

# teksty

drugie

1

2024

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN,  
Uniwersytetu Jagiellońskiego  
i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

[www.tekstydrugie.pl](http://www.tekstydrugie.pl)

*teoria literatury · krytyka · interpretacja*

Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”  
Uniwersytet Jagielloński  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu





## *Szyborska i Głowiński – redakcyjnie*

---

WSTĘP

---

- 9 **RYSZARD NYCZ** Redakcyjnie: Szyborska i Głowiński

---

SZKICE

---

- 14 **MARIA DELAPERRIÈRE** „Najprzydrożniejsze stokrotki”, czyli ironiczne szczegóły w imaginarium Wisławy Szyborskiej
- 34 **LUIGI MARINELLI** Niepojęty przypadek: Szyborska i Lem
- 53 **ARENT VAN NIEUKERKEN** Uniwersalny głos kobiecy w poezji Wisławy Szyborskiej z punktu widzenia Rutgera Koplanda
- 68 **PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI** Święto prawie niezakłócone. O prawicowej próbie unieważnienia Nagrody Nobla
- 87 **MARTA BUKOWIECKA** Szyborska – Barańczak – Tuwim. Skamandryckie tradycje poezji ludycznej
- 112 **FRANCESCA FORNARI** „Zbiorowe zauroczenie”. Notatki o Szyborskiej we Włoszech
- 130 **MICHAŁ RUSINEK** Czarny notes. O nieistniejących, ale możliwych wierszach Wisławy Szyborskiej

---

ROZTRZĄSANIA I ROZBIORY

---

- 145 **AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN** Palimpsesty z peryferii. Postzależność w twórczości polskich, katalońskich i hiszpańskich powieściopisarek okresu transformacji
- 162 **ANDRZEJ JUCHNIEWICZ** Więcej niż zwłoki

---

OTWARCIA

---

- 171 **AGNIESZKA DAUKSZA** Niespieszne formy okrucieństwa. Szyborska przeciw nadziei
- 182 **JAKUB MOMRO** Kondensacje. Poezja jako stan świata
- 202 **JUSTYNA TABASZEWSKA** Afektywne translacje. Język poetycki Wisławy Szyborskiej wobec podmiotów pozaludzkich

- 218 **TOMASZ BILCZEWSKI** Szymborska i formy życia.  
O komparatystyce inaczej
- 234 **ELIZA KĄCKA** Spójniki Szymborskiej
- 248 **RYSZARD NYCZ** Poetycki „zmysł udziału”  
Wisławy Szymborskiej

---

INTERPRETACJE

- 263 **ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI** Ostatni wiersz
- 274 **ANNA NASIŁOWSKA** Poetyckie początki Szymborskiej
- 289 **HENRYK SIEWIERSKI** Szymborska w Brazylii
- 298 **MARTA ZIELIŃSKA** O wierszu *Dnia 16 maja 1973 roku*
- 308 **BOŻENA KARWOWSKA** Non omnis moriar
- 322 **PAWEŁ DYBEL** Poetycki świat na opak  
Wisławy Szymborskiej

---

ARCHIWALIA

- 329 **WOJCIECH SZOT** Michał Głowiński. Monolog  
z rozmowy

---

ŚWIADECTWA.

WIENIEC WSPOMNIENIŃ O PROFESORZE MICHALE GŁOWIŃSKIM

- 333 **TERESA KOSTKIEWICZOWA** Wspomnienie o Michale Głowińskim
- 337 **MAŁGORZATA CZERMIŃSKA** Obecność Michała
- 343 **JACEK LEOCIAK** Pożegnanie Michała Głowińskiego
- 348 **GRZEGORZ WOŁOWIEC** Wspomnienie o Profesorze  
Michale Głowińskim  
(1934-2023)
- 357 **PAWEŁ RODAK** Michał, magisterium, miasteczko
- 362 **ARTUR HELlich** Profesor Głowiński w Amsterdamie
- 372 **JACEK KOPCIŃSKI** Drogi nieobecny, czyli partytura dramatu
- 383 **PAWEŁ RAMS** Wspomnienie o Michale Głowińskim  
z przyrodą i elektroniką w tle

