pierwotny i czysty wobec wszelkich wyobrażeń kształtowanych drogą umysłu i potocznego poznania.
Poezja jest szansą i środkiem wiodącym do ukrytej struktury kosmosu człowieka. Zrozumieć obłoki i sens krzyku ptaka w gęstniejącym mroku — to osiągnąć moment iluminacji, wiedzieć wszystko.
Wrażenie poznania przynosi często sens.
Nacht und Träume Becketta sytuuje się w tradycji dramatu subiektywnego, ale pozostaje wobec tej konwencji całkowicie oryginalny. Pisarza fascynuje nie tyle możliwość oddzielenia się od siebie samego i spojrzenia na swój własny obraz we śnie, ile proces pozbywania się tożsamości, roztapiania się w czymś o innej naturze.
Nacht und Träume należy czytać w kontekście fragmentów ostatniej prozy zatytułowanej *Podrygi*. Na chwilę przed śmiercią?, w procesie medytacji?, w głębokim osamotnieniu? może się wydawać, że wszystko, co zostało przeżyte, jest nieważne, jak rola, którą przyszło nam odegrać,

[19] M. Berthold *No*, w: *Historia teatru*, Warszawa 1980, s. 90.
[20] Por. M. Kędzierski *Końcówka*, w: J. Błoński, M. Kędzierski *Samuel Beckett*, s. 60.

jak maska zbyt długo noszona na twarzy, jak zapomniane sny. Ciągle chodzimy między jakimiś ścianami, słyszymy bicie jakiegoś zegara, żyjemy w pewnym czasie, poruszamy się w danej przestrzeni. Ściany, bicie zegara, światło sączące się z okna — to jedyne punkty odniesienia do konkretnej chwili i realnego miejsca. Gdy one znikają, zakwestionowaniu podlega ich tożsamość.

Bo nic nie wskazywało że nie w tym samym. Żadnego odniesienia. Jak ściana. Jak stół. W tym samym miejscu gdzie kiedyś chodził od ściany do ściany w każdym jakby w tym samym. Lub w innym. Bo nic nie wskazywało że nie w innym. Gdzie jeszcze nigdy.[21]

A zatem przychodzimy i odchodzimy. Bo może stale pojawiamy się w innym czasie, innej przestrzeni. Jak w sztuce *Co gdzie*.
Przedstawia ona obraz życia, w którym wyczerpały się wszystkie formy istnienia — raz zjawiamy się w roli kata, innym razem przejmujemy rolę ofiary. Kiedyś stawialiśmy pytanie, teraz musimy udzielać odpowiedzi temu, kto nas pyta. Wymowa antytotalitarna utworu łączy się z jego sensami metafizycznymi.
Punktem odniesienia dla naszej tożsamości jest własne ciało.

Swego czasu unosił czasem głowę na tyle by spojrzeć na ręce. Na to co było z nich widać. Na jedną leżącą na drugiej która leżała na stole. Po wszystkich trudach spoczywające w spokoju. Unosił na chwilę eks-głowę by spojrzeć na swoje eks-ręce. Po czym kładł ją na nie z powrotem by i ona spoczęła w spokoju. Po wszystkich trudach [*Podrygi*].

Ten sam motyw śnionych rąk P (prawej) i L (lewej) pojawił się w *Nacht und Träume*. Sen umożliwia atomizację ciała — jego elementy wydają się obce, mogą odrywać się od postaci. To także rodzaj kruszenia się, rozpadu, albo — stopniowy proces oddalania się od tego, co jest złudą i pozorem w istnieniu podmiotu. „B jeszcze bardziej podnosi głowę, by spojrzeć w niewidoczną twarz" (*Nacht und Träume*, s. 604). Ale przecież B jest śniony przez A. Może śnione ręce P i L oznaczają kontakt między A i B ? Pragnienie, które rodzi się w B, to ujrzeć niewidoczną twarz — czyją? Może to chęć ujrzenia swojej prawdziwej twarzy? B chce dowiedzieć się, kim jest naprawdę. „I tak cierpliwie czekać na ostateczny kres czasu i męki i siebie i tego drugiego siebie samego" (*Podrygi*).
Beckettowi nie wystarcza pokazywanie — jak czyni to Strindberg — rozdwajania, rozszczepiania, dublowania bohaterów[22] ani wprowadzanie — co znamienne dla Gombrowicza — wielopoziomowości „subiektu"[23].
Beckett „oddala" ciało, sprawia, że staje się ono obce i coraz bardziej

[21] S. Beckett *Podrygi*, „Tygodnik Powszechny" 1990 nr 2.
[22] A. Strindberg *Dramaty*, s. 365.
[23] J. Błoński *Gombrowicz jako tregediopisarz*, „Dialog" 1990 nr 2, s. 104.

obojętne. W opisie tego stanu zawodzą słowa, ich sens zastępuje muzyka. Między „ja" i „nie-ja" zwiększa się dystans. W procesie rozdziału zawiera się akt oczyszczenia.

Cóż zatem oczyści człowieka? Cóż zdoła go wyrazić? [...] Musiałoby to być coś takiego, co wyzwalałoby ją (świadomość) ze złudnej tożsamości cząstki i pozwoliło nawiązać bezpośredni kontakt z całością bytu. Jak dotąd niczego takiego — poza śmiercią — człowiek nie wynalazł.[24]

W teatrze Becketta zabrakło miejsca na śmierć.

Teatralna „gra przeciw śmierci" jest — przede wszystkim krytyką kultury, w której ulega zatarciu sfera *sacrum* i *profanum* i znikło poczucie czasu symbolicznego z jego charakterystycznymi jednostkami.[25]

— pisze Elżbieta Kalemba-Kasprzak.
Śmierć okazuje się zatem „niemożliwa w tej zbawczej i równającej funkcji, która umacnia ludzi w poczuciu jedynego ładu, jak to ma miejsce w teatrze Calderona"[26]. W kontekście reguł kultury, śmierć w teatrze Becketta można opisać jako niemożliwą; w planie metafizyki — trzeba by uznać, że jest wręcz nieważna.
Bohaterowie Becketta pragną przezwyciężyć doznanie absurdu i odczytać sens świata. Oznacza to dla nich ustawiczne przygotowanie własnej śmierci, by nie była zaskoczeniem, przypadkiem, lecz świadomym przeżyciem, niemal aktem wyboru, który poprzedzi chwila iluminacji. Gdy umierają dla świata, zyskują niewyrażalną w słowach pełnię poznania. Akt powtórnego, fizycznego odejścia wydaje się już im nieważny. Można go nawet siłą woli odroczyć, przesunąć trochę w czasie...
Beckett należy do epoki, która stoi na skraju racjonalizmu i metafizyki. Ta dramatyczna zmiana w myśleniu, rezultat kryzysu wartości, sytuuje jego twórczość między zamieraniem (postaci, literatury, dramatu) a poszukiwaniem kultury, która wytwarza znaki puste, nie daje poczucia pewności i orientacji w świecie.

Anna Krajewska

[24] A. Libera *O czym jest dla mnie „Nie-ja"*, Program wydany z okazji 74-tej rocznicy urodzin Samuela Becketta. Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu, kwiecień 1980, s. 76.
[25] E. Kalemba-Kasprzak *Gra skazanych*, „Teksty" 1979 nr 3, s. 170.
[26] Tamże, s. 168.

Kiefer albo zakończenie sporu o obrazy

Jest za dużo tekstów o Kieferze[1]. Każdy następny będzie właściwie, z konieczności, polemicznym wobec poprzednich, przeważnie prowokacyjnych w założeniu. Jeśli zdecydowałem się powiększyć ich liczbę, to nie z przekonania, że pozostało jeszcze coś szczególnie doniosłego do napisania na jego temat. Od początku lat osiemdziesiątych reputacja malarza jest ustalona, przycichły głośne kontrowersje wokół jego postaci, nie ma też już skandalu związanego z niektórymi interpretacjami dzieł. Historia sztuki sytuuje Kiefera na pozycji klasyka sztuki XX wieku.

Piszę z potrzeby wyjaśnienia kilku spraw, u nas w Polsce kontrowersyjnych, m. in. ze względu na ciągle znikomą liczbę publikacji o malarzu, po dwóch niewielkich, zauważonych przez nielicznych, wystawach w warszawskiej Galerii Foksal.

Nie w pełni chyba zdajemy sobie sprawę z rozmiarów i przyczyn powodzenia tego czterdziestopięcioletniego artysty, urodzonego w 1945 roku (dla wielu krytyków to data symboliczna). Dochodzące jednak do Polski echa międzynarodowej sławy Kiefera, ugruntowanej przez jego wielką wystawę amerykańską w 1988 roku (Chicago, Filadelfia, Los Angeles, Nowy Jork) mogą wzbudzać pewne podejrzenia. Jesteśmy przecież coraz bardziej nieufni wobec lansowanych wielkości w sztuce i to cieszących się takim, finansowym również, powodzeniem. W dodatku Kiefer kojarzy się w Polsce często (tym, którym w ogóle się kojarzy), z ciągle jeszcze drażliwymi tematami „germańskimi", podejmowanymi przez niego w niewielkiej przecież części twórczości, głównie w latach siedemdziesiątych. Kojarzy się również z tendencją zwaną ogólnie *Neue Wilde* (lub podobnie) — dlatego, że jest niemieckim malarzem, a nowe niemieckie malarstwo zwykliśmy, dla świętego spokoju zaszufladkowania, nazywać tak w całości. Konfrontacja takiego prostego wyobrażenia z nowszą twórczością Kiefera może wzbudzić pewne zdziwienie i... jeszcze większą nieufność (zmienił się wraz z modą?).

Śledząc bogatą literaturę poświęconą Kieferowi można dostrzec istotne przyczyny tego ogromnego sukcesu, warunkowanego na pewno nie tylko wielką artystyczną klasą dzieła. Kiefer zaspakaja wielorakie potrzeby zachodniego intelektualisty: przede wszystkim po prostu — snobizm. Na poziomie najbardziej prymitywnego odbioru wydaje się

[1] Fragmenty nieco zmienionej wersji tego tekstu zostały opublikowane w katalogu drugiej wystawy Ansela Kiefera w Warszawie: *Anselm Kiefer*, Galeria Foksal SBWA, Warszawa, XII 1989.

on artystą syntetyzującym różne tendencje dwudziestowiecznych awangard — dostrzega się u niego i echa Dubuffeta, i *arte povera*, i Pollocka, i konceptualizmu, i malarstwa materii, i Rauschenberga. Takie muzeum wyrafinowanej sztuki nowoczesnej... i antysztuki. Gdy intelektualista zauważy następnie, na ogół oczami historyków sztuki, iż rzekomym wpływom towarzyszą nie tylko ambitne tytuły, ale i ukryte aluzje do irracjonalnego — jest syty podwójnie. Przeinterpretowanie obrazów Kiefera uczyniło je fascynującymi rebusami, które mogą rozwiązywać w nieskończoność kompetentni specjaliści. W słynnej rozmowie z Beuysem, Cucchim i Kounellisem w Bazylei, w 1985 roku, Kiefer wypowiedział często później cytowane zdanie, że w dzisiejszych czasach „malarz dźwiga wielki bagaż kultury na plecach". Sam został przecież obarczony takim bagażem interpretacji, że stronice katalogów jego wystaw przesycone są najbardziej hermetyczną erudycją. Taki obraz artysty, wykreowany przez krytykę, może kojarzyć się nieufnym odbiorcom z hermetyzmem paranaukowej bądź paraspirytualistycznej twórczości lat siedemdziesiątych w USA i Europie.

Owej kultury dzieła Kiefera są niewątpliwie pełne, tyle że — zaznaczę jedynie na razie — jest ona „naturalizowana" i pozbawiona konstytuującego ją i wydającego na wszelkiego rodzaju interpretacje elementu — spójności historycznej. Jej rudymenty dają się jednak, niewątpliwie, wypreparować z dzieł Kiefera. W epoce, którą lubimy nazywać czasami epoką upadku wartości, malarstwo Kiefera oferuje — na najbardziej powierzchownym poziomie — aluzje do Wielkich Tekstów, niekiedy manifestacyjnie — zdawałoby się — wypisane grubą farbą wśród spopielałej materii na płótnie, dalej ciężkie foliały Księgi, tematy tabu, pra-krajobrazy... Historycy sztuki uczynili z dzieła Kiefera poligon doświadczalny, na którym można dokonywać wyjątkowych wyczynów erudycji, przemierzając dystans od Wagnera do Jaspera Johnsa, od Gilgamesza do Hölderlina. Żadne z głośnych zjawisk sztuki najnowszej nie stwarza takiej szansy. Nic więc dziwnego, że zwolniona przez myślenie awangardowe z pokory i odpowiedzialności za swoją postawę wobec dzieła historia (i krytyka) sztuki korzysta z niej. Erudyci zdzierają kolejne warstwy palimpsestu, z obrazu nie zostaje już nic; w efekcie Kiefer zostaje uznany za jednego z najbardziej wykształconych (oczytanych) artystów współczesnych. Jaki to ma związek ze sztuką?

W modelu takim sztuka dobrze pełni swą rolę „po filozofii". Wydaje mi się jednak, iż ta jałowa (z punktu widzenia sztuki), a pouczająca (z punktu widzenia kondycji dzisiejszej humanistyki) uczona kontrowersja wokół dzieł Kiefera (przypomnijmy: zaczęło się od sporu — jest-że Kiefer pronazistowski czy anty-?) wyczerpuje się po ostatnich dokonaniach nauki amerykańskiej, zwłaszcza po publikacji katalogu

wspomnianego show z 1988 roku. Zamieszczony tamże obszerny esej Marka Rosenthala niewątpliwie imponuje bogactwem wiedzy — jednocześnie wprowadza jednak w pewne zażenowanie jako spóźniony triumf pozytywistycznego scjentyzmu, obco brzmiącego w sąsiedztwie wspaniałych reprodukcji obrazów. Najczęściej pojawiająca się w tekstach poświęconych Kieferowi analiza ikonograficzna pozostaje sztuką samą w sobie chyba dlatego, że to malarstwo chce właśnie powrócić przed tego rodzaju myślenie o sztuce. Kiefer wymaga, owszem, od widza swoich *Bewusstseinbilder*[2] wiedzy, ale wiedzy w znaczeniu nieco dzisiaj zapomnianym. Na pewno nie wiedzy szczegółowej, którą popisują się liczni piszący o nim krytycy. Nie znajduję w jego dziełach punktów zaczepienia dla analizy erudycyjnej, wyliczającej składniki skomplikowanej struktury dzieł. Malarz oczekuje raczej od nas świadomości istnienia wiedzy, którą jego obrazy mówią. Żąda wysiłku pamięci.

Materiały działalności uchodzącej za artystyczną, powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a przynajmniej duża ich część, wprowadzały nas w pewien letarg, podtrzymywany następnie przez retrospektywne wystawy i publikacje. Dzieła tworzone dla interpretacji prowokowały autonomiczny wobec nich komentarz, którego autor musiał jedynie trafić na zakodowane punkty zaczepienia i od nich rozwiązać własną „lekturę tekstu". W związku z tym pewne władze czy umiejętności, tradycyjnie wymagane przy komentowaniu sztuki, mogły pozostać uśpione. Eksplozja tzw. nowego malarstwa nie naruszała w większym stopniu owego *status quo*. Uwaga krytyka musiała być nadal skierowana na „filozofię" znajdującą się poza dziełem artysty, musiała być wyczulona zwłaszcza na relację, w jakiej kolejne zjawisko stawało wobec poprzednich.

Dzieło Kiefera wymaga, abyśmy obudzili w sobie starą, zapomnianą „sztukę widzenia". A znaczy to: umiejętność jednolitego patrzenia na artystyczny twór, nie wydobywającego zeń poszczególnych odniesień, nie analizującego struktury, jakby była ona zbudowana na jakichś prawach systemowych, np. lingwistycznych. Znaczy to także: umiejętność widzenia tej rzeczywistości, wobec której dzieło istnieje, a nie tylko jego własnego, wewnętrznego, niezależnego, „artystycznego" świata.

Maria Tarabuła, w jednym z nielicznych w Polsce artykułów poświęconych „nowemu malarstwu"[3], podsumowała różne o nim sądy, przytaczając powszechnie panującą opinię, że „nie jest to jeszcze malarstwo".

[2] Nieprzetłumaczalne określenie użyte wobec obrazów Kiefera w: W. M. Faust i G. de Vries *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1987, s. 74.

[3] M. Tarabuła *Żuje wszystko, co zobaczy*, „Res Publica" 1987 nr 2.

Obrazy „młodych malarzy" ograniczały się, w większości, oczywiście celowo, do manifestacji postawy; relatywizująca cytatowość tego zjawiska pozwalała je nadal traktować jak twory awangardowe. „Jest za dużo obrazów...", stwierdził Kiefer we wspomnianej rozmowie w Bazylei. Rozumiem to tak: jest za dużo dzieł artystów przekonanych o tym, że pewne środki artystyczne już się przeżyły, są skompromitowane; jest za dużo obrazów powstających w celu udowodnienia tego zjawiska, biorących siebie w cudzysłów. Z twórczości Kiefera odczytuję natomiast jego przekonanie, iż pewne środki artystyczne nie kompromitują się nigdy („sztuka widzenia" wspiera się na tej prawdzie). Jego tak częsta ironia niewiele ma wspólnego z szyderstwami *Neue Wilde* wymierzonymi w style, obrazy, postawy, w instytucję malarstwa wreszcie.

Jesteśmy zmęczeni, nieufni wobec wielkiej rzeki farby. Kiefer proponuje nam jednak malarstwo będące nie tylko sekwencją „czystych obrazów". Swoją twórczością wyprzedził on zresztą wielką eksplozję „nowego malarstwa" i może jako jeden z nielicznych zaspokaja ten autentyczny współcześnie „głód obrazów".

W głośnej książce *Hunger nach Bildern* autorzy[4] kategorycznie stwierdzili, iż Kiefer z całą mocą pragnie pozostać artystą. Tylko i aż artystą. Dodajmy, że tak „ograniczona" ambicja różni go od jego nauczyciela Beuysa, z którym często jest porównywany. Pozostać na obszarze sztuki ...ale — twierdzę — nie sztuki czystej, to w pewnym sensie zbliża rzeczywiście Kiefera do Beuysa, który marzył przecież o sztuce nie będącej jedynie działaniem „artystycznym" (w naszym dzisiejszym rozumieniu, zawężonym do pewnego profesjonalizmu).

Wołanie o sztukę nie-czystą, nie wyłącznie „artystyczną", było popularne już w latach trzydziestych. Te tęsknoty wracają ostatnio ze szczególną siłą. Czesław Miłosz w wykładach harvardzkich[5] z lat osiemdziesiątych, nawiązując do myśli Oscara Miłosza wyrażonej właśnie pół wieku wcześniej, tłumaczy nasze obecne poczucie zagrożenia (również cywilizacyjnego) wielkim dwudziestowiecznym kryzysem poezji (sztuki), ograniczającej się do samowystarczalnej refleksji nad sobą samą: zamiast być ze świata, sztuka zaczęła egzystować obok niego.

Wróćmy do Kiefera. Na czym więc polegałaby sugerowana tu konkretna różnica między postawą tego artysty a postawą awangardową, z którą niesprzeczna jest na ogół ideologia „nowego malarstwa"? Na niektóre, światopoglądowej natury, różnice między Kieferem a awangardą zwracał

[4] Por. przypis 2.

[5] Cz. Miłosz *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Paris 1983 (Warszawa 1987).

uwagę przed laty Krzysztof Pomian.[6] Pozornie malarstwo Kiefera (i rzeźba — jeśli tak można umownie określićjego konstrukcje z paletami z ołowiu z ostatnich pięciu lat), podobnie jak cała niemal dwudziestowieczna sztuka, skupiona jest przede wszystkim na problemie swojej własnej kondycji: uskrzydlone bądź popękane palety, pracownie malarza, pomniki *Nieznanemu malarzowi*, cykl obrazów pt. *Bilderstreit* (*Spór o obrazy*).

Motywy autotematyczne zajmują istotnie proporcjonalnie dużo miejsca w dorobku artysty. Sądzę jednak, że tylko pozornie nadają one sens temu dziełu. Pojawiają się jako jeden z ważnych elementów rzeczywistości, z której dzieło Kiefera wyrasta, ale tylko jako jeden z..., na równych prawach z innymi. Pojawiają się bowiem jako jedna z jej tajemnic, by powrócić do rozróżnienia „problem" — „tajemnica" Gabriela Marcela (przypomnianego historykom sztuki przez Wiesława Juszczaka)[7]. Owe odniesienia do świata sztuki nie mają statusu nadrzędnej, a najczęściej jedynej w ogóle motywacji dzieła, wyczerpującej zarazem jego zawartość semantyczną, jak to było np. w konceptualizmie. I co jeszcze ważniejsze: nie są problemem do rozwiązania, przedmiotem lub rezultatem analizy; analizy języka sztuki — jak w konceptualizmie czy minimalizmie, czy analizy historii sztuki — jak w wielu przejawach artystycznych lat osiemdziesiątych. Filozofia nie jest tu nauką szczegółową, dlatego też „rozwiązywanie" tych odniesień przez szczegółową naukę o sztuce mija się z tym malarstwem. Telluryczny nastrój wielkich obrazów Kiefera bierze się z obciążenia ich ciężkimi osadami nie-artystycznych nieczystości. Mam wrażenie, że nie pojawiają się tu owe osady jako cytaty, świadczące o swoim pochodzeniu, cytaty od których można ciągnąć długie nici interpretacji. W dziełach Kiefera „sztuka" nie pojawia się jako problem — zjawisko, które potocznie określilibyśmy w ten sposób, jest to raczej obecność nierozwiązywalnej (stąd może obronna ironia Kiefera) tajemnicy sztuki, która nie jest wyłącznie profesjonalnym problemem. Jej istnienie daje się odczuć w całości każdego obrazu, a nie tylko dzięki tytułom i motywom autotematycznym, jak np. paleta.

W odróżnieniu od np. Roberta Rauschenberga, Kiefer posługuje się techniką assemblage'u, nie absolutyzując jej. Struktura jego obrazów nie odsłania ostentacyjnie rodzaju techniki, pochodzenia przedmiotu–cytatu; poszczególne elementy są wtapiane w całość, a nie zestawiane, jak u wielu twórców pop-artu czy *Nouveau Réalisme*, jako podzespoły

[6] K. Pomian *Malarz spalonej ziemi*, „Kultura" Paryż 1984, październik; przedruk w: „Szkice" 1985 nr 1.

[7] W. Juszczak *Historia i trwanie*, w: *Sztuka i wartość*, Materiały Seminarium Metodologicznego SHS Nieborów 1986.

prowokujące swoim własnym statusem. Przedmioty i materie wmontowywane przez Kiefera w jego obrazy i rzeźby nie tracą swojej tożsamości. Nie wydają się przy tym — nawet jeśli na pierwszy rzut oka nimi są — rzeczami wziętymi przez człowieka (kulturę) w posiadanie. Odwołując się do Heideggera: dla twórców pop-artu i pokrewnych kierunków, rzeczy stają się w obrazach, collage'ach, assemblage'ach „narzędziami". Wyrwane z jednego kontekstu, odbudowują w ich dziełach kontekst inny, zawsze jednak w odniesieniu do kultury (pop-, kontr-, czy innej jej formy). W dziele Kiefera są one natomiast „pozostającymi tym, czym są". O ile u wspomnianych twórców kierunków awangardowych lat sześćdziesiątych owe przedmioty–cytaty relatywizowały całe dzieło — taki był, zdaje się, cel tych działań — to u Kiefera wyrwane z potoczności, przenoszone są w wymiar mityczny (trudno w dzisiejszym języku określić precyzyjnie tę sferę) wraz z całą rzeczywistością dzieła. Znaczenie zyskuje bowiem całość, a nie zestawiane elementy; przedmiot jednolity, a nie działanie — koncept artysty i jego specyficzna technika. Tego ujednolicenia nie podważa Kieferowska ironia, nigdy nie wymierzona w całość obrazu, w jego trwanie, nie poddająca go w wątpliwość, lecz powstająca pomiędzy próbą przed-stawienia owej rzeczywistości, z której rodzi się obraz, a koniecznością jej artystycznej interpretacji. Odwieczna autoironia malarstwa.

Grube zacieki farby na obrazach Kiefera nie są świadectwem jakiegoś określonego procederu technicznego, a przynajmniej nie tylko tego. Widzieć w nich można znaki autoironii materii samej, czy też znaki jej umierania bądź bolesnego trwania. Zacieki farby u „młodych malarzy" lat osiemdziesiątych, również polskich, są na ogół gestem malarza, nośnikiem dystansu wobec przedstawienia, a więc manifestacją postawy artysty. Prowadzą nas ku refleksji nad problemem autotematyzmu, a więc problemem kulturowym. U Kiefera odsłaniają — wraz z innymi środkami — tajemnicę eschatologiczną. Kondycja artysty — ulubiony problem kultury współczesnej — jest w dziełach Kiefera zjawiskiem spoza kultury, pojawia się w rzeczywistości wyższego rzędu.

Jednorodny przedmiot, jakim wydaje się każde dzieło Kiefera, nie jest wartością samą dla siebie, fetyszem. Ostatnie wielkie konstrukcje metalowe — regały ze „schowanymi" na nich księgami o kartkach z ołowiu — dowodzą tego dobitnie. Od 1970 roku, od początku niemal jego twórczości, jest to wizja pewnej rzeczywistości, określonej w dużej mierze przez *genius loci* krainy zamieszkiwanej od 1971 przez malarza — mitycznego germańskiego lasu Odenwald. Określanej zresztą przezeń do dziś — świadczy o tym największe *Gesamtkunstwerk* Kiefera: odkryta przez artystę niedaleko zamieszkiwanego przez niego Buchen zaniedbana stara cegielnia w Höpfingen, remontowana obecnie, czy raczej utrwalana,

przeistaczana w siedzibę sztuki (?), w miejsce intesywniej będące samym sobą (?). Świadczą także jej fotograficzne echa zamknięte wśród kart ołowianych ksiąg ostatniego cyklu *Zweiströmland* (*Kraj dwóch rzek*). Kiefer poza farbą i pędzlem używa ołowiu, fotografii w nim zatopionych, słomy, kabli, śmigła samolotu, itp. — przedstawiciele „nowego malarstwa" ograniczają się na ogół programowo do środków czysto malarskich. Myślę, że przyczyna tkwi w określeniu relacji sztuka — rzeczywistość; Kieferowi chodzi istotnie o malarstwo sytuujące się wobec rzeczywistości, im zaś o gest artystyczny, o odniesienie się do sytuacji w sztuce, lub szerzej — w kulturze, o malarstwo wobec malarstwa lub innych zjawisk społecznych. Dla współtwórczego odbioru dzieł Kiefera szczególnie ważne jest odczucie żywej malarskiej materii. Treści, które „kryją się" za słomą, ołowiem, itd., nie są jednak wtórne. Nie należy bowiem rozłączać — wbrew nakazom logiki dwudziestowiecznego oświeconego logosu — materialnego bytu np. słomy od jej estetycznego efektu, od związanych z nią mitów, od naszej wiedzy o wiązanych z tymi materiałami wyobrażeniach. Jeśli sądzę, iż wolno tu używać jako układu odniesienia do twórczości Kiefera słowa „rzeczywistość" obejmującego tak totalnie rozumiany obszar zjawisk, to dlatego, że szuka on „jedności", utraconej jedności zjawisk. Przypomnijmy sobie zresztą najważniejsze fascynacje Kiefera: Hölderlin, Rilke, van Gogh. Nauczyciel Beuys... Dopiero w nurcie tego „całościowego" dążenia pojawia się refleksja nad sztuką, jej ograniczeniami, miejscem, wielkością. Oto jak ograniczony jest autotematyzm Kiefera, może trochę podobny do tego, nie w pełni jeszcze docenionego, z późnej twórczości Georges'a Braque'a, zwłaszcza jego *Ateliers* (pozornie tylko malarskich pracowni).

Tak pojmowana filozofia Kiefera obejmuje również rozumienie historii. Poprzez żywioły materii malarskiej nie otwiera się u niego jakaś ironiczno-gorzka, pesymistyczna czy krytyczna wizja konkretnej historii, jak np. wizja takich artystów, jak Immendorff lub Lüpertz — lecz ukazuje się zapomniane przez nas Tragiczne, z nierozłącznie z nim związanymi paradoksami i nierozwiązywalnymi sprzecznościami, w których ma swoje miejsce również Historia, obejmująca także wydarzenia dziejowe narodu niemieckiego. Dwuznaczność wymowy obrazów i rzeźb Kiefera nie jest nigdy dwuznacznością problematyki artystycznej, próbuje on po prostu pokazać konflikt mocy ponadludzkich, ponadkulturowych. Wynika ona także często ze zderzenia problematyki artystycznej z ową odsłanianą wizją.

Sztuka Kiefera była pojmowana jako bunt, wyzwanie. I tu również zaszło chyba znaczne nieporozumienie. Tendencją buntowniczą wobec *status quo* społecznego, obyczajowego, a zwłaszcza artystycznego jest na pewno *Neue Wilde*. U Kiefera nie ma śladu takiej postawy. Nie

odnosi się on do chwilowej teraźniejszości, choć początkowo był w Niemczech tak odbierany. Jeśli dzieło to rzuca wyzwanie, to nie wobec jakichś szczególnych momentów historii najnowszej Niemiec czy też szczegółowych interpretacji tej historii — ale wobec całej naszej koncepcji progresywistycznej, naukowo uzasadnianej historii. Armin Zweite określił to ostatnio jako „zniesienie (likwidację) historii" przez Kiefera.[8] Jeden z najpiękniejszych obrazów malarza — *Die Frauen der Revolution* (*Kobiety Rewolucji*, 1986) najpełniej może odsłania to dążenie „Historia błyszczy jako wieczna teraźniejszość" — te słowa Jaspersa[9] dotyczące sztuki w ogóle, znajdują tu znakomite potwierdzenie. Rzeczywistość malowana jest całością natury, faktów historii i wyobrażeń o nich, mitów i „realnych" czynów ludzkich (w tym i sztuki). Tak całościowe pojmowanie rzeczywistości sprawia, że Kiefer jest, moim zdaniem, jednym z nielicznych w naszej współczesności epików. Obrazy jego i książki są niemal zawsze dowodami tragicznego trudu (stąd epicka moc) przebijania się przez Historię do owej kompletnej rzeczywistości, której staje się ona częścią integralną.

Kiefer bywa traktowany często jak publicysta, któremu przyznaje się dobre opanowanie nowoczesnego malarskiego rzemiosła, publicysta, z którym można prowadzić polemikę.[10] I oto w ostatnich latach, gdy zniknęły z tego dzieła owe „kontrowersyjne", „publicystyczne" tematy — okazało się, że takie jego traktowanie od początku nie miało sensu, bowiem malarskie opracowanie sprowadzało tę „publicystykę" na grunt tak wieloznacznych interpretacji, że żadna polemika nie była już możliwa. Gdy się to okazało, obrazy Kiefera przestały wzbudzać gwałtowne kontrowersje.

Od około 1984–85 roku następuje w twórczości Kiefera stopniowe uspokajanie efektów, jakby (klasyczne?) ściszenie.

Wiąże się z tym coraz śmielsze rezygnowanie z iluzji przestrzennej, odchodzenie od pewnej uchwytnej narracyjności, rozgrywanej na „scenie udostępnianej spojrzeniu widza", ze śladem „czegoś, co się dokonało, wynikiem działań, które trzeba uwzględnić, by zrozumieć znaczenie

[8] A. Zweite *The High Priestess. Observations on a Sculpture by Anselm Kiefer*, w: *A. Kiefer. The High Priestess*, London 1989 (katalog wystawy w Anthony d'Offay Gallery).

[9] K. Jaspers *Vom Ursprunmg und Ziel der Geschichte*, przekład fragmentu *Wolność i komunikacja*, w: L. Kołakowski, K. Pomian *Filozofia egzystencjalna*, Warszawa 1965, s. 182.

[10] Szczególnie często zarzucano Kieferowi (zwłaszcza w RFN) wskrzeszanie hitlerowskiej „świetności narodu niemieckiego", ale także szerzej: sentymenty do germańskiego imperializmu, do którego miał się Kiefer rzekomo afirmatywnie odwoływać w takich np. obrazach jak *Deutschlands Geisteshelden* (*Duchowi bohaterowie Niemiec*), 1973; *Unternehmen Seelöwe* (*Operacja Lew Morski*), 1975; *Varus* (*Warus*), 1976.

nadane dziełu przez artystę"[11]. Owe sceny, umieszczane w latach 1981–83 w „siedzibach śmierci" (Pomian) — wnętrzach inspirowanych fotografiami architektury faszystowskiej — ustępują przestrzeni mniej iluzyjnej, mniej jednoznacznej, spękanej ziemi, miejscom spotkania żywiołów. Zamiast epickiej narracyjności pojawia się pomnikowa metaforyka — we wspomnianych *Die Frauen der Revolution*, w dziełach takich, jak *Das Buch* (*Księga*, 1985), *Emanation* (1984–86), *Für Chlebnikow* (*Dla Chlebnikowa*, 1984–86), *Jerusalem* (1986), *Gefallene Bilder* (*Upadłe obrazy*, 1986), *Saturnzeit* (*Czas Saturna*, 1986).

W obrazach tych i w rzeźbach z ołowiu z uskrzydloną paletą Kiefer osiąga wyjątkową spójność stylistyczną, odchodzi jeszcze dalej od programowej amorficzności przeciwstawianych mu tutaj kierunków artystycznych. Proces ten nie jest przy tym dotknięty w żadnym stopniu estetyzacją, której tak często ulegali np. przedstawiciele różnych wersji malarstwa materii (por. ewolucję Dubuffeta czy Tapiesa) i innych nurtów sztuki lat sześćdziesiątych (por. coraz bardziej dekoracyjne koncepty Stelli czy Christo wśród wielu innych). Wydaje się, iż stałe dążenie do coraz bliższego i prawdziwszego (pozbawionego anegdotycznych naleciałości) obcowania z rzeczywistością prowadziło Kiefera raczej ku swoistemu, bogatemu w odcienie, ascetyzmowi. Jest on widoczny zwłaszcza w przypominających regały konstrukcjach kilkumetrowej wysokości, wypełnianych zamkniętymi księgami o kartach z ołowiu, o których bogactwie wnętrza wiemy, ale jest ono dla nas niedostępne: *Zweiströmland* (1989).

Jest w tym coś wyniośle tragicznego, jakieś dojmująco realne poczucie kontaktu z Biblioteką[12], z niepewną obecnością mitu, którego trwanie utwierdza niszczejąca materia. I tu, dzięki mistrzowskiemu, wieloznaczeniowemu użyciu materiałów, udaje się Kieferowi — podobnie jak w obrazach z późnych lat osiemdziesiątych (a nie we wszystkich wcześniejszych) — uniknąć iluzjonizmu, który pozwalał niekiedy jego wcześniejsze dzieła traktować publicystycznie.

Tę niezwykłą formułę obiektu pojawiającego się z pewnego odległego, poza-historycznego „kiedyś" (chociaż może być widziany poprzez konkretne aluzje do wspólnej historii polsko-niemieckiej) zrealizował także Kiefer w zbudowanym w grudniu 1989 roku w warszawskiej Galerii Foksal, wypełnionym i „porośniętym" makiem, samolocie z ołowianych blach. Owa wielka, kilkumetrowej długości, nie-rzeźba wydarzyła nam

[11] K. Pomian, op. cit.

[12] Wysuwane przez A. Zweite porównanie tego „regału" Kiefera z powieścią Umberto Eco *Imię róży* wydaje mi się niezbyt głęboko uzasadnione ze względu na brak u Kiefera elementu cytatu kulturowego, piramidy zamierzonych aluzji literackich.

się z jakiegoś czasu szczególnej intensywności, czasu, w którym dochodzi do spotkania materii i sensów, na pewno nie codziennego i na pewno nie określonego żadną konkretną symboliką takiej czy innej tradycji artystycznej bądź religijnej. Do tej strefy przedkulturowego bycia zjawisk Kiefer dociera niekiedy w sposób bliski niemieckiej tradycji poetycko-filozoficznej, żywej w naszym stuleciu: jedną z inspiracji omawianego dzieła stanowiła etymologia i przysłuchiwanie się np. przysłowiom, w których (m. in. polskie „Cicho jak makiem zasiał") pierwotna istota rzeczy — nie zneutralizowana przez potoczną mowę — może się objawiać w błysku frazeologicznej niecodzienności.
Myślę, że te ostatnie dzieła Kiefera każą historii sztuki najnowszej przewartościować nieco opisywanie takich zjawisk, jak environnement, instalacja, assemblage. *Zweiströmland* zatracając status malarstwa nie ma jednocześnie znamion dzieła sztuki rzeźbiarskiej czy tzw. instalacji. Sprawia wrażenie, jakby artysta chciał zrezygnować z pośrednictwa obrazu, rzeźby, ich utrwalonych formuł, nawet z nowocześniejszych „międzymedialnych" tworów i uobecnić tajemnicę bardziej bezpośrednio, w przedmiocie pozbawionym odniesień do jakiejkolwiek formy artystycznej, lecz nie będącym też imitacją przedmiotów rzeczywistych. W ten sposób — nie zrywając więzów z najgłębiej rozumianą tradycją — staje się Kiefer niewątpliwie nowatorem, może nawet, tego dziś nie jesteśmy chyba w stanie objąć naszą skalą ocen, rewolucyjnym.
Zbliża się tu do Beuysa i „reliktów" pozostających z jego szamańskich czynności, które miały doprowadzić do obcowania z absolutem, tyle tylko, że „relikty" Kiefera obywają się całkowicie bez komentarzy, obdarzone są intensywniejszą samodzielną mocą materii. Również i one sprawiają jednak wrażenie jakby pozostałości nie-artystycznego działania.