# *Szyborska and Głowiński: The Editors's Perspective*

<hr/>		
	FOREWORD	<hr/>
9	<b>RYSZARD NYCZ</b>	The Editors' Perspective: Szyborska and Głowiński
<hr/>		
	ESSAYS	<hr/>
14	<b>MARIA DELAPERRIÈRE</b>	"The Most Wayside of Daisies": The Ironic Peculiarities of Szyborska's Imaginary
34	<b>LUIGI MARINELLI</b>	An Inconceivable Coincidence: Szyborska and Lem
53	<b>ARENT VAN NIEUKERKEN</b>	"Universality" of the Female Voice: The Image of Szyborska's Poetry in the "West"
68	<b>PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI</b>	An Almost Undisturbed Celebration: On the Right-Wing Attempt to Invalidate the Nobel Prize
87	<b>MARTA BUKOWIECKA</b>	Szyborska – Barańczak – Tuwim: The Ludic Poetry Traditions in Skamander
112	<b>FRANCESCA FORNARI</b>	"Collective Infatuation": Notes on Szyborska in Italy
130	<b>MICHAŁ RUSINEK</b>	The Black Notebook: On the Nonexistent but Possible Poems of Wisława Szyborska
<hr/>		
	DISCUSSIONS AND ANALYSES	<hr/>
145	<b>AGNIESZKA KŁOSIŃSKA- -NACHIN</b>	Palimpsests from the Periphery: Post-Dependence in the Works of Polish, Catalan, and Spanish Novelists of the Transition Period
162	<b>ANDRZEJ JUCHNIEWICZ</b>	More Than a Corpse
<hr/>		
	NEW PERSPECTIVES	<hr/>
171	<b>AGNIESZKA DAUKSZA</b>	Unrushed Forms of Cruelty: Szyborska Against Hope
182	<b>JAKUB MOMRO</b>	Condensations: Poetry as a State of the World
202	<b>JUSTYNA TABASZEWSKA</b>	Affective Translations: Wisława Szyborska's Poetic Language Toward Nonhuman Subjects

- 218 **TOMASZ BILCZEWSKI** Szymborska and the Forms of Life:  
On Comparative Literature  
in a Different Way
- 234 **ELIZA KAČKA** Szymborska's Conjunctions
- 248 **RYSZARD NYCZ** Wisława Szymborska's Poetic  
"Sense of Participation"

---

INTERPRETATIONS

---

- 263 **ZDZISŁAW ŁAPIŃSKI** The Last Poem
- 274 **ANNA NASIŁOWSKA** Szymborska's Poetic Beginnings
- 289 **HENRYK SIEWIERSKI** Szymborska in Brazil
- 298 **MARTA ZIELIŃSKA** On the Poem "May 16, 1973"
- 308 **BOŻENA KARWOWSKA** Non omnis moriar
- 322 **PAWEŁ DYBEL** Wisława Szymborska's Upside-Down  
Poetic World

---

ARCHIVES

---

- 329 **WOJCIECH SZOT** Michał Głowiński. A Monologue  
From a Conversation

---

TESTIMONIALS:

A MEMORY WREATH FOR PROFESSOR MICHAŁ GŁOWIŃSKI

---

- 333 **TERESA KOSTKIEWICZOWA** A Tribute to Michał Głowiński
- 337 **MAŁGORZATA CZERMIŃSKA** Michał's Presence
- 343 **JACEK LEOCIAK** A Farewell to Michał Głowiński
- 348 **GRZEGORZ WOŁOWIEC** A Tribute to Professor  
Michał Głowiński (1934–2023)
- 357 **PAWEŁ RODAK** Michał, Graduation, and Town
- 362 **ARTUR HELlich** Professor Głowiński in Amsterdam
- 372 **JACEK KOPCIŃSKI** The Score of a Drama
- 383 **PAWEŁ RAMS** A Tribute to Michał Głowiński  
with Nature and Electronics in the  
Background

# „Teksty Drugie”

## Lista recenzentów zewnętrznych 2023

Monika Bakke

Anna Barcz

Edward Balcerzan

Andrzej Borowski

Sławomir Buryła

Adam Dziadek

Mirosław Filiciak

Jerzy Franczak

Hanna Gosk

Ewa Graczyk

Luigi Marinelli

Karina Jarzyńska

Bożena Karwowska

Krystyna Kłosińska

Dorota Kołodziejczyk

Karolina Koprowska

Ewa Kraskowska

Piotr Kubiński

Michał Kuziak

Andrzej Leśniak

Adam Lipszyc

Jerzy Madejski

Zbyszko Melosik

Magdalena Rembowska-

-Płuciennik

Paweł Rodak

Wojciech Ryczek

Kinga Siewior

Andrzej Skrendo

Ewa Szczęsna

Piotr Śliwiński

Dariusz Śnieżko

Piotr Toczyski

Tamara Trojanowska

Przemysław Wojtaszek

Marek Zaleski

Arkadiusz Żychliński

---

# Wstęp

---

## Redakcyjnie: Szymborska i Głowiński

---

Ryszard Nycz

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 9–13

DOI: 10.18318/td.2024.1.1 | ORCID: 0000-0003-2736-4675

---

**O**becny numer „Tekstów Drugich” ma charakter specjalny. Można powiedzieć, że spłacamy nasze długi wdzięczności, łącząc w nim dwie bardzo wybitne, acz nieporównywalne i na pozór nic niemające z sobą wspólne twórcze indywidualności.