Pisać o Kieferze w Polsce wypada, należy nawet. Jest bardzo mało polskich tekstów o jego twórczości. Ale nie tylko dlatego — uważam nawet, że popularyzowanie jego dzieł przez artykuły mija się z celem: w tym przypadku bardziej niż w jakimkolwiek innym powinno się ono odbywać poprzez prezentację samych utworów. Jest to zresztą artysta, którego nie należy w ogóle „upowszechniać" — mogący liczyć na współtworzenie tylko ze strony „garstki szczęśliwych".
Mamy moralny obowiązek odpowiedzi... To po pierwsze. Kiefer obliguje nas do tego, choćby z powodu swoich zainteresowań historycznych (przypomnijmy np. obrazy *Noch ist Polen nicht verloren — Jeszcze Polska nie zginęła* z 1978 i późniejsze wersje, *Ritt an die Weichsel — Pochód na Wisłę* z 1980). Zwłaszcza teraz, gdy skomplikowany tzw. problem niemiecki staje się ponownie aktualny dla Europy, a my chyba

niezbyt dobrze uświadamiamy sobie istnienie w Niemczech głębszej refleksji nad ponurą historią najnowszą, a szczególnie charakter tej refleksji i jej filozoficzne horyzonty. Lepiej może znana jest u nas filmowa niemiecka refleksja na ten temat, filmy Syberberga czy Herzoga. U tego ostatniego odnajdujemy rzadkie we współczesnej sztuce, uznawane niekiedy za typowo niemieckie, napięcie między (trywialnie skracając) naturą, filmowaną ze szczególną materialnością, uwielbieniem jej fizycznej obecności, a kulturą, najczęściej okaleczoną, niszczoną. W filmach tych występuje zadziwiająco intensywne przesycenie obrazu mityczną dostojnością, trochę podobnie jak u Kiefera, zadziwienie konfrontacją mitu z historią i ostatecznie stapianie się tych elementów. Jednakże wyjątki wymienione potwierdzają tylko regułę — a jest nią nasza ignorancja, jeśli chodzi o posiadający wielką doniosłość dla współczesnego myślenia i odczuwania dorobek artystów z RFN, kontynuujących niemiecką tradycję sztuki stojącej blisko swoich korzeni. Stało się tak chyba tylko z powodów politycznych, tzn. czuwania komunistycznej cenzury — woleliśmy do niedawna raczej nie zauważać tam istnienia takiego, jak omawiane w niniejszym tekście, spojrzenia na nędzę dwudziestowiecznej sztuki, kultury, na „czas upadku wartości". Do niedawna nie była prawie w ogóle u nas znana poezja Paula Celana, nie dane nam było poznać Beuysa, a więc inspiratorów, w pewnym stopniu, drogi twórczej Anselma Kiefera. W tej sytuacji Kiefer jest dziś, obawiam się, zjawiskiem dla Polski znacznie bardziej egzotycznym niż większość innych we współczesnej sztuce światowej.

Być może fakt, iż dzieło Kiefera dopiero teraz zaczyna istnieć w Polsce, stanowi pewną szansę. I to jest drugi powód pisania o Kieferze, ważniejszy, bo nie okazjonalny i niekoniunkturalny. Możemy mianowicie przejść już do porządku nad uszczegółowionym odbiorem Kiefera, skupionym na anegdotycznych treściach, i uznać go za okres błędów i wypaczeń historii sztuki. Niemcy dostrzegali u Kiefera swe wewnętrzne rozgrywki, aluzje do swoich kompleksów, bluźniercze często refleksje nad narodowymi mitami i historią. My czujemy raczej niedookreślony „pierwiastek germański", przesycenie materii elementem mitycznym. Mniejsze znaczenie dla nas mają te mity jako takie, ich szczegółowa treść, większe — sama wiedza o ich obecności.

Poznajemy obecnie Kiefera nie obciążanego już nadmiernym „bagażem kultury", który określałem tu umownie jako publicystykę — łatwiej więc może będzie dotrzeć do istotnej wartości jego dzieł. Przy całej jego „germańskości", znajdujemy również u Kiefera pierwiastek „swojski": głębokie zakorzenienie w tradycji, w wiecznych symbolach myśli ludzkiej. W sztuce tego niemieckiego artysty możemy odkryć tworzenie, które nie uchylając się od doraźnej aktualności tematów z wielkim

wysiłkiem tę aluzyjność przekracza, by utrzymać kontakt z oddalającą się (i oddalaną) w przerażający sposób rzeczywistością wyższego rzędu. Pewne tendencje w najnowszej polskiej sztuce, np. poszukiwanie przez naszych artystów swoistego *genius loci* miejsc, w których tworzą (Tarasiewicz, Tatarczyk i inni) świadczy o tym, że widmo, którego zarysy próbowałem wyżej naszkicować, krąży nie tylko po Europie, ale i po Polsce...

Andrzej Pieńkos

Trzeba spokojnie

Pisarstwo krytyczne Edwarda Balcerzana[1] nie tylko porządkuje literacką niwę, uczy i zmusza do polemik; może się także podobać. Syntetyczne rozprawki, skłaniające się ku socjologicznym i historycznym uogólnieniom, cechuje lekkość stylu. W przeciwieństwie do wielu kolegów po piórze Balcerzan chowa przed czytelnikiem wyposażenie swego warsztatu krytycznego. Nie przedstawia mozolnego wysiłku dochodzenia do prawdy, pokazuje czysty ekstrakt myślenia. Metoda ta bywa źródłem zniewalającej elegancji. Teksty Balcerzana, na ogół krótkie, prawie lapidarne, pełne błyskotliwych formuł i spostrzeżeń, mają jednak swoje miejsca niedookreślenia.

Przyjrzyjmy się rozprawie *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. Tekst ten jest bardzo udaną próbą uporządkowania powojennych utworów narracyjnych. Funkcje narzędzi opisu pełni siedem różnych kategorii zwanych przez Balcerzana orientacjami. I tak orientację socjologiczną reprezentują (wymieńmy dla przykładu) Edward Redliński i Marek Nowakowski, mitograficzną — Tadeusz Nowak i Czesław Miłosz, psychiatryczną — Jerzy Andrzejewski i Tadeusz Kijowski, kulturoznawczą — Teodor Parnicki i Stanisław Dygat, kosmologiczną — Stanisław Lem, literaturoznawczą — Wilhelm Mach i Jacek Bocheński, autobiograficzną — wszyscy po trochu, ale najwyraźniej Tadeusz Konwicki, Kazimierz Brandys, Gustaw Herling-Grudziński.

W obrębie każdej orientacji autor wyodrębnia dwa bieguny literackich zachowań: neutralny i aktywny. Zwolennicy neutralności będą unikać osobistego angażowania się w politykę, podobnych doświadczeń oszczędzą swym bohaterom. „Aktywiści" reprezentują odmienny wariant

[1] E. Balcerzan *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.

postępowania; o otaczającej ich rzeczywistości będą mówili ciągle, używając wszystkich możliwych konwencji językowych — wypowiedzi bezpośredniej, aluzji, filozoficznej paraboli, relacji pamiętnikarskiej, narracji groteskowej.

O ile podział na orientacje („przezroczyste i jednorodne, bez ukrytych sugestii na temat wartości", s. 23) jest zupełnie jasny, to nakreślona przez Balcerzana dwubiegunowość polskiej prozy powojennej budzi mnóstwo pytań.

Czym jest rozbicie poszczególnych orientacji na krańcowo różne typy literackich strategii? Ingerencją innych niż artystyczne kryteriów wartości? Próbą połączenia kryterium tematycznego z kryterium socjopolitycznym? Wyrazem przekonania o ideologizacji aktu twórczego? Próbą przełamania własnej „neutralności" krytycznej na rzecz oceny zaktualizowanej, „aktywnej"?

Zauważmy, że w wywodzie Balcerzana „neutralność" i „aktywność" ma dotyczyć tekstów. Powieść „neutralna" trzyma się granic wyznaczonych przez władzę, nie przysparza jej kłopotu, unika starć z cenzorem. Powieść „aktywna" nie respektuje powyższych reguł, wchodzi na tereny zastrzeżone dla oficjalnej propagandy, opuszcza rezerwat.

Wydaje się jednak, że tak pomyślany podział na to, co „neutralne" i na to, co „aktywne" nie może się artykułować wyłącznie poprzez teksty. „Neutralni" i „aktywni" są przede wszystkim ludzie. Oni przecież wybierając zasadniczą konwencję pisania (z władzą, czy przeciw władzy?), określają swą postawę wobec rzeczywistości, swój los, powodzenie, warunki materialne i inne barwy życia. Krótko mówiąc, nie wiem, czy można zgrabnie połączyć czyste kryterium tematyczne, stanowiące podstawę podziału na orientacje, z kryterium ideologicznym, pozatekstowym.

Przemieszczenie obu sposobów różnicowania polskiej literatury powojennej prowadzi do wskazania w poszczególnych grupach tekstów książek „swoich" („naszych") i „cudzych", „słusznych" i „niesłusznych". Decyduje w gruncie rzeczy wiedza o autorze, o jego postawie, dokonanych wyborach. Słynny ze swej bezkompromisowości Jarosław Marek Rymkiewicz jest zawsze po stronie „aktywnych", nawet jako autor historycznych reportaży, a niekoniecznie jako twórca *Rozmów polskich latem 1983*. Na tym samym biegunie sytuuje Balcerzan Mariana Brandysa, Andrzeja Szczypiorskiego (jako autora *Początku*), Hannę Krall. Książki wymienionych autorów bez wątpienia dociekliwie penetrują historię i czas współczesny, ale czy ich pole „aktywności" różni się czymś istotnym od dramatycznego opisu rzeczywistości w wydaniu Andrzeja Kuśniewicza, Józefa Hena, a przede wszystkim Mirona Białoszewskiego, uznanych przez Balcerzana za krzewicieli „neutralności"?

Wreszcie można by przystać na takie lub inne rozłożenie akcentów, gdyby nie sprawa niepokojąca i zupełnie podstawowa. W projekcie Edwarda Balcerzana, który nie jest przecież krytykiem koniunkturalnym, brakuje miejsca dla autorów wybitnych, a dzisiaj z różnych powodów, a może i z tej samej przyczyny, niepopularnych — słowem brak miejsca dla Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza, Różewicza. Wymienieni twórcy mieszczą się w określonych orientacjach tematycznych, burzą jednak ideologiczne rozróżnienia zaproponowane przez Balcerzana. „Neutralna" Dąbrowska przekracza w *Dziennikach* granice swojej neutralności. Prozy Iwaszkiewicza nie można interpretować wyłącznie w perspektywie dworskich układów z władzą. Różewicz jest tajemnicą, zamieszkuje świat osobny, z nikim się nie umawia i nikogo nie reprezentuje.
Analizowany projekt nie jest zatem propozycją doskonałą: trzeba jednak powiedzieć, że w Balcerzanie zwycięża ostatecznie historyk literatury, miłośnik sztuki i profesjonalista. Autor rozprawy przyznaje prymat artystyczny literaturze „neutralnej", powszechnie dostępnej, nieco wysublimowanej, lepszej językowo.
Zadziwiającą niezależność sądów prezentuje Balcerzan jako autor rozpraw *stricte* krytycznych. W znacznej mierze poświęcone są one kulturze opozycyjnej, którą Balcerzan — by wszystko było jasne — aktywnie współtworzył. Krytykowi obcy jest na szczęście syndrom kombatancki. Przygląda się różnym tekstom z głębokiego podziemia bez krępującego spętania. Jest z pewnością prekursorem wciąż trwającej dyskusji nad historycznoliterackimi pracami Adama Michnika. Docenia autora, ale nie ulega magii jego języka.
Wyjątkowo błyskotliwy jest sąd Balcerzana o książce Włodzimierza Boleckiego (Jerzego Malewskiego) *Jedynie prawda jest ciekawa*. Szkice poświęcone Józefowi Mackiewiczowi, Herlingowi-Grudzińskiemu, Konwickiemu i Kijowskiemu nie zachwycają krytyka. Dostrzega błąd w samym założeniu: Bolecki powściąga swe niecodzienne umiejętności interpretacyjne, wierząc że prawda jest naga i oczywista, niezależna od językowych uwikłań, czasami tylko przez nie przesłaniana. Balcerzan nie wierzy w taką prawdę, która bije „po oczach", wyraźnie broni się przed utożsamianiem profesji krytyka z misją ideologa.
Świetny jest szkic o Konwickim, tj. o tym, jak pisarz gra prawdą i zmyśleniem, jak genialnie kryguje się przed swą „widownią". Bezzawistnie czyta Balcerzan *Eseje literackie* Adama Ważyka, nie przybierając pozy Katona, o co w dzisiejszym światku literackim już trudno. Bo nikt nie przejdzie spokojnie obok byłego pisarza socrealistycznego, nawet jeśli ten spłodził u kresu epoki stalinowskiej polemiczny *Poemat dla dorosłych*. A Balcerzan przechodzi — ceni w Ważyku dobre pióro, wszechstronną kulturę literacką, rozległe lektury. Niecierpliwym zaś

mówi: „Trzeba spokojnie". I dodaje za Majakowskim: „Gardłować — innym razem!".

Te przykłady wyraźnie pokazują, że mechanizmy interpretacyjne wypracowane przez krytyków stanu wojennego Balcerzana nie zadowalają. Nie może potępić tego, co mu się podoba. I nie chce zachwycać się utworami jedynie słusznymi. Szuka wartości uniwersalnych i „momentu wiecznego". Swoją przygodę z kulturą opozycyjną pojął Balcerzan inaczej niż Bolecki, Michnik, a także — dodajmy — Walc i na przykad Matywiecki. Balcerzan się nie usztywnił, raczej już rozluźnił. W „aktywnym" wariancie pisarstwa dostrzegł niebezpieczeństwo instrumentalizacji aktu twórczego. Szansą jest zatem swego rodzaju „neutralność", oddzielenie literatury od polityki, ideologii od lektury krytycznej. Biegun „neutralności" dowartościowuje zatem Balcerzan także pod wpływem swych doświadczeń podziemnych.

Z zawieruchy wojennej wynosi krytyk przeświadczenie o samoistności sztuki. Literatura nie służy nikomu i niczemu, jest — jak pisze w szkicu o Barańczaku — „pomiędzy", uwewnętrzniając dwoistość doznań, dwoistość świata. Jest „tu" i „tam", „przed" i „po". Należy do form „długiego trwania", ponieważ w cudowny sposób przeżywa samą siebie, swoje kryzysy i upadki. Mit końca kultury zamykał lata trzydzieste, funeralne nastroje przepełniają poezję stanu wojennego. Balcerzan pisze o tych kryzysach nadziei w *Przygodzie pierwszej* i *Przygodzie piątej*. Przeczucie końca nie ma dla niego wartości ostatecznej, jest tylko ważnym toposem, który konkuruje z mitami samoodradzania się i początku.

Warto zwrócić uwagę na szkic poświęcony książce Fiuta o Miłoszu. Zdaniem Balcerzana poeta przejął pewne formy kultury masowej: udziela wywiadów, bierze udział w wielu wieczorach autorskich, pokazuje się w telewizji. Balcerzan świetnie rozumie Miłosza, który nie chce przegrać z filmem, meczem futbolowym i faworytami z listy przebojów, ale sam nie podziela tych lęków. Wierzy w literaturę, w jej instynkt życia. Spokojnie buduje swą elegancką frazę i nie dba o wyznawców.

Grażyna Borkowska

Glosy

O synkretyzmie form w „Konradzie Wallenrodzie"

1. Poemat Adama Mickiewicza *Konrad Wallenrod* spotkał się, niemal od momentu jego ukazania się, z negatywnym na ogół przyjęciem i to nie tylko krytyki. Pierwszą nieprzychylną ocenę utworu wydał bowiem cenzor rosyjski Nowosilcow, który nazwał go „mieszaniną kolorowych strzępów". Znakomity krytyk literacki i wielbiciel twórczości Mickiewicza, Maurycy Mochnacki, wskazując na szereg rzekomych słabości utworu pisał natomiast:

poema *Konrad Wallenrod* cząstkowo, ułamkami śliczne i czarujące, w rozwinięciu jednak swoim, jako twór sztukmistrza, i we względzie artystowskim, całością organiczną, poetycką nie jest. [...] Nie masz wewnętrznej zgody i harmonii między częściami, między masami ogólnej konstrukcji poematu [...] Wielka także zachodzi dysproporcja między częścią genetyczną poematu, [...] a częścią opisową, narracyjną. Mozaikowa robota poety, nie umiejącego wyjść myślą i duszą ze swojej indywidualności [...] tylko z pięknych fragmentów się składa.[1]

Ta negatywna ocena przylgnęła do utworu i powtarzana bywa dotąd przez niejednego ze współczesnych krytyków. Pouczająca pod tym względem jest opinia wybitnego historyka literatury polskiej, Wiktora Weintrauba, który uważa, że Mickiewicz nie był w stanie „skonstruować spójnego opowiadania":

[1] M. Mochnacki *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Warszawa 1830, s. 171. W niniejszej pracy pomocne okazały się informacje historyczne i dokumenty zebrane w książce Z. Libery *„Konrad Wallenrod" Adama Mickiewicza*, Warszawa 1966, do której włączono także wypowiedź Mochnackiego.