Pierwszą część poświęcamy twórczości Wisławy Szymborskiej. Pisanie o jej poezji nie wymaga oczywiście żadnego uzasadnienia: ani merytorycznego – bo to wiersze nie tylko świetne, ale i podatne na ciągle nowe odczytania; ani okolicznościowego – skoro dopiero skończył się Rok Szymborskiej (a teksty tu publikowane są efektami konferencji „Szymborska redakcyjnie”, która odbyła się w IBL PAN w grudniu zeszłego roku przy wsparciu Fundacji Wisławy Szymborskiej). Wyjaśnienia wymaga natomiast skład osobowy autorów tekstów, obejmuje bowiem przede wszystkim naszą redakcyjną ekipę: członkinie i członków Kolegium Redakcyjnego oraz Rady Redakcyjnej „Tekstów Drugich”.

Wisława Szymborska, już jako noblistka, postanowiła wydawanie naszego pisma wspierać finansowo. Robiła to przez szereg lat, zastrzegając własną anonimowość oraz odcinając się skutecznie od wszelkich podejrzeń o zachęcanie tym sposobem do zainteresowania i krytycznego zajmowania się jej twórczością. Dlaczego to zrobiła? Trudno dziś powiedzieć. Wydaliśmy

---

### Ryszard Nycz

– emerytowany prof. UJ i IBL PAN, członek rzeczywisty PAN i członek korespondent PAU, wiceprezes krakowskiego oddziału PAN, członek Kapituły AMU PAN. Ostatnio opublikował: *Nasza kultura rozszerzonej teraźniejszości. Sondowanie aktualnego doświadczenia temporalnego*, „Teksty Drugie” nr 6, 2023.

wprowadzie cały jeden numer poświęcony twórczości Szyborskiej, lecz było to kilka lat przed Noblem (1991, nr 4). Numer ten tuż po Noblu został wznowiony jako osobna publikacja (*Szyborska. Szkice*, 1996). Potem zaś już bardzo rzadko drukowaliśmy teksty o jej poezji. Nie mogę też powiedzieć, żebym sam specjalnie o to wsparcie zabiegał.

Nie byłem wcale stałym bywalcem jej legendarnych loteryjek (choć małą kolekcję „fantów” mamy z żoną do dzisiaj: torebkę na wymioty – nieużywaną – chińskich linii lotniczych, porcelanową popielniczkę w kształcie muszli klozetowej, zapalniczkę w formie westernowego rewolweru, pudełko z dziwnymi dziecinny „skarbami”, dziewczęcy wachlarzyk malowany w kwiaty, przedwojenną niemiecką pocztówkę z nagą młodą „odaliską” i coś jeszcze, czego nie mogę niestety dziś znaleźć...). A nieczęsto u niej bywając, nie nękałem bynajmniej Wisławy opowieściami o problemach pisma. „Teksty Drugie” wszakże na pewno poetka kojarzyła, numer jej poświęcony znała (co poświadcza zdanie z listu do Stanisława Barańczaka<sup>1</sup>), więc pewnie i o problemach naszego pisma słyszała.

Cokolwiek tę decyzję motywowało, pozostaje ona faktem. Faktem bezinteresownym a wielkodusznym i nadzwyczajnie naszą redakcyjną egzystencję wówczas wspierającym. Złośliwcy mogliby co prawda zauważyć, że długo ta wdzięczność nam ciążyła, skoro dopiero jedenaście lat po śmierci poetki zmobilizowaliśmy się do przygotowania większej kolekcji tekstów jej poświęconych. Sądzę jednak, że siła tej prokrastynacji brała się przede wszystkim z ciężaru wyzwania. Napisać coś, co miałoby szansę się ostać wobec ogromnej i ciągle przez te lata powiększającej się biblioteki świetnych interpretacji, wnikliwych przekrojów i odkrywczych syntez, to zadanie, któremu sprostanie wydaje się prawie niemożliwe. Czytelnicy zechcą osądzić, czy nie nadużywamy tu ich uwagi.

Drugą część tego numeru poświęcamy pamięci niedawno zmarłego profesora Michała Głowińskiego, wielkiego badacza literatury, języka nowomowy i mowy nienawiści, wspaniałego pisarza. Autora chyba najczęściej cytowanego spośród polskich literaturoznawców (jego h-indeks wynosi 32 i ma ponad 5100 cytowań – według Publish or Perish, co odpowiada mniej więcej Google Scholar). To zapewne nieprędko się zmieni, także ze względu na fakt, że Archiwum Michała Głowińskiego, zdeponowane w Bibliotece Narodowej, przekracza, jak wieść niesie, wielokrotnie objętość olbrzymiego przecież opublikowanego dorobku. Z tekstów mu poświęconych – autorów wszystkich

1 Zob. W. Szyborska, S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972-2011*, Kraków 2019, s. 79. W liście oznaczonym cyfrą 58 Szyborska pisała: „Przeczytałam twój tekst w Tekstach i cieszę się (a nawet jestem dumna), że te wierszyki stały się pretekstem do Twojego eseju o sztuce tłumaczenia poezji!” Chodzi oczywiście o esej S. Barańczaka *Amerykанизacja Wisławy albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”* („Teksty Drugie” 1991, nr 4). Dziękuję Marcie Bukowieckiej za znalezienie tego „świadcstwa” lektury „Tekstów Drugich” przez Wisławę Szyborską.

pokoleń – skomponowaliśmy w tym numerze, modą dziewiętnastowieczną, *Wieniec Wspomnień* dedykowany temu, kto wie, czy nie ostatniemu, wielkiemu polskiemu humaniście w klasycznie nowoczesnym rozumieniu.