[*Konrad Wallenrod*] jest najbardziej nierównym i kontrowersyjnym z głównych dzieł Mickiewicza. [...] Akcja często ogranicza się do mieszaniny konwencjonalnych i niedbale umotywowanych elementów. [...] Dialogi naruszają kompozycję poematu i uderzają w powierzchowną, sentymentalną nutę. [...] Porządek chronologiczny jest często odwrócony. [...] Ze względu na cenzurę poeta poszedł na kompromis ze swym sumieniem artystycznym.[2]

Duża część analiz *Konrada Wallenroda*, od czasu jego opublikowania, koncentrowała się na problemach takich jak mieszanie rodzajów literackich, niezgodność i brak harmonii między częściami, utworu, luki w narracji — innymi słowy, na rozbiciu i heterogeniczności kompozycji. W analizach nie zauważono, że właśnie stworzenie tego rodzaju dzieła stanowiło jedno ze znacznych osiągnięć Mickiewicza. Świadczyło o nowym artystycznym rozwiązaniu problemu formy utworu, które harmonizowało doskonale z ówczesnymi teoriami dzieła sztuki, proponowanymi przez niemieckich romantyków. A więc niezależnie od wartości artystycznych tkwiących w samym dziele, *Konrad Wallenrod*, podobnie jak inne z wczesnych prac Mickiewicza (*Farys i Dziady*), zrozumiany być może dopiero wówczas, gdy spojrzy się nań w kontekście czasu jego powstania i gdy uwzględni się estetykę romantyzmu, tkwiącą u jego podstaw. Estetyka ta była, jak wiadomo, zwrócona przede wszystkim przeciwko kanonowi neoklasycznemu, który wymagał od każdego dzieła literackiego przestrzegania „czystości" genologicznej, spójności i jednolitości następujących po sobie części, oraz mocnej pointy. Wszystkie te aspekty zostały zakwestionowane przez romantyków, dla których stosunek części do całości i całości do części był jednym z naczelnych zagadnień teoretycznych, a ideał form synkretycznych (porównywalnych do *Urpflanze* Goethego) był w ich przekonaniu wzorem nie tylko dla sztuki, lecz dla działań ludzkich w ogóle. „Tylko jeden istotny spór toczy się w świecie — pisał Hölderlin — mianowicie, co jest ważniejsze: całość, czy indywidualna część". Jakkolwiek cały patos wczesnej teorii romantyków skupia się na celebrowaniu „organicznej całości", to jednak samo pojęcie „całości" nabiera z czasem znaczenia niemal transcendentalnego; staje się obiektem bliżej nieokreślonej tęsknoty, zjawiskiem, które może być przeczuwane, ale jest w zasadzie nieosiągalne. Zrealizowanie artystycznej całości wymagałoby z kolei, by jej części były zróżnicowane, jako że nagromadzenie elementów monologicznych dałoby w efekcie tylko mechaniczną sumę raczej niż wewnętrznie złożoną i zorganizowaną strukturę. Goethe, który przewidział i sprecyzował dużą część roman-

[2] W. Weintraub *The Poetry of Adam Mickiewicz*, Haga 1954, s. 122, 124. Opinię Weintrauba podzielało wielu krytyków. Najostrzej wypowiadał się J. Przyboś, wskazując na „nieobrotność i sztywność fraz, nieudałe ciężkie porównania" (*Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 106).

tycznych rozważań teoretycznych dotyczących charakteru sztuki, zilustrował charakter organicznych całości odwołując się do metafory rośliny:

żadna istota żyjąca nie stanowi monolitu, lecz składa się z rozmaitych części [...]. Im bardziej niedoskonała roślina, tym bardziej jej części są podobne czy zbliżone do siebie i tym bardziej część przypomina całość. Im bardziej roślina staje się doskonała, tym bardziej odmienne od siebie stają się jej części.[3]

Indywidualne części są więc nie tylko środkiem do skonstruowania całości, ale są też same w sobie „mikrocałościami". Zgodnie z tym poglądem, każda część dąży do osiągnięcia stanu całości, ale właściwa całość nie może być nigdy w pełni ani zrozumiana ani osiągnięta. Dzieło sztuki ma więc *ex definitione* charakter niepełny i nieskończony, czy też, jak sugeruje Mickiewicz w zakończeniu *Konrada Wallenroda*, może być ono uzupełnione tylko w wyobraźni czytelnika („Niechaj ją [...] czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa"). Poprzez podkreślenie znaczenia części i fragmentu *vis-à-vis* całości (na przykład *Arabeske* Schlegla i *Brüchstücke* Novalisa), romantycy przywiązywali dużą wagę do koncepcji napięcia między częściami składowymi dzieła, napięcia, które stawało się nierozwiązywalnym paradoksem: całość decyduje o charakterze części, części zaś wyprzedzają całość i są niezbędne dla jej funkcjonowania.

Dostrzeżenie różnorodności elementów dzieła doprowadziło ich do odrzucenia neoklasycznej koncepcji podziału poezji na gatunki literackie. Według Herdera pierwotne formy poezji nie mieściły się w sztucznie ustalonych ograniczeniach rodzajowych. Podobnie Goethe — mimo że uważał rodzaje literackie za formy dane przez naturę (*Naturformen*) — pojmował balladę jako najprawdziwszą formę poetycką, ponieważ była syntezą wszystkich trzech wyodrębnionych rodzajów. W poszukiwaniach hybrydy, formy synkretycznej, która miała tworzyć poezję przyszłości (i która była zapowiedzią *Gesamtkunstwerk*), uczestniczyli także Friedrich Schlegel (twórca koncepcji „arabeski"), a przede wszystkim czołowy teoretyk romantyzmu, Novalis. Pisał on:

Sztuki plastyczne, muzyka i poezja odnoszą się do siebie tak jak epika, liryka i dramat. Stanowią one niezbędne składniki każdego niezależnego dzieła sztuki, i połączone są w różnych relacjach tylko zgodnie ze swym specyficznym przeznaczeniem (*und nur nach Beschaffenheit in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind*).[4]

[3] Pełniejszy cytat tego ustępu, wraz z ukazaniem jego podobieństwa do „organicznych" poglądów Kanta zawiera książka Th. McFarlanda *Romanticism and the Forms of Ruins*, Princeton 1981, s. 40.

[4] Cytat ten pochodzi z *Schriften* Novalisa, s. 348. Przytaczam go za I. Behrens *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle–Salle 1940. Tam też odwołania do Herdera i Schlegla, s. 186.

2. Trudno jest określić, w jakim stopniu poglądy estetyczne romantyzmu, aktualnie dyskutowane na Zachodzie, oddziałały na młodego Mickiewicza, ale bez wątpienia znał je w ogólności i podzielał wraz z innymi współczesnymi mu poetami (Byron, Coleridge, Goethe, Schlegel, Puszkin, Njegoš). Ich utwory — podobnie jak *Konrada Wallenroda* — cechuje polifonia stylów i synkretyzm rodzajów. Sam Mickiewicz wypowiadał się zresztą dość jednoznacznie w kwestii dotyczącej rodzajów literackich. Twierdził na przykład, że łączenie rodzajów było cechą poezji słowiańskiej. W jednym ze swych paryskich wykładów poeta konstatował:

W poezji Słowian wszystkie rodzaje stylu zlewają się ze sobą [...]. Ułamek pieśni żeńskiej wybornie u nich się zlewa z poezją bohaterską, jeśli rytm jest jednaki. Poezja zaś bohaterska bardzo zamienia się w dramat. Dosyć jest pooddzielać rozmowy, porozdawać okresy osobom, żeby zrobić z epopei sztukę teatralną.[5]

Nawet jeżeli przyznamy, że historia konfliktu litewsko-krzyżackiego była alegorią współczesnych stosunków polsko-rosyjskich, kompozycja *Konrada Wallenroda* nie może w żadnym razie być interpretowana jako próba uniku wobec carskiego cenzora. Nie był to „kompromis artystyczny", lecz śmiała próba stworzenia dzieła złożonego i wielopoziomowego, którego poszczególne części zmierzają do osiągnięcia statusu zwartej jednostki w procesie konstruowania i kształtowania nadrzędnej, bardziej skomplikowanej całości.

Względna autonomia poszczególnych części dzieła jest widoczna w organizacji poematu, podzielonego na sześć rozdziałów różnej długości, o różnym stopniu złożoności i różnej formie metrycznej.

Długość rozdziałów jest nieproporcjonalna. Pierwsze trzy zajmują od 50 do 300 wersów, na piąty i szósty przypada odpowiednio 199 i 291 wersów; rozdział czwarty (*Uczta*) dominuje nad całością poematu nie tylko pod względem zawartości, lecz także liczby wersów (756). Podział na rozdziały nie określa jednak kompozycji utworu, gdyż wszystkie (z wyjątkiem *Wprowadzenia*) składają się z kilku osobnych części. Rozdział drugi zawiera, poza narracją autorską, *Hymn* i *Pieśń* (w wykonaniu Wajdeloty); rozdział trzeci — „pieśń" Aldony oraz długi dialog Alfa i Aldony; rozdział czwarty obejmuje *Pieśń Wajdeloty*, jego obszerną *Powieść* (składającą się z 341 wersów) i *Balladę* (*Alpuhara*) śpiewaną przez Wallenroda; rozdział piąty przedstawia *Wojnę* i *Proces*, szósty opisuje ostatnie spotkanie kochanków i scenę śmierci Wallenroda. Tytuły rozdziałów służą więc temu, by zasugerować tok narracji, natomiast podrozdziały niemalże ją blokują wprowadzając, jako przeciw-

[5] A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. 7, s. 255–256.

wagę, różnorodne motywy, gatunki literackie, oraz formy stroficzne. Podczas gdy narracja składa się w całości z wersów 11-sylabowych, *Hymn* pisany jest wysokim, retorycznym stylem (wskazującym, że był odśpiewany po łacinie). Bezpośrednio po *Hymnie* pojawia się pieśń miłosna Wajdeloty (śpiewana, jak można sądzić, po litewsku) skonstruowana jako pieśń ludowa. Kontrast między pieśniami podkreśla ich formę: *Hymn* napisany jest wierszem wolnym, z wyraźną asymetrią wersów, podczas gdy *Pieśń* w formie stroficznej (czterowiersze), opartej na paralelizmie kupletów i strof. Rozdział trzeci, zawierający pieśń Aldony i jej długi dialog (z wieży) z Alfem wprowadza z kolei zupełnie nowy koloryt. *Pieśń*, napisaną sekstynami cechuje silny ładunek liryzmu, zmienne rymy i nieprzerwana symetria wersów. Jej lekko sentymentalny ton (ze wspomnieniami beztroskiego dzieciństwa: „Trzy piękne córki było nas u matki"), podkreślają wykrzykniki („Ach ja wierzyłam") i pytania retoryczne („Któż me westchnienia, kto me łzy policzy"). Długi dialog, ponownie podjęty w ostatnim rozdziale, stwarza dramatyczne napięcie potwierdzające jakby wskazanie Mickiewicza: „wystarczy rozdzielić rozmowy i wyznaczyć role, aby zmienić utwór epicki w sztukę teatralną". Dramatyczny charakter dialogów podkreśla struktura replik i ripost oraz wyrwany, jakby przyśpieszony tok, niektórych wypowiedzi (na przykład: „Wyniść nie mogę, nie chcę", „O na miłość Boga", „Już nie pora", „Już nie pójdziesz?").

„Kontrapunktowa" organizacja części jest najbardziej widoczna w rozdziale czwartym. Składają się nań trzy tematycznie i stylistycznie odmienne części. Tu *Pieśń Wajdeloty* zaczyna się od motywu ludowego, po którym następuje opowieść o roli poezji ludowej w ramach tradycji narodowej; *Powieść Wajdeloty* jest powieścią z przeszłości, podczas gdy *Ballada* Wallenroda wywiedziona jest z Hiszpanii, a wykonana najwyraźniej w obcym języku (języku, którego Konrad nauczył się od Maurów). Przejście od części do części jest gwałtowne, bez widocznych więzi („Nie [...] ja zaśpiewam inną", mówi nagle Konrad do barda). Różnica pomiędzy poszczególnymi częściami jest równocześnie podkreślona przez ich odmienną wersyfikację; pierwsza pieśń składa się z wersów 11-zgłoskowych i nieregularnych strof (z naprzemiennie występującymi czterowierszami, sekstynami i oktawami); *Powieść* imituje klasyczny heksametr, a druga pieśń składa się z czterowierszy z kolejno następującymi wersami 10- i 8-zgłoskowymi (tak zwana „przeplatanka"). Mimo że w każdej z trzech części wykorzystany jest tryb narracyjny, przywołują one i przeciwstawiają sobie różne tradycje epickie: pierwsza nawiązuje do poezji ludowej, druga do heroicznych powieści homeryckich, a trzecia do średniowiecznej, neołacińskiej romancy.

Rozdziały piąty i szósty są kompozycyjnymi odpowiednikami rozdziałów drugiego i trzeciego, których podziały i formy rodzajowe ponownie podejmują i przekształcają. I tak rozdział piąty obejmuje, podobnie jak rozdział drugi, opowieść epicką (silnie działający emocjonalnie na czytelnika opis wojennej porażki Zakonu) oraz *Sąd* o wersyfikacji mieszanej (kombinacja wiersza wolnego oraz wersów 13-, 11-, 10- i 8-zgłoskowych, z pewną ilością rymów). Podobnie jak rozdział trzeci, rozdział szósty nawraca do formy długiego dialogu (*Pożegnanie*) i kończy się opisem śmierci Wallenroda oraz pieśnią barda opiewającą jej znaczenie. Ostatnie słowa poety („Taka pieśń moja o Aldony losach") są powiązane ze *Wstępem* i zapowiedzianym w nim zamiarem stworzenia poematu o wojnie oraz o godzącej wszystko, nieśmiertelnej sile miłości. Powyższa analiza pokazuje, że *Konrad Wallenrod* jest starannie przemyślaną trójdzielną strukturą z niemalże symetrycznymi częściami bocznymi oraz środkową (rozdział czwarty), zespalającą całość kompozycji. Pozornie „heterogeniczne strzępy" są rezultatem określonego rozumienia całości, obejmującej pewną liczbę części mogących funkcjonować samodzielnie. Równocześnie części te nie tylko rozwijają się w porządku czasowym, lecz również przenikają się i uzupełniają wzajemnie, tworząc polifonię stylów, rodzajów literackich i form wierszowych. Powstała w ten sposób struktura kompozycyjna ma wartość nowatorską nie tylko w historii polskiej literatury, lecz i w dziejach europejskiej poezji romantycznej.

3. Tę szczególną jakość formy kompozycyjnej *Konrad Wallenrod* zawdzięcza w dużej mierze różnorodności form wersyfikacyjnych. Będą one tematem moich dalszych uwag. Mickiewicz był nie tylko autorem znakomitych dzieł poetyckich; przyczynił się również do wzbogacenia polskiej wersyfikacji. Wprowadził do niej lub utrwalił szereg nowych form wierszowych, jak choćby jamb czy anapest (w tzw. strofie Mickiewiczowskiej) oraz połączenia wiersza regularnego z wierszem wolnym. Mistrzostwo Mickiewicza w dziedzinie wiersza nigdzie nie jest tak widoczne jak w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie w obrębie jednego dzieła występuje splot najrozmaitszych metrów i jedyna w swoim rodzaju innowacja: heksametryczne wersy stworzone na wzór klasycznego heksametru.

Nowatorstwo tego typu wiersza, rozpowszechnionego w literaturze europejskiej od czasu tłumaczenia Homera przez J. H. Vossa oraz lansowanej przez F. A. Wolfa mody na studia homeryckie, musiało w sposób szczególny fascynować Mickiewicza. Miał okazję zapoznać się z jego przeszczepieniem na grunt poezji rosyjskiej (w tłumaczeniach *Iliady* i *Odysei* autorstwa Gniedicza i Żukowskiego) i mógł śledzić

próby jego polskich adaptacji w dziełach kilku współczesnych mu poetów, takich jak Elsner, Nowaczyński i Królikowski.
W *Objaśnieniach* do *Konrada Wallenroda* Mickiewicz formułuje szereg ciekawych uwag na temat oryginalności heksametru i wskazuje na źródła swego zainteresowania tą formą wiersza, trafiając niemal w sedno jego osobliwości.

Lubo rodzaj wiersza, użyty w Powieści Wajdeloty mało jest znany, nie chcemy wykładać powodów, które nas do tej nowości skłoniły [...]. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent, zachowujący się w wymawianiu: radziliśmy się też uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego. Wprawdzie w kilku miejscach odstąpiliśmy od podanych przezeń prawideł, tłumaczyć się tu jednak z tego względu nie poczytujemy za rzecz stosowną i potrzebną. [...] W budowie wiersza naśladowano heksametr grecki, z tą różnicą, że w miejscu spondejów (– –) używano najczęściej trochejów (– ∪) albo – ⏑. W dwóch lub trzech miejscach daktyle zastąpione są przez antibacchius (– – ∪).

Odstąpienie Mickiewicza od „prawideł" Królikowskiego było dość istotne. Królikowski obstawał przy tym, by średniówka przypadała, zgodnie z wzorem klasycznym, w obrębie trzeciej stopy. Tymczasem u Mickiewicza średniówka zbiega się z granicą między słowami i wers rozpada się na dwa syntaktycznie odrębne hemistychy. Pierwsze dwa wersy *Powieści* mogą posłużyć jako przykład:

Skąd Litwini wracali? — Z nocnej wracali wycieczki,
Wieźli łupy bogate w zamkach i cerkwiach zdobyte.

Umieszczając średniówkę na granicy między słowami, Mickiewicz postępował zgodnie z polską tradycją wersyfikacyjną, według której każdy hemistych dłuższego wersu kończył się trochejem. Co więcej, utrzymując „akcent zachowujący się w wymawianiu" poeta nie był skrępowany normą klasycznego heksametru, który wahał się od 13 do 17 zgłosek, jako że wers mógł składać się wyłącznie ze spondejów, z wyjątkiem piątej stopy, wymagającej daktyla i stopy szóstej — trocheja lub spondeja. Zastosowanie wersów 13-zgłoskowych, z akcentem przypadającym na każdą nieparzystą sylabę (licząc od początku wersu) doprowadziłoby go do wersyfikacji trocheicznej, tj. do systemu charakterystycznego dla części wcześniejszej poezji polskiej (szczególnie ośmiozgłoskowce), ale która w niczym nie przypominałaby metrum klasycznego. By powiększyć liczbę sylab nieakcentowanych zdecydował się wprowadzić wersy, w których liczba sylab wahałaby się od 14 do 17, z przewagą 15 (7+8 lub 8+7) i 14 (7+7), średnio z 6 sylabami akcentowanymi w każdym wersie, które odpowiadałyby 6 długim sylabom metrum klasycznego.
Dwa z tych akcentów przypadają dość konsekwentnie na drugą sylabę przed klauzulą i średniówką.