Wielcy humaniści nie bywają zazwyczaj wielkimi aniołami, zwłaszcza jeśli mają coś ważnego, nowego, oryginalnego do powiedzenia, na skutecznym przekazaniu czegoś im zależy. Michał Głowiński był człowiekiem wielkiej życzliwości, otwartości, naukowej i nauczycielskiej inwencji, ale także wielkiej pryncypialności, stanowczości w wypowiedaniu i obronie własnego zdania oraz legendarnej uciążliwości; bolesnej dla innych – i zapewne dla siebie – afektywnej wrażliwości na niesłuszne czy nieuzasadnione (według niego) zarzuty, krytyki czy prowokacyjne „zaczepek” polemiczne. Ta ostatnia cecha była dla mnie długo czymś tajemniczo niezrozumiałym w całości jego otwartej i tolerancyjnej postawy, stylu działania, stosunku do innych ludzi.

Tak było długo, bo Michał Głowiński bardzo długo był nieskory do mówienia o swoich przeżyciach i problemach – dopóki nie dowiedziałem się (jak wszyscy) z jego opowieści, jak przeraźliwie traumatycznych wydarzeń doświadczył w młodości, związanych z opresją wojny i Zagłady, a także tych związanych z tożsamością etniczną i genderową. W gruncie rzeczy jednak – co szczerze przyznać tu teraz muszę – do dziś nie mogę zrozumieć, jak młody człowiek tak „poharatany” przez życie mógł tak skutecznie stworzyć niejako siebie na nowo, dojść do tyłu naukowo wybitnych, a także kreatywnych i oryginalnych osiągnięć – zarazem ani nie przekreślając, ani nie tłumiąc, ani nie wymyślając na nowo swej biografii.

Szczęśliwie – że wspomnę o swoim doświadczeniu – Michał Głowiński obdarzał mnie i to, co robiłem, życzliwą uwagą, mimo że moich zainteresowań zdecydowanie nie podzielał. Tak było, gdy na samym początku mojej pracy w IBL-u zaprosił mnie do sekretarowania Komitetowi Redakcyjnemu serii „Rozprawy Literackie” (1976-1978), któremu wtedy przewodził. Tak było, gdy przed półwieczem recenzował mój doktorat (o *Sylwach współczesnych*), który jawnie łamał pryncypia strukturalizmu. Tak było, kiedy w drugiej połowie lat osiemdziesiątych (1985-1990) zaprosił mnie do redakcji „Pamiętnika Literackiego” i zgodził się, bym zaproponował i przygotował wybór przekładów o dekonstrukcji w badaniach literacko-filozoficznych, która przecież skoncentrowana była na piętowaniu strukturalistycznej gałęzi, na której wtedy olbrzymia większość z nas (zajmujących się teorią literatury) jeszcze siedziała... W latach dziewięćdziesiątych zaś udzielał też swego rodzaju zgody na program „Tekstów Drugich”, obcy mu zdecydowanie w swoich teoretycznych zaciekawieniach i praktykach badawczych, ale akceptowany, dopóki nie schodził poniżej aprobowanego przez niego kompetencyjnego i merytorycznego poziomu. Dlatego nie chciał wejść do naszej redakcji, godząc się wszakże, przez pierwsze lata, na status Stałego Współpracownika. I tą współpracą rzeczywiście nas obdarzał.

„Teksty Drugie” bowiem mają również wobec Michała Głowińskiego swój dług wdzięczności. Polega on przede wszystkim na jego zaufaniu do naszego pisma i częstym w nim publikowaniu. Wystarczy powiedzieć, że w ciągu 31 lat współpracy (1990-2020) Michał Głowiński opublikował 31 tekstów, co czyni go jednym z najwierniejszych i najczęściej publikujących naszych autorów. Może to być zaskakujące, zważywszy na powszechnie znaną jego rezerwę, a nierzadko krytycyzm wobec nowych teorii, zwrotów, orientacji, metod i praktyk badawczych, które promowaliśmy w ciągu tych lat, a które oddalały się coraz bardziej od drogiego mu strukturalizmu i komunikacyjnej teorii literatury. Michał Głowiński nie ukrywał swego krytycznego dystansu (mówił nawet czasem, że nie rozumie, o czym tu się pisze i po co), a jednak nie skłaniało go to do zakończenia współpracy. Najwidoczniej jakiś rodzaj uznania – choćby dla potrzeby poszerzenia pola zainteresowań czytelników o nowe teorie i metody (nawet te, których wartości nie podzielał) – zachował, podobnie jak zachował zaufanie do naszego szczerego uznania dla jego dorobku.

Szyborska i Głowiński znali się i cenili nawzajem. W pośmiertnym wspomnieniu o poetce Michał Głowiński pisał: „znałem Wisławę Szyborską osobiście, mam kilka tomów jej wierszy z dedykacjami, przed laty ofiarowała mi filizankę z obrazkiem przedstawiającym dwie małpy podające sobie ręce z napisem *Od Wisławy*”<sup>2</sup>. W roku 1994 Głowiński przygotował *Opinię o twórczości poetyckiej Pani Wisławy Szyborskiej* w postępowaniu o nadanie honorowego doktoratu poetce przez Uniwersytet Adama Mickiewicza. Jej skrócona wersja opublikowana została w tomie *Radość czytania Szyborskiej pt. Jest wielkim poetą*<sup>3</sup>. Ta męska forma, tłumaczył Głowiński, to konsekwencja „męskocentryczności” polszczyzny, której męskie formy niosą znaczenie ponadgenderowej ogólności, zachowanie zaś formy żeńskiej sprowadzałyby ją do klasy jedynie żeńskiego gatunku ludzkiego rodzaju... Ciekawa to uwaga, bo wówczas wydawała się jak najbardziej oczywista, a dziś, trzydzieści lat później, myślę, że nikt (prawie nikt?) by się już nie wahał przed użyciem żeńskiej formy jako rodzajowo w pełni równouprawnionej.

Michał Głowiński powracał do twórczości Wisławy Szyborskiej jeszcze kilkakrotnie. Chyba najważniejszy z tych tekstów jest szkic *Szyborska i krytycy: kilka uwag na początek*<sup>4</sup>, w którym zarysował przenikliwie i dalekowzrocznie stan badań nad twórczością poetki, od pierwszych (i najlepszych, jak pisał) szkiców Jerzego Kwiatkowskiego po ostatnie wówczas, ponobrowskie, napaści pravicowych ideologów literatury.

<sup>2</sup> „Dziennik. Gazeta Prawna” 1 lutego 2012.

<sup>3</sup> Zob. M. Głowiński, *Jest wielkim poetą*, w: *Radość czytania Szyborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Zak, Kraków 1996

<sup>4</sup> Zob. M. Głowiński, *Szyborska i krytycy. Kilka uwag na początek*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4.

Wygląda więc na to, że w tym spotkaniu Szymborskiej z Głowińskim nie ma niczego arbitralnego. A może się okazać, że ich postawy etyczno-światopoglądowe, sposoby widzenia ludzi i świata, zainteresowania literaturą jako raczej sztuką wypowiedzenia ludzkiego doświadczenia niżli konstruowania fikcyjnych zamkniętych światów, pozostają w dialogu i podsuwają języki, które nie są anachroniczne. Pozwalają mówić także o tym, co ważne dla nas dzisiaj.

## Abstract

---

### Ryszard Nycz

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*The Editors' Perspective: Szymborska and Głowiński*

An introduction to the issue dedicated to Wisława Szymborska and Michał Głowiński. In the text, I explain the specific edition-related motivations and circumstances that made the editorial team of *Teksty Drugie* choose the resulting formula of presenting the two figures: Wisława Szymborska as a benefactor of *Teksty Drugie* and Michał Głowiński as its most faithful collaborator. Thus, the special issue serves as a token of gratitude.

## Keywords

---

Szymborska, Głowiński, their *Teksty Drugie* relationship history

## „Najprzodniejsze stokrotki”, czyli ironiczne szczegóły w imaginarium Wisławy Szymborskiej

---

Maria Delaperrière

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 14–33

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.2

---

**W** świecie poetyckim Wisławy Szymborskiej „szczegół”, „poszczególność”, „wyjątek”, „pojedynczość” to słowne wektory stanowiące filozoficzną antytezę ogółu, nieskończoności i ogromu świata. „Świat jest tak wielki, że wszystko staje się szczegółem” – wyraziła się kiedyś poetka, choć w żadnym wierszu do tych słów nie powraca<sup>1</sup>. Może w obawie przed ich zbyt oczywistym brzmieniem, hamującym lotny ruch wyobraźni. Dysponując dzisiaj całokształtem jej twórczości, nietrudno jednak zauważyć, że szczegół pełni w nich istotną rolę. W latach po komunizmie pojęcia te stają się wyrazem oddalania się poetki od retoryki socrealizmu i w tym duchu są interpretowane: Stanisław Barańczak jeszcze w roku 1988 zwracał uwagę na poszczególność w poezji Szymborskiej, uważając ją za wyraz obrony „przed terrorem kolektywizmu”<sup>2</sup>,

---

**Maria Delaperrière**  
– emerytowana prof. dr hab., była dyrektor sekcji polonistyki w Narodowym Instytucie Języków i Kultur Wschodnich w Paryżu, badaczka literatury i kultury XIX i XX wieku, komparatystka. Ostatnie publikacje: *Okiem innego* (2022), współredaktorka dzieł zbiorowych: *Józef Czapski – itinéraires de vérité* (2021) i *Nouvelle Pologne? 1918-1939* (2023).