Specyfika tego „heksametru" intrygowała badaczy zajmujących się wersyfikacją Mickiewicza, szczególnie M. Dłuską i A. Ważyka, którzy próbowali zdefiniować go w różny sposób. Według Dłuskiej wiersz ten konstytuują następujące cechy stałe („konstanty"): akcent padający na pierwszą sylabę wersów; ustalona średniówka i klauzula przypadająca na granice słowa (z wyjątkiem wersu 279, gdzie średniówka przypada na środek stopy); brak przerzutni oraz wersy o długości od 14 do 16 zgłosek (Dłuska przeoczyła wers 431, który liczy 17 zgłosek). Ponadto badaczka znajduje następujące warianty: długość wersów waha się od 14 do 16 sylab przypominając staropolski izosylabizm względny, podczas gdy przybliżona liczba sześciu akcentów przypadających na wers wskazywać może na zespolenie względnego tonizmu z sylabotonizmem.[6] Według Ważyka *Powieść Wajdeloty* to po prostu sześcioakcentowiec toniczny. W rzeczywistości sprawa przedstawia się nieco inaczej, gdyż starając się naśladować klasyczny heksametr, Mickiewicz nie trzymał się ściśle ani zasady 6 akcentów, ani zasady wymagającej stałego akcentu na pierwszej sylabie. Jego wersy odznaczają się obecnością od 6 do 4 akcentów, z których dwa padają obowiązkowo na sylabę poprzedzającą średniówkę i klauzulę. Podane poniżej przykłady ilustrują ten zakres:

1. Sześć akcentów (3+3) w wersie:

a) Między Litwinów uciekli | książę Kiejstut ich przyjął — w. 267;
b) Winrych, mistrz krzyżacki | chował mię w swoim pałacu — w. 299;
c) Gdyśmy do zamku wracali | starzec łzy ocierał — w. 310.

2. Pięć akcentów w wersie:

a) (2+3) Żem sierota i Litwin | często mię wabił do siebie — w. 305;
b) (3+2) Został żal po rodzinie | ku cudzoziemcom nienawiść — w. 298;

3. Cztery akcenty w wersie:

a) (2+2) Poglądają ku Prusom | i zalewają się łzami — w. 259;
b) (1+3) I o niepokalanej | Syna Bożego Rodzicy — w. 307.

Jak pokazują przytoczone przykłady, heksametr Mickiewicza nie jest izotoniczny ani sylabotoniczny, choć w pewnym sensie zbliża się do obu. Ale rozważanie tego systemu w kategoriach prozodii polskiej nie uwzględnia w należyty sposób ani intencji autora, nastawionej na naśladowanie struktury wiersza homeryckiego, ani jego aktualnej realizacji. Powstaje pytanie jakimi środkami posłużył się Mickiewicz by przenieść do polskiej wersyfikacji niektóre dystynktywne cechy tego rodzaju wiersza.

[6] M. Dłuska *O wersyfikacji Mickiewicza. Próba syntezy*, Warszawa 1955, s. 12.

Jak już wcześniej zauważyliśmy, długość wersów *Powieści* waha się od 14 do 16 (wyjątkowo 17 sylab). Wersy te są z kolei podzielone na symetryczne i asymetryczne hemistychy. Te pierwsze składają się z kombinacji 8+8 lub 7+7 sylab, drugie 7+8, 6+8, 8+6 sylab. Znaczną większość stanowią wersy asymetryczne (239 z ogólnej liczby 341), z przewagą kombinacji 7+8. Poza tym 26 wersów zbudowanych jest według wzorca 7+7, a 76 wersów — 8+8 sylab. Dłuższe wersy (7+8 i 8+8) umożliwiły poecie użycie przynajmniej dwóch daktyli w wersie, z których jeden pojawia się na ogół w obrębie drugiego hemistychu, dokładniej — przed regularnie występującym trochejem klauzuli. A zatem typowy wers *Powieści* odpowiada następującemu schematowi:
x x – ∪ ∪ – ∪ | (x) x x – ∪ ∪ – ∪
W tym schemacie akcent szóstej i trzeciej stopy trocheicznej ma charakter inwariantu, a akcent drugiej stopy daktylicznej zbliża się do tej roli. Nieobecność daktyla w pierwszym hemistychu kompensują na ogół dwa daktyle w drugim, podczas gdy do sytuacji odwrotnej dochodzi rzadko (np. cytowany powyżej wers 310). Oto kilka przykładów pierwszego z opisanych przypadków:

a) Służył tłumaczem wojsku. | Ten, gdy się o mnie dowiedział — w. 304;
b) Aż na koniec płomień | zemsty w milczeniu karmiony — w. 494;
c) Jesteś wolna, jesteś | wdowa po wielkim człowieku — w. 559.

Jak pokazuje powyższy diagram, początek hemistychu, zasygnalizowany kreską, jest nie nacechowany i może być realizowany poprzez różnorodne formy metryczne (∪ ∪, – ∪, ∪ –, ∪ ∪ ∪, ∪ – ∪, ∪ ∪ –), podczas gdy zakończenia hemistychów są nacechowane. To właśnie dzięki regularnej dystrybucji pozycji nacechowanych (występujących zwłaszcza na końcu wersu i odzwierciedlających dokładnie formę klasycznego heksametru: – ∪ ∪ – ∪). *Powieść Wajdeloty* przywodzi na myśl i przypomina klasyczny heksametr. Wrażenie tego metrum dodatkowo podkreśla to, że na niektóre wersy przypadają 3 lub 4 daktyle. Dzieje się tak, jak można oczekiwać, w wersach 16- (lub 17-) zgłoskowych (8+8, 8+9). W przeciwieństwie do wersów o formie 7+8, które stanowią przeważającą część *Powieści*, wersy o formie 8+8, ze swym nasyceniem daktylami, a nawet z daktyliczną średniówką, spełniają funkcję ekspresywną lub onomatopeiczną i służą zasygnalizowaniu najbardziej dramatycznych i dynamicznych części powieści. Następujące wersy ilustrują ich zastosowanie:

a) Lata dzieciństwa płynęły, | żyłem śród Niemców jak Niemiec — w. 295;
b) Niemasz równego na ziemi | oprócz wyrazu ojczyzna — w. 384;
c) Kłęby dymu buchnęły po | gmachu, wybiegliśmy w bramę — w. 279;
d) Pod niebiosami ognistymi unosi się bomba polotem — w. 431.

Warto przypomnieć, że nagromadzenie daktyli mające na celu wzmocnienie ekspresji było zjawiskiem często spotykanym w heksametrze klasycznym — Mickiewicz jako poeta i znawca antyku zdawał sobie doskonale sprawę z możliwości stylistycznych użycia tej formy wersyfikacyjnej. Oryginalność metryczna *Konrada Wallenroda* polega nie tylko na nowatorstwie *Powieści Wajdeloty*, ale również na równoczesnym wykorzystaniu różnych systemów wersyfikacyjnych. Najważniejsza część poematu, zawierająca narrację autora, *Pieśń Wajdeloty* (w rozdziale drugim) oraz *Pieśń* z wieży (rozdział trzeci), zbudowana jest z następujących kolejno wersów 11-zgłoskowych, ze średniówką po piątej zgłosce (5+6). Rozmiar ten zasługuje na uwagę ze względu na swoją organizację rymów oraz form stroficznych, pokrótce omówionych powyżej. Z punktu widzenia wersyfikacji wyróżnić można jeszcze trzy części, znamienne różnorodnością ich rozmiarów. Części te to *Ballada* (*Alpuhara*), *Hymn* (rozdział drugi) oraz *Wojna* (rozdział piąty). *Ballada* składa się z występujących naprzemiennie wersów 10- i 8-zgłoskowych dzielonych odpowiednio na hemistychy o formie 5+5 oraz 5+3. Schemat tej przeplatanki ilustrują wersy czwartego czterowiersza:

Jeden Almanzor, | widząc swe roty
Zbite w upornej | obronie

Na podstawie tego schematu, obecnego w większości czterowierszy, Dłuska konkluduje, że *Alpuhara* posiada „wyraźne tętno daktyliczne"[7], podczas gdy Ważyk, wykazując więcej umiarkowania, nazywa ten typ wiersza „tonicznym sylabowcem"[8] — zapewne dlatego, że regularne wystąpienie amfibrachu w drugim hemistychu wersów 8-zgłoskowych nie dopuszcza do pełnego zrealizowania rytmu daktylicznego. Toniczny charakter *Ballady* jest wyraźnie zaakceptowany, ponieważ wersy 10-zgłoskowe zawierają cztery zgłoski akcentowane (– ∪ ∪ – ∪ | – ∪ ∪ – ∪), a wersy 8-zgłoskowe — trzy (– ∪ ∪ – ∪ | ∪ – ∪). W kilku wersach rytm ten zostaje zakłócony dla osiągnięcia emfazy (np. w drugim wersie dziesiątego czterowiersza, z dwoma akcentowanymi zgłoskami: „Gdy Almanzora | poznali", czy w drugim wersie szesnastego czterowiersza, w którym brak średniówki: „Chciałby uściśnieniem wiecznym"), co nie zmienia zasadniczego charakteru tego rozmiaru. Żadne z cytowanych powyżej określeń tego wiersza nie oddaje dokładnie jego właściwego charakteru. Pierwsze jest zbyt silne, a drugie zbyt słabe. Bliższa analiza *Ballady* wskazuje niewątpliwie na jej sylabotoniczny schemat, ale schemat złagodzony tym, że amfibrachy występują na przemian z daktylami w pierwszym hemistychu

[7] M. Dłuska, op. cit.
[8] A. Ważyk *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Warszawa 1954, s. 128.

wersów, a w wersach 10-zgłoskowych w drugim hemistychu. I tak, pierwsze dwa czterowiersze są w zasadzie daktyliczne, trzeci natomiast — amfibrachiczny (np. pierwszy i czwarty wers „O wschodzie słońca | ryknęły spiże || Hiszpanie zamku | dostali"); czwarty czterowiersz jest daktyliczny, a piąty silnie amfibrachiczny („Hiszpan na świeżej | zamku ruinie || Rozdziela brańce | i łupy"); siódmy czterowiersz jest daktyliczny, ósmy amfibrachiczny, i tak dalej. Tak więc sylabotonizm *Ballady* ma charakter mieszany, co decyduje o jej formalnej i stylistycznej różnorodności.
Hymn oraz *Sąd* (rozdział piąty, wersy 148–178) nie mają w odróżnieniu od pozostałych części *Konrada Wallenroda* poddających się łatwemu opisowi konturów metrycznych. Zgodnie z jego treścią, styl *Hymnu* odznacza się deklamatorskim, retorycznym patosem, podczas gdy styl *Sądu* wydaje się naśladować rytm języka mówionego. Jego luźna forma metryczna wynika ze zmiennej długości wersów oraz nieregularnego użycia średniówek i rymów. Lecz warto zaznaczyć, iż po krótszych, 6-, 7- i 8-zgłoskowych wersach, następują gdzieniegdzie równolegle wersy 10-, 11- i 13-zgłoskowe, stwarzając wrażenie względnego sylabizmu, chociaż jako całość *Sąd* ma charakter mieszany.
W przeciwieństwie do *Sądu*, *Hymn* jest przykładem wiersza wolnego. Wyróżnienie semantycznie nacechowanych słów i fraz (takich jak *Gołąbka Syjonu, Synu Zbawicielu*) zmniejsza możliwość paralelnego rozczłonkowania wersów, których długość waha się od 5 do 13 sylab. Żaden z tych wersów nie tworzy pełnego zdania. Nieregularność wersyfikacji podkreśla ponadto typograficzna organizacja fragmentu. Wniosek wydaje się dość oczywisty: *Konrad Wallenrod* jest znakomitym osiągnięciem poetyckim Mickiewicza (i polskiego romantyzmu) nie tylko ze względu na swoją oryginalność i głębię, ale także dzięki sposobowi, w jaki wszystkie aspekty tego dzieła — jego fabuła, gatunki literackie, kompozycja i wersyfikacja — zostały z sobą tak powiązane, by mogły stworzyć dzieło pełne napięć między formą a treścią, częściami a całością.

Edward Stankiewicz

przełożyła Izabela Kalinowska-Blackwood

„Prawność i zła wiara" w III części „Dziadów"

Znajdzie prawność, i złą wiarę
Na mędrki i na nieuki.

„Co to znaczy? — pytał Borowy, cytując ten dwuwiersz (w. 200–201) Wielkiej Improwizacji w wykładach *O poezji Mickiewicza*. — Nie można odpowiedzieć z całkowitą pewnością"[1]. Ta jego uwaga o „ustępie ciemnym" ma wymowę, jeśli pamiętać, że scenę II *Dziadów* drezdeńskich uznawał, poniekąd polemicznie wobec tradycji krytycznej, za tekst przejrzysty:

W sensie dramatycznym panuje tu najzupełniejsza jasność, tak jak i we wcześniejszych scenach utworu. Cokolwiek i jakkolwiek jest zagadkowe dla Konrada, dla poety (a więc i dla widza) wszystko jasne.[2]

Kilka lat temu ten sam dwuwiersz zaniepokoił Wiktora Weintrauba. Pisząc o dominującej w stylu Improwizacji prostocie, zauważył: „Prawda, trafi się tam ustęp, którego jednoznacznego sensu trudno się doszukać: «Znajdzie prawność i złą wiarę / Na mędrki i na nieuki»"[3]. To prawda: ten dwuwiersz wprawia w kłopot każdego, kto dokładnie czyta scenę II, zwłaszcza każdego wydawcę i każdego komentatora. To, że dwóch wybitnych znawców Mickiewicza odnotowało swoją wątpliwość, uznać można za znamienne. Ten ciemny dwuwiersz jest w dramacie czymś wyjątkowym. W III części *Dziadów* są ukryte sensy, zagadki, niejasności, ale na poziomach innych niż linearny zapis tekstu. W III części *Dziadów* nie ma niejasnych zdań. W całym dramacie obok przytoczonego dopiero co potrafiłabym wskazać tylko jedno jeszcze zdanie niezrozumiałe lub częściowo niezrozumiałe.

Trudności interpretacyjne tego dzieła nie dotyczą poziomu rozumienia zdań. Dlatego właśnie ciemny dwuwiersz Improwizacji zaniepokoił cytowanych badaczy.

W tej sytuacji podejrzewać by można jakieś skażenie tekstu. Podejrzenie byłoby jednak nieuzasadnione. Rękopiśmienny przekaz Improwizacji zachował się, jak wiadomo, jeden, w autografie kórnickim. Zarówno tam, jak we wszystkich wydaniach za życia poety nie ma w ciemnym

[1] W. Borowy *O poezji Mickiewicza*, t. II, Lublin 1958, s. 114.
[2] Tamże, s. 132.
[3] W. Weintraub *„Dziadów" część III jako dramat romantyczny: ideologia, struktura, dykcja*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" XXII [1987], s. 30.

dwuwierszu żadnych odmian. Wersja, w której go znamy, jest niewątpliwie poprawna.
Usunąwszy tę wątpliwość, wypada zastanowić się nad rozumieniem poszczególnych wyrazów. Problemem może tu być znaczenie rzeczownika „prawność", który dziś już właściwie wyszedł z użycia. Jego archaiczność zmyliła nawet Borowego, kiedy jako młody historyk literatury przygotowywał komentarz do popularnonaukowego wydania III części *Dziadów* (1920). Komentarz do tego wydania i dziś jeszcze słusznie uchodzi za wzorcowy, „prawność" jednak mylnie uznana w nim została za wyraz „utworzony przez Mickiewicza"[4].
„Prawność" nie jest neologizmem Mickiewicza, ale w języku poety jest to *hapaks legomenon*, Mickiewicz użył tego wyrazu tylko raz, w Improwizacji. Dlatego też *Słownik języka Adama Mickiewicza*, który objaśnia, że wyraz ten znaczy „podstawę prawną, legalność", nie daje dokładniejszego rozeznania w zakresie znaczeniowym wyrazu.
U Lindego, obok archaizmu „prawność lat" = pełnoletność, odnotowane są znaczenia: „bycie prawym", „stosowność do prawa, słuszność prawna". Cytat z Franciszka Salezego Jezierskiego (*Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane*, 1791) dobrze obrazuje różnicę między „prawnością" i „prawością":

Nieprawność jest przestępstwo w dochodzeniu słuszności w niedokładnym zażyciu prawa; nieprawość jest przestępstwo prawa.

Warto wreszcie dodać, że Linde zna użycie „prawności" z odcieniem negatywnym: „trzymanie się zbyteczne liter prawa" (*juristische Pedanterey*). Interesująco przedstawia się hasło „prawny": eksponuje różnicę między „prawym" a „prawnym" („Tu leży prawny człowiek; nie wiem, jeśli prawy" w cytacie z Gawińskiego), przede wszystkim zaś ukazuje dwoistość relacji między „prawnym" a „sprawiedliwym": możliwa tu jest zarówno zgodność („Cokolwiek się prawnie dzieje, sprawiedliwie się dzieje" w cytacie ze Szczerbica), jak i opozycje („sprawa sprawiedliwa, ale nie prawna" — Ostrowski *Prawo cywilne*, 1787, podobne przeciwstawienie w *Doświadczyńskim* Krasickiego: „Cudzy majątek przez pieniactwo prawnie a niesprawiedliwie posiąść spodziewa się" — cytat z Seneki w przekładzie Pilichowskiego).
Słownik Wileński obok „prawności" jako „zgodności z prawem, prawowitości, słuszności" podaje — ciekawostka — że to „jeden z wiedzników jakości" (chodzi tu o terminologię Trentowskiego). Wreszcie *Słownik Warszawski* notuje m. in. znaczenie „formalność", „formalistyka prawna", co jest bliskie „trzymania się zbytecznego liter prawa" u Lindego.

[4] A. Mickiewicz *Dziadów część trzecia*, wydał i objaśnił W. Borowy, Warszawa 1920, s. 67.

Jeśli teraz, mając w świeżej pamięci te możliwości znaczeniowe, jakie wynikają z definicji słownikowych, wczytamy się w ciemny dwuwiersz Improwizacji, sytuacja nasza radykalnie się nie poprawi. Ujemnie wartościowane są niewątpliwie, nie tylko w słowniku Mickiewiczowskim, „zła wiara" i „mędrki". Właśnie „mędrki", a nie mędrcy, co do których można by się wahać.[5] Co więcej, także „nieuków" wypada jednak uznać za określenie negatywne, tak jak w potocznym słownictwie ogółu. Brak nam podstaw, aby „nieuków" z Improwizacji utożsamić z prostaczkami, aby ich wpisać w tak aktywną w III części *Dziadów* opozycję mędrców (mędrków) i prostaczków (przypominam z Chóru Aniołów: „Wygnani od mędrków i króli, Prostaczek nas przytuli" itd.). Jeśli zaś dwuwiersza z Improwizacji nie obejmuje opozycja mędrki — prostaczkowie, jeśli nieuków traktuje poeta z takąż lub niewiele mniejszą pogardą jak mędrków, to nie ma zasadniczego znaczenia, że „prawnością i złą wiarą" można działać na jednych i drugich, można się posłużyć zarówno przeciw mędrkom, jak przeciw nieukom, w obu wypadkach skutecznie. „Prawność i zła wiara" to, żeby tak powiedzieć, bronie uniwersalne, zdolne pokonać i ludzi wykształconych, i ignorantów.

Jeśli jednak bez większego ryzyka można przyjąć, że poeta ma zły stosunek do mędrków i nieuków, z „prawnością", jak wynika z definicji słownikowych, sprawa jest trudniejsza. „Prawność" może — przypomnę — znaczyć prawowitość, *legitimitas*, a więc coś wartościowego moralnie, pożytecznego społecznie, ale może też być nadużyciem: zbyteczną formalistyką prawną. „Prawny" może być niemal tożsamy ze sprawiedliwym, ale może też być mu przeciwstawiony. Jeśli „prawność" jest prawowitością, jeśli bliska jest sprawiedliwości, to jako godny sposób na mędrków i nieuków przeciwstawiona została sposobowi niegodnemu — „złej wierze". Jeśli jednak „prawność" jest formalistyką i jako taka może być przeciwstawiona sprawiedliwości, to widzieć w niej wolno umyślne, w złej wierze, nadużycie prawa. Nie doszliśmy więc do „jednoznacznego sensu", którego na próżno szukali Borowy, Weintraub, a także inni uważni czytelnicy.

Pora odwołać się do szerszego kontekstu.

Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twej potęgi.
Znajdzie truciznę, proch, parę,
Znajdzie blaski, dymy, huki,

[5] Por. K. Górski *„Mądry", „mądrość", „mędrzec" i „mędrek" w pisarskiej praktyce Mickiewicza*, w tomie: *Mickiewicz: artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 413 i następne.

Znajdzie prawność, i złą wiarę
Na mędrki i na nieuki.
Myślom oddałeś świata użycie.

Zdanie o „prawności i złej wierze" pojawia się więc we fragmencie mówiącym o sukcesach ludzkiego rozumu, sukcesach nauki. Temat ten pojawiał się już w Improwizacji. Pochwałę nauki i postępu technicznego wygłosił już był Konrad przed stu blisko wersami, kiedy powoływał się na potęgę ludzkiej myśli:

Tej myśli, co niebiosom Twe gromy wydarła,
Śledziła chód Twych planet, głąb morza rozwarła.

Mowa tu najpierw, jak wiadomo, o piorunochronie, niedawnym (1752) wynalazku Beniamina Franklina; słowa „niebiosom (...) gromy wydarła" są parafrazą łacińskiego napisu na medalu poświęconym uczonemu mężowi: *Eripuit fulmen coelo*[6]. Następnie głosi Konrad chwałę zdobyczy poznawczych: w astronomii, której wielkie postępy umożliwiło udoskonalenie teleskopu w wieku XVIII (wspomnianego już na początku Improwizacji jako „szklanne skrzydła" wzroku), i w oceanografii. Myśl ludzka „głąb morza rozwarła" dzięki nowym, XVIII- i XIX-wiecznym ulepszeniom w konstrukcji tzw. dzwonu nurkowego, umożliwiającego zanurzenie człowieka wraz z zapasem powietrza i prowadzenie podwodnych obserwacji. Angielski model dzwonu z roku 1812 pozwalał już na zanurzenie do dziewięciu metrów. Konrad mówił więc o stosunkowo nowych zdobyczach wiedzy i techniki, a słowa jego tchną entuzjazmem, wiarą w możliwości rozumu.

Inaczej w późniejszej charakterystyce osiągnięć naukowych, we fragmencie zawierającym dwuwiersz o „prawności i złej wierze". Owszem, mowa i tu o niedawnym wynalazku maszyny parowej, ale w tonie dalekim od entuzjazmu: „Znajdzie truciznę, proch, parę, / Znajdzie blaski, dymy, huki". I to, że Konrad najpierw wymienia wynalazki śmiercionośne: truciznę, proch, i to, że osiągnięcia techniki ocenia jako krótkotrwałe i złudne: „blaski, dymy, huki", jest wyrazem sceptycyzmu wobec możliwości nauki. Panujący w tym ustępie nastrój rozczarowania do wiedzy może zaniepokoić, bo kłóci się z czytelną intencją bohatera, osłabia siłę jego argumentacji. Konrad zarzuca przecież Bogu, że uczonych traktuje w sposób uprzywilejowany, im tylko użycza nieco ze swojej wszechmocy. Okazuje się jednak, że i to, co uzyskują uczeni, jest w wielkiej mierze pozorem mocy, złudą: „blaski, dymy, huki". To jeden niepokojący rys stosunku Konrada do nauki. Najwyraźniej od momentu,

[6] Ustalił to T. Sinko, na którego powołuje się Borowy, op. cit., t. II, s. 105.

gdy sławił władzę myśli nad piorunami, gwiazdami i morzem, a więc na przestrzeni niespełna stu wersów, stosunek ten się zmienił.
Drugim niepokojącym rysem jest zmiana wyobrażenia o uczonym i nauce. Przedtem powoływał się Konrad na nowe osiągnięcia wiedzy i techniki, pochwała jego była skrojona na miarę nowoczesnego badacza, wynalazcy, takiego właśnie jak Franklin. We fragmencie dalszym wygląda to tak, jakby cofnął się gwałtownie w przeszłość: „Ten tylko, kto się wrył w księgi, / W metal, w liczbę, w trupie ciało". Jakże anachroniczna wizja pracy naukowej! Trudno oprzeć się wrażeniu, że swego uczonego przeniósł Konrad do pracowni alchemicznej. Dlaczego? Znowu osłabił siłę swojej argumentacji, bo czyż Bóg podzielił się kiedykolwiek swoją władzą z jakimkolwiek alchemikiem? Nikomu nie użyczył ani kamienia filozoficznego, ani złota. Rzeczywiście: „blaski, dymy, huki".
Stało się tak dlatego, że tu właśnie, w tym fragmencie Wielkiej Improwizacji, ujawnił się faustyczny impuls III części *Dziadów*. Przez kartę *Dziadów* przesunął się cień doktora Fausta, a wraz z nim świadectwa jego średniowiecznego rodowodu, owe retorty, alembiki i trupia czaszka: „liczne narzędzia, machiny, ampułki, / Służące do fizycznych, chemicznych rozbiorów (...) czaszka martwa trupa, blada, między księgami...". Cytat pochodzi z *Wacława dziejów* Garczyńskiego[7], ale dość wiernie odpowiada opisowi pracowni Fausta, a z pewnością lepiej brzmi niż polski przekład z Goethego: „bezużytecznych szkieł i retort skład / Zapchany mnóstwem dziwnych instrumentów"[8].
Z całą pewnością bezużyteczne było to alchemiczne instrumentarium w III części *Dziadów*, ale zawładnęło przez moment monologiem Konrada, aby zaświadczyć o jego pokrewieństwie z doktorem Faustem. Takie właśnie rekwizyty wlecze za sobą przez kulturę dzieło literackie — jak kometa ogon.
Konrad jest w jakiejś mierze bohaterem faustycznym: ogarnięty zwątpieniem, przeżywający kryzys wartości, wystawia na szwank własną duszę. Ani przez chwilę jednak nie utożsamia się z rolą uczonego, który doświadczył nicości wiedzy. Faustowskie totalne zwątpienie w sens nauki znajduje się w horyzoncie intelektualnym Konrada, ale ten sceptycyzm nie jest rezultatem własnej biografii. Konrad nie wchodzi ani razu w skórę doktora Fausta, co więcej, odczuwa potrzebę uwydatnienia swojego dystansu wobec tych dylematów Fausta, które są dylematami uczonego; powiada przecież, że dla realizacji swojego projektu szczęśliwej ludzkości nie posłuży się nauką, bo „prędko gnije". A zatem

[7] S. Garczyński *Pisma*, wyd. 2, Poznań 1860, s. 25.
[8] Wiersz 408–409 w przekładzie F. Konopki.

nie Konrad, ale ktoś inny, ktoś, „kto się wrył w księgi", pojawia się w Improwizacji wśród faustowskich rekwizytów alchemicznych. Jego wynalazki dowodzą, że u Boga więcej szans mają intelektualiści niż ludzie czujący. To jedna funkcja tego mózgowca. Ale presja problematyki faustycznej każe mu pełnić drugą jeszcze funkcję, sprzeczną z tą pierwszą i osłabiającą jej wymowę. Jest to funkcja uczonego wątpiącego w sens pracy naukowej: „blaski, dymy, huki".
Wypada teraz wrócić do ciemnego wiersza o „prawności i złej wierze". Czy z wywodu o impulsie faustycznym coś dla jego rozumienia wynika? Przypuszczam, że tak. Można zaryzykować twierdzenie, że problematyka „prawności", stosowania prawa, pojawiła się tutaj, ponieważ do modelu uczonego typu faustycznego, a więc uczonego „w ogóle", należy wykształcenie prawnicze:

Philosopie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie

— tak Faust (w. 354–356) wylicza dyscypliny naukowe, w których po latach studiów osiągnął biegłość. Uczony, o którym mowa w Wielkiej Improwizacji, nie jest tak dokładnym jak Faust reprezentantem średniowiecznej klasyfikacji wiedzy, dziedziczy jednak dostatecznie wiele, aby można było mówić o jego anachroniczności w stosunku do tego, co działo się w nauce na początku XIX wieku: jej organizacji, podziału na dyscypliny, sposobu uprawiania badań. Pracownia alchemiczna jest tu miejscem badań przyrodniczych i technicznych, ich efekty są moralnie dwuznaczne: do czego będzie użyta trucizna? czemu posłużą proch, maszyna parowa?
Rezultaty badań przyrodniczych i technicznych budzą niepokój. Mogą być łatwo — trucizna, proch — obrócone przeciw ludziom. Działalność prawnika potwierdza podejrzenie, że uczeni podatni są na deprawację. Ocena tej działalności skupia się w określeniu „zła wiara". W rozumieniu potocznym jest ono naganne moralnie. Jako termin prawa rzymskiego „zła wiara" (*mala fides*) odnosi się do sytuacji, w których manipulowanie prawem jest nader łatwe. Ciężar tego terminu kładzie się na skojarzonej z nim „prawności". Z budowy zdania wynika, że nie są to procedery alternatywne, lecz komplementarne: „Znajdzie prawność, i złą wiarę". A jeśli to rutyna, jeśli posługiwanie się kategorią „złej wiary" zgodne jest z regułami sztuki prawniczej, to i stowarzyszona ze „złą wiarą" „prawność" wydaje się moralnie wątpliwa. Zarówno ogólnie pesymistyczna diagnoza moralności naukowej, jak i kluczowe, nie do wyminięcia miejsce „złej wiary" w zagadkowym dwuwierszu sprawiają, że „prawność" budzi żywe podejrzenia. Jeśliby przyjąć jej znaczenie neutralne:

legalność, prawowitość, trudno by się było oprzeć wrażeniu, że kontekst ironicznie odkształca to neutralne znaczenie. „Prawność" niebezpiecznie by się zbliżała do „kruczka prawnego". Znaleźć „prawność" to — wedle tej wykładni — znaleźć legalną przykrywkę dla czynu moralnie wątpliwego. „Prawność" byłaby więc przeciwstawiona sprawiedliwości, tak jak w przytoczonych przykładach, w których żywa jest opozycja między „prawnym" a „sprawiedliwym".

Trzeba jeszcze odnotować drugą, mniej, sądzę, przekonywającą interpretację niejasnego dwuwiersza: taką, w której termin „prawności" użyty by był w znaczeniu „trzymania się zbytecznego liter prawa", formalistyki. I wówczas jednak prawnik by się nie wybronił przed zarzutem łamania etyki zawodowej.

Nie da się ukryć: wnioski z tych wszystkich poszukiwań słownikowych sformułowane są w trybie przypuszczającym. A ponieważ celem moim było znalezienie „jednoznacznego sensu" (brak jednoznaczności właśnie niepokoił Borowego i Weintrauba), tryb przypuszczający jest świadectwem kapitulacji. Może prawne aspekty tego dwuwiersza prowadziły mnie po manowcach? Narzuciły je jednak nie tylko słownictwo i składnia. Mickiewicz, syn adwokacki, nasiąknięty anachroniczną już kulturą prawniczą środowiska drobnoszlacheckiego, ale też otarty o prawniczą inteligencję uniwersytecką, głębiej niż byśmy byli skłonni dziś to sobie uświadamiać tkwił w prawniczej praktyce i prawniczym języku. W sposób naturalny mógł posłużyć się terminem, którego wyrazistość dla nas się już zatarła. Przypomnę, ile nowego do rozumienia niektórych zdań Mickiewicza, z *Pana Tadeusza* zwłaszcza, wniósł Konrad Górski odkrywając w języku poety terminologię prawniczą[9]. Może i do ciemnego dwuwiersza z Improwizacji znajdzie się kiedyś kontekst, który nada mu upragnioną jednoznaczność.

Zapewne, wszystkie te moje dociekania można uznać za przejaw profesjonalnego skrzywienia. Rozumienie zdania o „prawności i złej wierze" to kłopot szczególnego czytelnika *Dziadów*, a mianowicie komentatora. Czytelnik mniej, powiedziałabym, małostkowy niż komentator, zarówno badacz jak amator, suchą stopą przechodzi przez zdradliwe zdanie z Improwizacji. Może i uwagi obu uczonych, na których powołałam się na wstępie, były rezultatem ich komentatorskiej lektury *Dziadów*: Borowego co prawda wątpliwość ogarnęła w wiele lat po jego edycji części III, ale mogła przecież wiązać się z doświadczeniami znacznie wcześniejszymi. Jeśli zaś chodzi o Weintrauba, przymierzał się właśnie do wydania części III *Dziadów* w „Bibliotece Narodowej".

[9] K. Górski *Staropolszczyzna w języku Adama Mickiewicza* i *Kilka wyrażeń prawniczych w języku Mickiewicza*, w tomie: *Mickiewicz: artyzm i język*, op. cit.

Jeśli nawet tak jest, jeśli lekturę, jaką tu zaproponowałam, oceni ktoś jako próbę podniesienia rangi problemów edytora i komentatora, próbę nobilitacji zagadnień w jakiejś mierze technicznych, to wolno mimo wszystko postawić pytanie (demagogiczne, przyznaję): czy rozumiemy III część *Dziadów*, jeśli nie rozumiemy w tym dziele jednego choćby zdania?

Zofia Stefanowska

Kto podpisał cyrograf?

Cyrograf na byczej skórze
Podpisałeś ty, i bisy

Miały słuchać twego rymu [...].

Tak brzmią wiersze 39–41 *Pani Twardowskiej* w wydaniu profesora Czesława Zgorzelskiego.[1] Podobną interpunkcję spotkamy również w innych edycjach naukowych. Chyba wielu z nas w dzieciństwie miało skłonność do stawiania kropki po słowie „bisy", na końcu linijki i strofy. Dopiero starsi zwracali nam uwagę, że w tym miejscu jej nie ma.

Tymczasem owa dziecinna wersja ma swoje zalety. Aby je docenić, warto się najpierw przyjrzeć słabym stronom przyjmowanej obecnie interpunkcji. Gdy się ją stosuje, dziwnie brzmią przede wszystkim słowa „podpisałeś ty" na końcu pierwszego ze zdań współrzędnie złożonych. Silny akcent logiczny pada tu na zaimek „ty", co kłóci się z treścią mowy Mefistofelesa: istotne jest, że Twardowski p o d p i s a ł cyrograf, a nie, że uczynił to właśnie on, w odróżnieniu od kogoś innego. Poza tym taka przerzutnia byłaby w tym utworze czymś wyjątkowym: na 31 strof jedynym oprócz naszego miejscem, gdzie na końcu strofy nie występuje w wydaniach kropka, wykrzyknik lub znak zapytania, jest wiersz 64:

Gdy przyjdziesz brać duszę moją,
Będę miał prawo...

Wraz z końcem strofy kończy się tu jednak przynajmniej zdanie podrzędne.

[1] A. Mickiewicz *Dzieła Wszystkie*, t. I, cz. I. Wrocław 1971, s. 48. Tę samą interpunkcję stosuje profesor Zgorzelski w wydaniu Biblioteki Narodowej — A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, wyd. VII, t. I, Wrocław 1986, s. 149.

Rozważmy teraz zalety wersji z kropką po „bisy". Oprócz tego, że pozbywamy się akcentu na „ty" i osobliwej przerzutni, uzyskujemy bardziej systematyczną i spójniejszą wypowiedź. Po wymienieniu stron kontraktu („ty i bisy") Mefistofeles wylicza ich obowiązki. Występuje tu figura retoryczna o nazwie chiasmus: kolejność zostaje odwrócona i mówi się najpierw o obowiązkach diabłów, a potem o obowiązkach Twardowskiego. W naszej wersji oba zdania określające te obowiązki są wprowadzone bezspójnikowo i razem wypełniają całą strofę:

Miały słuchać twego rymu;
Ty, jak dwa lata przebiegą,
Miałeś pojechać do Rzymu,
By cię tam porwać jak swego.

Czy jednak Mickiewiczowskie diabły rzeczywiście podpisywały cyrograf? A może podpisywał go w imieniu piekła jedynie Mefistofeles? Mówi on przecież (w. 37–38):

Wszak ze mną na Łysej Górze
Robił o duszę zapisy [...].

Odpowiedź na te wątpliwości można uzyskać, jeśli się zajrzy do umieszczonej zaraz po *Pani Twardowskiej* w zbiorze *Ballad i romansów* ballady *Tukaj* (w. 180–182):

Własną ręką podpisano;
Tak ma stać się: Luciferes.
A za zgodność: Hadramelach.

Decydujących argumentów na rzecz kropki po słowie „bisy" dostarcza autograf i pierwodruk utworu. W autografie czytamy:

Podpisał [!] ty i bisy.[2]

Wyraźnie widoczną kropkę pomija omyłkowo w swej transliteracji Józef Kallenbach.[3] Profesor Zgorzelski nie odnotowuje jej wprawdzie w aparacie *Dzieł wszystkich*[4], lecz dostrzega ją dwa lata później transliterując autograf.[5]
A oto interpunkcja pierwodruku:

Podpisałeś ty, i bisy.[6]

[2] Rękopis Biblioteki Kórnickiej BK 1609, k. 1v.
[3] A. Mickiewicz *Pani Twardowska. Tekst i podobizna autografu*, wyd. J. Kallenbach, Kraków 1928, s. 16.
[4] Op. cit. (zob. przyp. 1), s. 221.
[5] *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, opr. Cz. Zgorzelski, cz. I, Wrocław 1973, s. 57.
[6] A. Mickiewicz *Poezye*, t. I, Wilno 1822, s. 67.