- 
- 1 M. Rusinek, *Czarny notes. O nieistniejących, ale możliwych wierszach Wisławy Szymborskiej*, zob. w niniejszym numerze.
  - 2 S. Barańczak, „Nieliczone odmiany koloru szarego”, w: tegoż, *Przed i po*, Aneks, Londyn 1988, s. 111-115.

a kilka lat później Piotr Michałowski uwypatnił rolę wyjątku „w morzu zjawisk podobnych”<sup>3</sup>.

Warto dodać, że szczegół stanowi także jeden z komponentów wyobraźni poetyckiej Wisławy Szymborskiej, która funkcjonuje w ścisłym kontakcie z doznaniem percepcyjnym i sposobem oglądu świata, choć te reakcje nie tworzą zamkniętego systemu. Niechęć poetki do „wielkiej liczby” nie jest jedynie wyrazem światopoglądu. Kieruje nią przede wszystkim ciekawość świata dostępnego jedynie w odcinkach, ułamkach i konkretnych detalach. Ta osobliwa percepcja rzeczywistości pojawia się już w tomie *Wołanie do Yeti*, kiedy autorka przywołuje przeszłość reprezentowaną nawałem pogubionych definitywnie rzeczy: „[...] parasole, / walizka, rękawiczki, płaszcz”, i dalej: „Agrafka, grzebień ten i tamten, / róża z bibuły, sznurek, nóż”<sup>4</sup>. Od-tąd tego typu wyliczenia stają się marką jej stylu. Nie chodzi już o symbole, liczy się beztrudnie rozwichrzenie szczegółów pozbawionych wszelkiej hierarchii. Ich obrazowa materialność zbliża je do sztuki malarskiej, choć te zbliżenia nie mają wiele wspólnego z klasyczną korespondencją sztuk, w której sama aura wiersza lub jego muzyczność wywołuje obrazowe skojarzenia. Wiersze inspirowane malarstwem wprowadzają natomiast w świat powiązań intersemiotycznych, decydując o ostatecznej wymowie i czasem sensie wiersza.

Proces ten ulega wzmocnieniu w bezpośrednim kontakcie z konkretnymi obrazami malarskimi, o czym już wielokrotnie pisano. Te same wiersze powracają między innymi w analizach Joanny Grądział, Małgorzaty Czermińskiej, Adama Dziadka, Magdaleny Śniedziewskiej oraz w obszernej syntezie o związkach poezji i malarstwa pióra Wojciecha Ligęzy<sup>5</sup>, który podjął się trudnego zadania uporządkowania świata wyobraźni poetki, choć, jak

3 P. Michałowski, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87 (2), s. 137.

4 W. Szymborska, *Martwa natura z balonikiem*, 1956 (*Wołanie do Yeti*, 1957), w: tejże, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 185. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczanego dalej skrótem WW oraz numerem strony. Po tytule wiersza podany jest tom, z którego pochodzi.

5 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 87 (2), s. 85-102; M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wystawy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 230-242; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004; M. Śniedziewska, *Średniowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2014; W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, rozdz. *Poezja i malarstwo*, s. 172-214.

pisał, „autorka *Ludzi na moście* nie tworzy kompensacyjnych rajów: również ze znaczną rezerwą odnosi się do estetycznej adoracji sztuki”<sup>6</sup>. Powstaje jednak pytanie o przyczynę niezwyklego zainteresowania właśnie tą ekfrastyczną częścią bogatej twórczości poetki. Co do tych powrotów upoważnia? Chyba przede wszystkim sama możliwość kreacji zapośredniczonej konkretnym dziełem malarskim, a może także pokusa (lub przypadłość współczesnego komparatysty) porównywania tego, co nieporównywalne.