Kropka znika dopiero w paryskich wydaniach *Pism* Mickiewicza.[7] Mickiewiczowi zdarzają się błędy interpunkcyjne. Nie byłoby niczym dziwnym omyłkowe postawienie kropki na końcu strofy (robi to poeta we wspomnianym już wierszu 64 — po „brać duszę moją"). Jeśli jednak rozważy się świadectwo autografu i pierwodruku wraz ze wspomnianymi wyżej argumentami stylistycznymi, trudno nie uznać, że intencją Mickiewicza było zakończenie zdania wraz ze strofą.

Mikołaj Szymański

Na marginesie Mickiewiczowskiego „Widzenia"

Wśród utworów, które Adam Mickiewicz pozostawił w rękopisach, znajduje się *Widzenie*, spisane prawdopodobnie około połowy lat 1830. Do trudnych i dotychczas nie wykonanych zadań, jakie narzucają badaczom Mickiewiczowskie autografy, należy włączenie w tekst tego wiersza pewnego znaczącego dystychu.
Niesforne wersy wpisał poeta na lewym marginesie, mniej więcej na wysokości następującego fragmentu (w. 55–59)[1]:

Widziałem, jakie człek żądze zapalał,
Jakiej i kiedy myśli sobie nalał,
Jakie lekarstwa, jakie trucizn wary
Gotował skrycie — a dokoła stali
Duchowie czarni, aniołowie biali.

Sam dystych brzmi tak:

Dusza w niej białą odziana sukienką,
I miała wszystkie żywioły pod ręką.

Przygotowując tom wierszy do *Wydania Sejmowego*, Wacław Borowy uznał te wersy za „nie włączony do kompozycji wariant"[2]. Czesław Zgorzelski podtrzymał tę decyzję — nie bez rozterki — i skomentował tak oto:

[7] Zob. np. *Pisma Adama Mickiewicza*, wyd. VII, t. III, Paryż 1844, s. 211.
[1] To i wszystkie następne przytoczenia wiersza wg: A. Mickiewicz *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981.
[2] Tamże (w dziale: *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu*), s. 314. W przypisie 7 Cz. Zgorzelski komentuje odczytanie słowa „miała" z drugiego wersu, przychylając się — z najwyższą ostrożnością — do lekcji „[I] wzięła".

Przeciw włączeniu tego dwuwiersza do t[ekstu] gł[ównego] przemawiała zapewne w decyzjach dotychczasowych wydawców nie tyle trudność w odczytaniu jednego z wyrazów, ile raczej niewykończona postać zapisu; brak w nim także wyraźnej wzmianki, po jakim wierszu poeta zamierzał dopisek ten włączyć. Jedynym miejscem, do którego można by go przymierzyć, mógłby być tekst bezpośrednio po w. 52; byłoby ono jednak dość odległe od wierszy, przy których poeta go zapisał, i co gorsza — rozwiązanie to nie miałoby również charakteru naturalnego zespolenia wtrętu z najbliższym kontekstem: sprawiałoby wrażenie sztucznej wstawki. Z tych więc względów edytor — mimo wahań — nie zdecydował się na włączenie marginesowego zapisu poety do t[ekstu] gł[ównego], przesuwając go do wariantów.[3]

Kontekst rzeczywiście stawia opór zamiarom umiejscowienia dystychu po wersie 52:

Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega
Promień przez wodę, ale nie przylega
Do żadnej kropli, wszystkie na wskroś zmaca,
I wiecznie czysty przybywa i wraca.
I uczy wodę skąd się światło leje,
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje.
Dusza w niej białą odziana sukienką,
I miała wszystkie żywioły pod ręką.
Stały otworem ludzkich serc podwoje,
Patrzyłem w czaszki, jak alchemik w słoje.

Wszystko to w ramach zapisu stychicznego, ciągłego.
Istnieje jednak w *Widzeniu* jedno — i, zda się, jedyne — miejsce, w którym kłopotliwy dwuwiersz może się znaleźć bez naruszania logiki przedstawień i konkordacji gramatycznych. Tę możliwość nasuwa niewielka przestrzeń milczenia między wersami 19 i 20:

Teraz widziałem całe wielkie morze
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.
Dusza w niej białą odziana sukienką,
I miała wszystkie żywioły pod ręką.
I mogłem latać po całym przestworze,
Biegać jak promień, przy boskim promieniu
Mądrości bożej.

B i e l szaty, widoczna na tle owej błogiej ś w i a t ł o ś c i, przedstawia duszę w apoteozie anielskiej; stąd idea l o t u i naturalność przejścia z żywiołu wody („wielkie morze") do żywiołu powietrznego, jako że „przestwór" jest w tym kontekście bodaj metonimią powietrza — jak bywa synonimem powietrza (a właściwie atmosfery) w słownictwie

[3] Tamże, s. 314–315.

Mickiewicza.[4] Ciąg przedstawień obrazowych okazuje się więc zwarty, a strumień znaczeń płynie swobodnie. Wychwytujemy co prawda skazę stylistyczną, powtórzenie zaimkowe „nim" — „niej", lecz nie stanowi ona w tym wierszu wyjątku. Cytowaliśmy dopiero fragment dostarczający drastyczniejszego przykładu: „Biegać jak promień, przy boskim promieniu / Mądrości bożej".

Jednakże uprzywilejowany kontekst odrywa spojrzenie od miejsca, w które ambarasujący dystych został ręką poety wpisany. Tym razem zapis stawia zdecydowany opór. Tego faktu nie da się zmienić, można go co najwyżej obchodzić drogą psychologicznej spekulacji. Trzeba by wówczas sprawdzić, czy jakiegoś wyjaśnienia nie dostarcza tu badanie mechanizmów asocjacyjnych, obecnych w wyobraźni Mickiewicza; na przykład związek idei anioła i promienia[5] mógłby posłużyć za punkt wyjścia do podobnych obserwacji. Ale i te badania, na pewno zachęcające i godne podjęcia bez względu na doraźne potrzeby, mogłyby się okazać tym razem bezużyteczne wobec profuzji motywiki mistycznej w omawianym utworze.

W kwestii intencji Mickiewicza wobec rozważanego dwuwiersza litera autografu niczego nie podpowiada, ale też niczemu stanowczo nie przeczy. Czyżby nie stanowiła instancji rozstrzygającej? Wróćmy zatem do wiersza. Usiłowałem już wykazać, że dystych godzi się z proponowanym kontekstem. Zapytajmy śmielej: czy nie jest ów dwuwiersz w tym wierszu konieczny, to znaczy, czy go tam dotychczas nie brakowało? Treść *Widzenia* można by rozbić na pięć faz: 1) ekstatyczne porzucenie ciała (w. 1–10 cytowanej edycji); 2) otwarcie sfery oglądu nadprzyrodzonego (w. 11–23); 3) rozwinięcie idei mistycznego centryzmu (w. 24–36); 4) bezkresna ekspansja czystego ducha (w. 37–52); 5) wniknięcie w nadprzyrodzony sens etycznych zmagań ludzi (w. 53–66). Czego nam tu brakuje? Przede wszystkim obrazu oczyszczenia lub przynajmniej znaku uświęcającego przeobrażenia duszy, które to przeobrażenie — w myśl teologii mistycznej — stanowi warunek tego rodzaju nad-

[4] W *Słowniku języka Adama Mickiewicza* (t. VII, Wrocław 1971, s. 133) definiuje się „Przestwór" między innymi jako „przestrzeń" (na podstawie: „I mogłem latać po całym przestworze", a więc wersu nas tu interesującego) i „rozległy obszar, płaszczyzna bez kresu" („Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce, / Śród nich po safirowym żegluje przestworze / Jeden obłok, jak senny łabędź na jeziorze", *Sonety krymskie*, VII, w. 5–7). Definicje te nie oddają ze zrozumiałych względów tych walorów wyrazu, jakie wynikają z jego miejsca w konkretno-zmysłowym imaginarium Mickiewicza i w grze znaczeń kontekstu poetyckiego.

[5] Pięknego przykładu rozwinięcia tej asocjacji w związku z popularnym typem ikonograficznym dostarcza *Prolog* III cz. *Dziadów*. Anioł Stróż mówi: „Zstępowałem do twej chatki [...]. Zstępowałem «po promieniu»" (w. 12, 14).

przyrodzonych doświadczeń.[6] Ten znak, biała szata, występuje w dystychu marginesowym. Symptom uświęcenia czy też przemienienia duszy ma na celu umotywowanie daru, jaki na duszę spłynął: możliwości nadprzyrodzonego oglądu. Miejsce rozważanego dystychu jest więc tam, gdzie sfera mistycznych widzeń dopiero się otwiera. Nie dalej niż w drugiej fazie treści *Widzenia*.

Bogusław Dopart

[6] Do arcydzieł literatury mistycznej, najdokładniej i najsystematyczniej rozwijających tę kwestię, należy *Twierdza wewnętrzna* św. Teresy z Avila. Trzy pierwsze części („mieszkania") są poświęcone wyłącznie problematyce ascetycznej. Bolesne doświadczenia oczyszczające poprzedzają przejście duszy do komnaty szóstej; przed wnijściem zaś do siódmej, ostatniej, dusza odczuwa udręczenia „nocy ducha". Zob. *Dzieła św. Teresy od Jezusa*, wyd. zbiorowe, t. II, przeł. ks. bp H. P. Kossowski, przejrzał i uzupełnił o. Bernard od Matki Bożej, karmelita bosy, Kraków 1943.

Rozmowy

Przepustowość owiec. Rozmowa z Wisławą Szymborską

Wojciech Ligęza: *O wielu rzeczach mówi Pani niechętnie. O biografii, interpretacji wierszy, wyznawanej teorii poezji. Dalej: o wpływach, inspiracjach, lekturach. I po prostu o tym, jak żyć. Chciałbym zaproponować jako tematy naszej rozmowy: język, jego możliwości nazywania i wyrażania w czasach obecnych oraz — język jako tworzywo poezji. Jak zmienia się zatem w nowej sytuacji historycznej współczesna polszczyzna?*

Wisława Szymborska: Jeszcze tak niewiele upłynęło czasu, że trudno mówić o jakichś zmianach uchwytnych. Co najwyżej o tendencjach.

W. L.: *Jakich dziedzin życia obserwowane przez nas tendencje dotyczą?*

W. S.: Z pewnością wszystkich. Ale zatrzymajmy się chwilkę przy języku „oficjalnym", którym do niedawna przemawiała polityka, administracja, którego używano w komunikatach, wywiadach, przemówieniach. Tutaj działało jedno prawo: im mniej treści, tym więcej słów. Stąd ta mowa wzdęta do absurdu. Stąd zamiast „w maju" trzeba było koniecznie powiedzieć „w miesiącu maju". Zamiast „w Krakowie" — „na terenie aglomeracji miasta Kraków". Zamiast „podczas produkcji" — „w trakcie procesu produkcji". Itd. Dodatkowym sposobem woalowania wątłej treści, albo nawet jej całkowitego braku, było czerpanie ze słownika wyrazów obcych. Stamtąd brano te „profitowania", „utylizacje", „produkty półfinalne". Trzeba było masą słowną wypełnić te kilka minut wypowiedzi. „W ramach procesu kontaktów z naturą artysta odczuwa

cały szereg konkretnych bodźców"... „Przymierzamy się do bardziej elastycznego podejścia na froncie rozprowadzania piwa"... Nie wymyślałam sobie tego, to autentyki. Dzisiaj, słuchając radia, telewizji, mogę stwierdzić, że ten obrzękły język trochę już klęśnie. Ci, którzy naprawdę mają coś do przekazania, mówią zwięźlej. To ważne!

W. L.: *Ale czy można od razu przezwyciężyć stare przyzwyczajenia?*

W. S.: Mowa potoczna przejęła bardzo dużo z tej pustej frazeologii. Z wieloletniego osłuchania. Nie mogło być inaczej. Byłam świadkiem, jak stary góral–dorożkarz opowiadał pasażerom o jakiejś „przepustowości owiec"... Frazeologię tę przejęły również ambony z niezamierzonym efektem komicznym. A handel nie tylko przejął, ale z szaleńczą pomysłowością wzbogacił. Pisano o tym bardzo dużo, ja tylko dodam, że kupiłam niedawno „mrożonkę wołowo-mięsną".

W. L.: *Nie sposób nie docenić poezji nazw takich jak „ulicznica zwykła" na oznaczenie miotły. Czy zdrowy rozsądek zwycięży w czasie, kiedy społeczeństwo składa się z samych specjalistów, którzy widzą przedmioty inaczej, niż się potocznie wydaje. Zastanawiam się, czy polszczyzna szybko wyzwoli się z trybutów i dyktatów. Na przykład z dyktatu byłej władzy. Interpretujemy świat zawsze według jakiegoś wzoru. Czy uchwytne są symptomy zmiany? Czy język, którego używamy, potrafi dać przekonujący obraz tego, co się historycznie zdarzyło?*

W. S.: Od tego jesteście wy, badacze literatury.

W. L.: *Jeśli można zapytać o przeszłość. Jak określiłaby Pani skażenie poezji komunistyczną nowomową? I jaki był udział poezji w stalinowskim lingwistycznym szaleństwie?*

W. S.: Udział niestety znaczny. Poezja dużo lepiej niż proza nadawała się do wygłaszania, agitowania szybciej i skuteczniej. Myślowo nieskomplikowana, językowo też, przeznaczona była do budzenia raczej emocji niż refleksji. Takie były i moje wiersze z dwóch pierwszych tomików. Byłam wówczas głęboko przekonana o słuszności tego, co piszę — ale stwierdzenie to nie zdejmuje ze mnie winy wobec tych czytelników i słuchaczy, na których moje wiersze może jakoś oddziaływały...

W. L.: *Ale zamknięty, magiczny krąg języka i wyobrażeń, jakimi się ten język posługuje, to też przecież jakieś doświadczenie. Przekonanych nie trzeba było przekonywać. Odbywała się wtedy licytacja, kto bardziej wierzy doktrynie: poeta, krytyk, czytelnik? Wszyscy sprawdzali się nawzajem...*

W. S.: Ba, gdyby nie ten smutek, to poczucie winy, to może nawet nie żałowałabym doświadczeń tamtych lat. Bez nich nigdy bym tak naprawdę nie wiedziała, co to takiego jest wiara w jakąś jedyną słuszność. I jak łatwo jest wtedy nie wiedzieć tego, czego wiedzieć się nie chce. I do jakich akrobacji umysłowych można się posunąć przy konfrontacji z cudzymi racjami. Zrozumiałam też, że miłość ludzkości jest uczuciem bardzo niebezpiecznym, bo najczęściej prowadzi do uszczęśliwiania ludzi na siłę. No i wreszcie jeszcze jeden wniosek: że można z tego zaślepienia jakoś się otrząsnąć, że jednak można wyzdrowieć...

W. L.: *A jak to wyglądało później?*

W. S.: W moim odczuciu, co najmniej od października 56 poezja zaczęła oczyszczać się z frazeologii, uodporniła się na nią. Jeśli jej używała, to już w jakimś wyczuwalnym dla czytelnika cudzysłowie. Tu jeszcze mała uwaga — cały czas mówimy o poezji, która przeszła przez socrealizm.

W. L.: *Jeszcze niedawno w oficjalnych sytuacjach i w prywatnym życiu obowiązywały inne kryteria prawdy. W Pani poezji znajdziemy wątki refleksji poświęcone temu schizofrenicznemu rozdwojeniu. „Pisz tak, jakbyś ze sobą nigdy nie rozmawiał i omijał z daleka" — nie ma już potrzeby wypowiadania takich słów. Ile poezja traci na wyłączeniu z dialogu cenzora i zarządcy kultury? Co na tym zyskuje?*

W. S.: Co traci? Przede wszystkim szansę na sukces wynikający z chytrze przemyconej aluzji. Poeta mrugał do czytelnika, a czytelnik mu odmrugiwał. Dużo wysiłku twórczego szło właśnie na to. A jeśli wiersz był kiepski i tylko z jakichś tam przyczyn zatrzymany przez cenzurę — jakaż to była nobilitacja i dla wiersza, i dla jego autora! Z kolei czytelnik przyzwyczaił się do szukania w wierszu treści ukrytej. Też niedobrze. Pewnego razu, kiedy przeczytałam wiersz *Rozmowa z kamieniem*, ktoś z sali spytał mnie, co miałam na myśli, pisząc o tym kamieniu. Odpowiedziałam, że kamień. Zdaje się, że rozczarowałam pytającego.

W. L.: *Koniec gry z językiem kłamstwa, a także z określonego rodzaju urabianiem sumień ma też strony pozytywne.*

W. S.: Oczywiście, choć myślę, że proza, ta opisująca świat, będzie tu miała więcej do zyskania. Zobaczymy, przecież nowa epoka ledwie się zaczyna. Ale wcale nie jestem pewna, czy poezja aluzyjna zniknie od razu bez śladu. Są nadal wywierane pewne presje, narzucane stereotypy. To, że te presje pochodzą z innych źródeł, a i stereotypy są inne, nie zmienia samego faktu ich istnienia.

W. L.: *Pani liryka odległa jest od polityki. Jeśli już, to utwory poetyckie*

— dyskretnie, niechętnie i nieczęsto — odpowiadają na aktualne sprawy publiczne. Bardziej interesujące, niż fakty, które szybko przemijają, jest towarzysząca im aura społecznej świadomości. Jaką rolę odgrywa w Pani poezji myślenie potoczne?

W. S.: Dość zasadniczą. Żeby skoczyć trzeba wziąć rozbieg, a rozbieg bierze się na ziemi, po której chodzą wszyscy, i ci, co skaczą, i ci, co nie skaczą.

W. L.: *Może zatem nie warto celebrować wielkiej sztuki. Dlaczego nie dowierza Pani świętej, proroczej mowie poezji? Co począć ze słowami uroczystymi, które zostały wykluczone poza obszar Pani praktyki poetyckiej?*

W. S.: W Pana pytaniach tkwi jakby podświadome założenie, że ktoś, kto pisze „po swojemu", automatycznie chciałby, żeby inni pisali tak jak on. Ależ nic podobnego, przynajmniej jeśli chodzi o mnie. Nie gardzę wielkimi słowami i nie prycham na poetów, którzy potrafią z nich robić artystyczny użytek. Każdy pisze — raczej powinien pisać — zgodnie z własną naturą. Moja jest co nieco kpiarska i stąd ten brak patosu, celebry... To nie premedytacja, nie program wydumany. To po prostu sprawa usposobienia.