Nieliczne płótna, które zainspirowały Szymborską, są jedynie częścią jej rozległego uniwersum, ogarniającego wszystko, na co natknie się jej ciekawe świata oko, obejmując przedmioty, zwierzęta, ludzi, zdarzenia. Lecz poetka podchodzi do tych oznak rzeczywistości w sposób osobliwy, stroniąc od imponowalności i ogólników. Z zasady bliższe są jej szczegóły pozornie neutralne, najczęściej mało istotne, lecz zdolne nabrać znaczenia w antynomicznych zderzeniach percepcji i wyobraźni. Można by je uznać za „przedmioty ironiczne”, z zastrzeżeniem jednak, że nie będzie chodziło o sensory, jakie przypisywali im dadaistyczno-surrealistyczni twórcy ironicznych *ready-mades* lub mnożących się współcześnie *design*<sup>7</sup>. Sztuka nowoczesna<sup>8</sup> w poezji Szymborskiej jest nieobecna. Ironia Hansa Arpa, Joana Miró, Maxa Ernsta, Salvadora Dalego zakłóciłyby jej własne i tylko jej podległe ironiczne podejście do świata. Nie pociąga jej sztuka areferencjalna, ogołocona z *mimesis* i filozoficznego namysłu, więc zbyt odległa od jej własnej koncepcji poezji. I jeśli poetka preferuje sztukę klasyczną i światy od dawna utrwalone w tradycji, to dlatego, że po latach można spojrzeć na nie z dystansu, ujawniając ambiwalencję pewnych szczegółów wyrwanych z ich własnej przestrzeni kulturowej i tym bardziej twórczo inspirujących.

Predylekcja Szymborskiej do dawnej sztuki tym bardziej zasługuje na uwagę, że współczesna metoda wyodrębniania szczegółu w malarstwie klasycznym zrewolucjonizowała poetykę malarskiej percepcji. Francuski historyk sztuki Daniel Arasse<sup>9</sup> dokonał przeglądu kilkuset płócien dawnych mistrzów, przyjąwszy za kryterium wyboru mało widoczne detale: w *Upadku Ikkara* Bruegla postać oracza, umyślnie wyolbrzymiona w pierwszym planie,

6 W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 172.

7 J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968.

8 Pomijam tutaj kolaże poetki.

9 D. Arasse, *Détail*, Flammarion, Paris 2008. Wydanie polskie: tenże, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, przeł. A. Arno, DodoEditor, Kraków 2013.

przyciemnia swoim rozmiarem (i tym samym paradoksalnie uwydatnia) ledwie widoczne w drugim planie stopy tonącego w morzu lłkara. Istnieją też szczegóły pozornie niezamierzone, które nie wpisują się w narrację obrazu i nie mają uzasadnienia (np. mucha na średniowiecznych obrazach do dziś nie doczekała się wyjaśnienia!)<sup>10</sup>. Szyborska zapewne nie знаła dzieła Arasse'a i najprawdopodobniej nie byłoby jej pomocne. W swym kontakcie z malarstwem od początku broniła własnej niezależności. Kiedy w latach sześćdziesiątych sięga do wzorców malarskich, podchodzi do nich inaczej niż inni współcześni jej poeci zafascynowani ornamentem barokowym, między innymi Grochowiak, Harasymowicz, Bursa lub Rymkiewicz. Zainteresowanie się szczegółem zbliża ją najbardziej do Mirona Białoszewskiego<sup>11</sup>, choć pozwala też dostrzec zasadnicze różnice: kiedy Białoszewski konkluduje po kartezyjańsku: „patrzą na mnie, więc pewnie mam twarz”<sup>12</sup>, poetka odpowiada mu w kontrapunkcie:

Kiedy on nie patrzy na mnie  
szukam swego odbicia  
na ścianie. I widzę tylko  
gwóźdź, z którego zdjęto obraz<sup>13</sup>.

W jej poetyckim świecie od początku wybija się natomiast ambiwalencja, rozchwianie desygnatu, paradoks i zakamuflowanie źródeł inspiracji, gdy w pierwszym planie pojawia się „samo-urojenie”:

Stół jest stołem, wino winem,  
w kieliszku, co jest kieliszkiem,  
i stoi na stole.  
A ja jestem urojona,  
urojona nie do wiary,  
urojona aż do krwi<sup>14</sup>.

---

10 Tamże.

11 Zob. M. Delaperrière, *Dialog z dystansu*, Universitas, Kraków 1998, rozdz. *Barok w polskiej literaturze współczesnej*, s. 9-26.