W. L.: *Jak przedstawia się samopoczucie poezji we współczesnym „uniwersum mowy", w czasach bardzo niepoetyckich?*

W. S.: To już byłaby rozmowa na bite osiem godzin z krótką przerwą na „posiłek regeneracyjny", czyli po ludzku mówiąc — obiad.

Pożegnania

Wojciech Wyskiel (1948–1989)

Działo się to w 1972 roku, na początku naszej drogi, gdy nowy dwumiesięcznik dopiero nabrał impetu, szukał więzi z różnymi pokoleniami i środowiskami, zabiegał o pióra. Chcieliśmy, by właśnie w „Tekstach" debiutowali najzdolniejsi spośród młodych. Uczyliśmy się nowych nazwisk. Wyskiel, Wajskiel, żartował Krzysio Dybciak, kto zacz ów Wajskiel? Młody z Krakowa, „od Błońskiego", świetnie, oto debiut! Przez wiele lat nie miałem z nim kontaktów, jeżeli nie brać pod uwagę kilku listów czy spotkań konferencyjnych, pobieżnych, ulotnych. Nie było więc wspólnych przeżyć, jakie zazwyczaj są przywoływane we wspomnieniach o zmarłym przyjacielu czy koledze. A jednak pisząc o nim chcę zamknąć pewną sprawę, która należy do jego biografii naukowej, biografii przerwanej przez śmierć. W lutym 1989 roku otrzymałem z Krakowa zawiadomienie o powołaniu mnie przez Radę Wydziału Filologicznego UJ na recenzenta w przewodzie habilitacyjnym dr Wojciecha Wyskiela. „Głównym moim problemem życiowym — pisał habilitant w życiorysie — jest przewlekła choroba nerek, która spowodowała, że od 1983 roku muszę stale poddawać się dializie". Wkrótce, na początku kwietnia, Włodzimierz Maciąg zwrócił się do mnie z prośbą, bym opracował recenzję w terminie możliwie rychłym — z uwagi na pogarszający się stan zdrowia Wyskiela. „Chodzi o to, aby rozprawę habilitacyjną przeprowadzić możliwie szybko." Recenzję miałem prawie gotową, wysłałem ją do Krakowa w niecały tydzień po otrzymaniu listu od Maciąga. Zastanawiałem się, jak zareaguje na nią Wyskiel. Zawsze jesteśmy ciekawi reakcji ludzi, o których piszemy, tu jednak wchodziły w grę okoliczności szczególne, obawiałem się, iż Wyskiel pomyśli, że

może go chwalę nieszczerze, dla dodania otuchy w chorobie (a chwaliłem z czystym sumieniem).
Tymczasem Kraków milczał. „Termin możliwie rychły" oddalał się, ginął. Słyszało się, że z Wyskielem jest źle, przebywa w szpitalu, walczy ze śmiercią. A jednak wydawało mi się, że pojawi się przerwa w chorobie, jakieś złagodnienie cierpień; wciąż czekałem na krakowskie wezwanie. Na pierwszym zebraniu redakcji „Tekstów Drugich" dowiedziałem się o Jego śmierci. Okazało się, że pisząc *Ocenę dorobku naukowego oraz rozprawy habilitacyjnej dr Wojciecha Wyskiela*, piszę jego nekrolog. Oto jej fragmenty:

Dorobek naukowy Wojciecha Wyskiela odznacza się podziwu godną koherencją. Stanowi całość, w której trudno odnaleźć przypadkowe czy chybione. Można odnieść wrażenie, iż debiutując w 1972 roku (na łamach „Tekstów") szkicem naukowym *Myśli różne o Gombrowiczu* Wojciech Wyskiel miał już wówczas program przyszłych badań, dysponował pewnym planem metodologicznym, a także „znał" język swoich powstających czy też mających powstać w przyszłości książek o Brunonie Schulzu (1980) i Janie Lechoniu (1988). Już w *Myślach różnych o Gombrowiczu* pojawiają się ważne dla badacza pojęcia, takie jak „mit pisarza", „strategia życiowa", „artysta życia", „aktorstwo życiowe" itp. Już w tym szkicu rysuje się kierunek poszukiwań naukowych Wyskiela: najogólniej powiedzieć by można, iż jest to badanie granicy — tyleż dzielącej, co i łączącej — zewnętrzne i wewnętrzne energie komunikacji literackiej. Nadto jeszcze: w odróżnieniu od przedstawicieli socjologii literatury czy wiedzy o kulturze literackiej, badaczy zajmujących się sztukami masowymi oraz formami popularnymi, Wyskiel uczynił przedmiotem obserwacji dzieła i życiorysy pisarzy wybitnych (Witold Gombrowicz, Jan Lechoń, Bruno Schulz, Witkacy, Kazimierz Wierzyński, Miron Białoszewski) i „strategie" pisarskie, które odnosiły się do zróżnicowanych kolektywów czytelniczych, także elitarnych, zamkniętych, „zredukowanych", nieraz wielce osobliwych. Daje to szansę poznania różnorodności i wielowariantowości stosunków między wewnętrznymi i zewnętrznymi porządkami życia literatury.
Wyskiela interesują dwa warianty. Aktywność wzorców komunikacji potocznej w strategiach narracyjnych sztuki literackiej i aktywność wzorców literackich w strategiach życiowych pisarzy. Pierwsza forma więzi „życia" i literatury była analizowana w rozprawie doktorskiej Wyskiela, w rozdziale *Strategia narracyjna*. Krakowski badacz powrócił do tej kwestii w obszernym, pomysłowym szkicu *Narracje literackie wobec wzorców komunikacji potocznej* (pomieszczonym w księdze zbiorowej *Studia o narracji*, 1982). Tu znajdziemy szereg wnikliwych obserwacji procesów zwróconych ku iluzji „autentyczności" czy „naturalności" mowy, która ostentacyjnie odtrąca normy narracji literackich i usiłuje określić się jako żywa, bezpośrednia polszczyzna — w prozie Mirona Białoszewskiego, Marka Nowakowskiego, Janusza Andermana i Andrzeja Pastuszka. Wyskiel nazywa jedną z analizowanych strategii — dowcipnie — „strategią kumpla" (nazwa trafna, gdyż sugestywnie ujmuje niesłychanie ważne zjawisko w ewolucjach prozy i jej próbach pozyskania czytelnika).
Odniesienia poetyki dzieła literackiego, a zwłaszcza tej części poetyki, która zajmuje się relacjami osobowymi w strukturze dzieła, do modeli komunikacji potocznej stały się tematem refleksji badawczej Wyskiela w jego pracy habilitacyjnej *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie. (Krąg pierwszy i drugi)*, Kraków 1988. Szósty, ostatni rozdział tej rozprawy (*Homofonia i rozszczepienia*) stanowi próbę odnalezienia w ostatnich wierszach Lechonia — tych samych reguł komunikacyjnych, które obowiązywały poetę w jego bytowaniu na emigracji. Jest to, zdaniem badacza, ten sam pozór skomplikowania relacji osobowych i ten sam „apodyktycznie homofoniczny" charakter postawy poety. Życie

w rzeczywistości sztucznej, w „społeczności zredukowanej", programowo zamkniętej czy też zamykającej się stopniowo, izolującej od świata, takie życie powtarza się jak gdyby w dziełach poetyckich Lechonia. Powtarza się? odbija? wywiera wpływ? weryfikuje swe racje? Badaczowi, a także recenzentowi *Kręgów wygnania*, najtrudniej jest zdecydować się na jednoznaczne wytłumaczenie istoty więzi między komunikacją życiową a komunikacją artystyczną. Nie wiemy, czy była to świadoma gra Lechonia, czy nieświadome przenikanie doświadczeń — pisarskich i innych, niezawodowych. Nie wiemy, czy „apodyktyczna homofonia" wierszy oraz „apodyktyczna homofonia" życia wspierały się wzajem, czy też stanowiły dwa aspekty tego samego zjawiska. Ostrożność Wyskiela w wyjaśnianiu ukrytych mechanizmów jest w pełni usprawiedliwiona zarówno klęskami genetyzmu i determinizmu starych szkół metodologicznych, jak i aktualnym stanem teorii komunikacji literackiej, faworyzującej fakty i unikającej hipotez na temat przyczyn. Sądzę zarazem, iż ustalenia *Kręgów wygnania* mogą już wkrótce okazać się nie tylko cennym materiałem, ale i silną inspiracją dla rozstrzygnięć w teorii czy filozofii literaturoznawczej.

Uczeń Jana Błońskiego, znawca i wyznawca Kazimierza Wyki, Wojciech Wyskiel określa siebie raz jako krytyka literackiego (w *Innej twarzy Hioba*), raz jako badacza literatury współczesnej — w rozumieniu proponowanym kiedyś przez piszącego te słowa (*Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w zbiorze: *Pisarz na obczyźnie*, Wrocław 1985, s. 7). W książce o Lechoniu ujawnia się raz po raz „ja" autora. Wyskiel nie unika zwierzeń czytelniczych, odsłania psychologiczną genezę swej dysertacji, notuje reakcje na zaskakujące go sądy czy zachowania poety: oddaje głos esejowi. Są to jednak wyznania rzadkie. „Ja" autora jest tu w całości funkcją poznania Lechonia: składa się, jeżeli tak można powiedzieć, tylko z tych emocji, które zrodziły się w pracy nad „widowiskiem życia" emigracyjnego twórcy. Przede wszystkim stanowi figurę narracyjną, sposób porozumienia z czytelnikiem. Dominuje tu nad esejem czy kryptoliteraturą rzetelna praca porządkująca, w pełnym tego słowa sensie naukowa.

Najcenniejsze rozróżnienia i uporządkowania dotyczą dwunurtowości rozwoju literatury polskiej, która dzieli się na nurt krajowy i emigracyjny, a także — teza godna wielu rozwinięć i sprawdzeń! — rozdwaja się wewnątrz pisarstwa krajowego i emigracyjnego. Większość związanych z tym ustaleń Wyskiela, typologii strategii i postaw pisarskich, ma charakter pionierski. Oczywiście, w grę wchodzi tu tyle rozmaitych faktów, że można niekiedy oczekiwać jeszcze większej ostrożności. Tak na przykład badacz dąży do nazw neutralnych „politycznie, wartościująco i emocjonalnie", a przecież w słowie „obczyzna", składającym się na projekt takiej nazwy, emocje związane z obcością, a więc z krzywdą, z dramatem, nie zostały w pełni wygaszone. Dąży do zrównoważenia negatywnych i pozytywnych stron uchodźstwa, które przecież, gdy nie jest banicją, bywa wyborem „mniejszego zła", a jednak w jego wizji emigracji przeważają barwy ciemne. Wyskiel wie, że nie emigruje się po to, by cierpieć, lecz po to, by ulżyć cierpieniu. Wie także, iż pisarstwo emigracyjne z reguły ukrywa tę prawdę, eksponuje niedole, nie szczęście czy korzyść. Ale zdaje się tej strategii pisarskiej ulegać, gdy na przykład określa twórczość emigracyjną jako grę z podwójnym utrudnieniem. Warto by pamiętać także o ułatwieniach.

W dorobku Wyskiela rysuje się perspektywa badań nad jeszcze jedną strategią komunikacji literackiej: strategią odbiorcy. Poświęcony jest temu krótki, ładnie napisany popularny esej *Krótki przewodnik po Witkacji (Stanisław Ignacy Witkiewicz)*, rzecz ogłoszona w zbiorze pod redakcją Włodzimierza Maciąga *Autorzy naszych lektur* (Wrocław 1987). Wyskiel zastanawia się tu nad problemami odbioru dzieła Witkacego, nad konfliktem między potrzebą wierności wobec programu Witkacego a wiernością wobec poetyki jego dzieł. Być może kwestie odbioru staną się trzecią namiętnością poznawczą badacza...

Edward Balcerzan

CONRAD, CZAPSKI, FREUD, FLAUBERT, GOMBROWICZ, GRASS, HOFFMANN, KONWICKI, KRASIŃSKI, LAING, MICKIEWICZ, MUSIL, WAJDA, WITKACY

W NAJNOWSZEJ KSIĄŻCE

Marii Janion

PROJEKT KRYTYKI FANTAZMATYCZNEJ

SZKICE O EGZYSTENCJACH LUDZI I DUCHÓW

Tematem tej książki jest wyobraźnia oraz jeden z jej najbardziej zdumiewających wytworów — fantazmat. Fantazmatami żywiła się ludzkość od zarania, ale pełne uświadomienie ich natury zawdzięczamy romantykom oraz Freudowi. To dzięki nim odsłoniła się podwójność rzeczywistości, w której przebywamy jednocześnie — jakby w mieszkaniu o przechodnich pokojach z otwartymi drzwiami. Swobodne poruszanie się w tych obydwu rzeczywistościach — ludzi i duchów, jawy i snu, zwyczajności i marzenia — jest warunkiem równowagi naszego istnienia.

W SERII «BIBLIOTEKA TEKSTÓW» UKAZAŁY SIĘ PONADTO

Janusz Sławiński
Teksty i teksty

Michał Głowiński
Nowomowa po polsku

Edward Balcerzan
Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)

WKRÓTCE

Jerzy Jarzębski
W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej

Jan Józef Lipski
Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie

NAKŁADEM WYDAWNICTWA «PEN»

Treść

Jerzy Jarzębski Kilka zdań o wstydzie istnienia 1

Szkice

Czesław Miłosz Poezja jako świadomość 5
Jacek Łukasiewicz Wiersz wewnątrz gazety 8
Edward Balcerzan W szkole świata 30
Grażyna Borkowska Szymborska eks-centryczna 45
Małgorzata Baranowska Straszne światło stoicyzmu 59
Wojciech Ligęza Marzenie o lepszym świecie 67
Stanisław Barańczak Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem *Głos w sprawie pornografii* 79
Leonard Neuger Wysławianie Szymborskiej. Na marginesie przekładów na język szwedzki Andersa Bodegårda 95

Roztrząsania i rozbiory

Anna Krajewska Poezja i olśnienie. O sztukach telewizyjnych Becketta 101
Andrzej Pieńkos Kiefer albo zakończenie sporu o obrazy 112
Grażyna Borkowska Trzeba spokojnie 123

Glosy

Edward Stankiewicz O synkretyzmie form w *Konradzie Wallenrodzie* 127
Zofia Stefanowska „Prawność i zła wiara" w III części *Dziadów* 138
Mikołaj Szymański Kto podpisał cyrograf? 145
Bogusław Dopart Na marginesie Mickiewiczowskiego *Widzenia* 147

Rozmowy

Wojciech Ligęza Przepustowość owiec. Rozmowa z Wisławą Szymborską .. 151

Pożegnania

Edward Balcerzan Wojciech Wyskiel (1948–1989) 155

Książki nadesłane

1. Alicja Helman *Słownik pojęć filmowych*, t. 1: *Język, znak, denotacja — konotacja, identyfikacja*, red. E. Siemieńska-Degler, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
2. Alicja Helman *Słownik pojęć filmowych*, t. 2: *Forma, rytm, ideologia, sztuka*, red. E. Siemieńska-Degler, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
3. *Deutsch-Polnische Ansichten. Zur Literatur und Kultur*. Deutsches-Polen Institut, Darmstadt 1991.
4. Kazimierz Dziewanowski *Złom żelazny, śmiech pokoleń*, Oficyna Wydawnicza „Pokolenie", Warszawa 1989.
5. Jacek Popiel *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
6. „Tytuł". Pismo literacko-artystyczne, Atext, Gdańsk 1991.
7. Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Teatr w gazecie. Społeczne role recenzji teatralnej. Przełom październikowy 1955–1957*, red. E. Udalska, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
8. *Między obrazem a narracją. Szkice z teorii telewizji*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990.
9. *Miejsce sztuki. Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1991.
10. Emmanuel Lévinas *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś przy współpracy J. Migasińskiego, wstęp M. Jędraszewski, posłowie M. Czajkowski, Biblioteka im. Stanisława Vincenza, Atext, Gdańsk 1991.
11. „Powściągliwość i Praca", czerwiec–lipiec 1991, nr 6–7 [nadsyłane do redakcji „Tekstów" od 1983 roku].
12. Michał Bułhakow *Powieść teatralna*, tłum. Z. Fedecki, Atext, Gdynia 1991.
13. *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. E. Kuźma, M. Lalak, Glob, Szczecin 1991.
14. Michał Heller *Rozmowy w nocy*, Biblos, Tarnów 1991.
15. Tadeusz Szyma *Więcej wierszy niż pamiętam*, Biblos, Tarnów 1991.
16. Andrzej Falkiewicz *Takim ściegiem*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991.
17. François Rosset *Le Théâtre du romanesque*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1991.

Warunki prenumeraty:
Roczna prenumerata krajowa: **48 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
— kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **96 000 zł** (pocztą zwykłą)
— inne kraje świata: **36 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza — **6 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres redakcji.

Warunki subskrypcji biblioteki tekstów:
Subskrypcja krajowa
— tytuły roku 1990: **48 000 zł**
— tytuły roku 1991: **68 000 zł**
Subskrypcja zagraniczna (pocztą lotniczą): **24 USD** za rocznik
Wpłaty prosimy kierować na konto: Wydawnictwo PEN PKO IX O/Warszawa, nr 1599-309725-136, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

Warszawa	Pałac Kultury i Nauki
Lublin	ul. Marii Curie-Sklodowskiej 5
Poznań	ul. Mielżyńskiego 27/29
Wrocław	ul. Plac Wolności 7
Katowice	ul. Bankowa 11
Szczecin	ul. Mazurska 26
Białystok	ul. Nowotki 13
Kraków	ul. Św. Marka 22

oraz m. in. w księgarniach:

Warszawa	Księgarnia im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
	Księgarnia Reprint-Res Publica, Krakowskie Przedmieście 71
Kraków	Księgarnia Naukowa, ul. Podwale 6
	Księgarnia Znak, ul. Sławkowska 1
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Toruń	Księgarnia Indeks, ul. Kościuszki 9
Lublin	Księgarnia Ossolineum, ul. Królewska 11

„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972–1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydawnictwo Polska Encyklopedia Niezależna PEN
Drukowano w Drukarni Narodowej w Krakowie, zam. 287/91

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Józef Bachórz
O ekonomii politycznej Bolesława Prusa
Małgorzata Baranowska
Prywatna historia poezji
Kazimierz Bartoszyński
Skarbek: pisarz–ekonomista
Bogdana Carpenter
Lekcja sztuki
Clare Cavanagh
Anty-Kristeva
Witold Gombrowicz
Teksty „bankowe"
Jerzy Jedlicki
Proces przeciwko miastu
Zofia Mitosek
Mickiewicz w oczach Francuzów
Ryszard Przybylski
Epifania Bóstwa Muzyki
Zofia Stefanowska
Stereotyp Żyda u Mickiewicza
Białoszewski do Janion

ISSN 0867-0633