12 M. Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, w: tegoż, *Obroty rzeczy*, PIW, Warszawa 1957, s. 119.

13 W. Szyborska, *Przy winie*, 1959 (*Sól*, 1962), WW, s. 226.

14 Tamże, s. 227.

Jest to już zapowiedź przekornej gry antynomicznej między percepcją świata rzeczywistego i wyobraźnią malarską, którą poetka rozwinie, sięgając do konkretnych obrazów. Nie interesuje jej jednak sama lektura formalna wybranych starannie płócien. Nie jest też wrażliwa na klasyczną „korespondencję sztuk”, wiążącą słowo z obrazem w jednym wrażeniu zmysłowym lub odczuciu estetycznym. Trudno też ustalić jednoznacznie sposób podchodzenia poetki do ekfrazy, która już kilka dekad temu rozpętała burzę polemik wokół kolejno nadawanych jej znaczeń. Zgodnie z teoriami współczesnymi ekfrazą może być metaforą, kontemplacją, grą intertekstualną, transmutacją semiotyczną, lecz żadna z tych definicji nie jest całkowicie przekonująca. Słusznie Adam Dziadek, idąc śladem teoretyków amerykańskich, nazywa ją polubownie „wербalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej”<sup>15</sup>. Można tę definicję uznać za złoty środek ugody zezwalający na odmienne interpretacje tego samego tekstu, zakładając, że w dziedzinie poezji procesy ekfrastyczne nie są kopią malarskiego oryginału, lecz twórczą reakcją na oglądane płótno postrzegane subiektywnie. W przypadku poezji Szymborskiej tak rozumiana reakcja ma odcień agonistyczny: poetka nie analizuje obrazu, lecz mierzy się z jego treścią, najczęściej odwracając jego pierwotne przesłanie<sup>16</sup>. W tej perspektywie można także spojrzeć na hierarchię i rolę szczegółów pełniących funkcję semantycznych wektorów, które prowadzą w głąb ukrytych treści obrazu i wiersza.

### Ekfrazą czy kontrekfrazą

Ten proces ujawnia się wyraźnie już w pierwszym wierszu powstałym pod wpływem malutkiego siedemnastowiecznego obrazka przedstawiającego dwie mały skute łańcuchem – pędzla Starszego Bruegla. W pierwszej chwili wiersz mógłby uchodzić za doskonałą ekfrazę: na pierwszy plan wysuwa się pogodny widok przeniesiony z obrazu do wiersza: „za oknem fruwa niebo i kąpie się morze”, a „mały siedzą w oknie”. Jak pisze Małgorzata Czermińska – w opisywanym obrazie „wprost został odczytany sens tożsamy z sensem

15 A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 39. Zob. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, t. 22, nr 2; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

16 Wojciech Ligęza słusznie podkreśla, że u Szymborskiej, w interpretacjach obrazów, „wyraźnie zaznacza się zamysł przekraczania granic wyznaczonych przez styl i temat dzieła”; W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 172.

wiersza”<sup>17</sup>, a Wojciech Ligęza dodaje: „horyzont sensów wyznaczonych przez Bruegla ukierunkowuje lekturę wiersza”<sup>18</sup>.

Lecz tu nie kończą się tajemnice transpozycji poetyckiej. Obrazek powstał w końcu XVI wieku w Anvers, a wiersz Szymborskiej – w roku 1957 tuż po „Październiku”. Nie ulega wątpliwości, że na powstanie wiersza wpłynął kontekst historyczny, choć zostaje subtelnie odrealniony z chwilą, gdy jednym poruszeniem wyobraźni poetka odwraca perspektywę oryginału, wprowadzając bezceremonialnie sen o własnym niezbyt udanym egzaminie maturalnym z historii ludzi. Odtąd narracją steruje poetyka snu, a „wyśnzione” małpy, wyrwane z malarskiego bezruchu, włączają się w akcję:

Pierwsza, ironicznie wpatrzona we mnie słucha,  
druga niby to drzemie:  
a kiedy po pytaniu nastaje milczenie  
podpowiada mi  
cichym brząkaniem łańcucha<sup>19</sup>.

Obrazy i legendy o małpach należą do bardzo bogatej tradycji kulturowej, są one bohaterkami powiastek filozoficznych i bajek, które nie były poetce obce. Temat małpy powróci jeszcze w wierszu specjalnie jej dedykowanym<sup>20</sup>, gdzie stanie się ona symbolem męczeństwa stworzeń na niższym szczeblu rozwoju w stosunku do rasy ludzkiej. Jednak w omawianych inspiracjach Brueglowskich Szymborska podąża inną ścieżką. Przedstawione przez nią małpy są mądre, wyraźnie obdarzone pamięcią historyczną, lecz z natury skazane na niemotę. Jedynym wyjściem z ogólnego milczenia okazuje się interwencja łańcucha, który swoim brząkaniem urasta do roli ironicznego (bo paradoksalnie jedynego) świadka zdolnego przywołać w pamięci okrutną prawdę historii. Jego wymowną wieloznaczność można skojarzyć ze słowami Baudrillarda o „przedmiocie ironicznym”, który pełniąc w tekście konkretną rolę, urasta do rangi aktora i wyzwala się ze swej powszedniości

17 M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 239. Ta sama uwaga według badaczki dotyczy dużo późniejszego wiersza *Ludzie na moście* (tamże).

18 W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 207.

19 W. Szymborska, *Dwie małpy Bruegla, 1957 (Wołanie do Yeti, 1957)*, WW, s. 181.

20 W. Szymborska, *Małpa, 1959 (Sól, 1962)*, WW, s. 201-202.

funkcjonalnej<sup>21</sup>. I w ten sposób „funkcję krytyczną podmiotu zastępuje funkcja ironiczna przedmiotu”<sup>22</sup>.

Łańcuch generujący gorzką ironię powraca w pełnym empatii wierszu o *Małpie*, gdy „Skowytuła wzlatując na złotym łańcuchu/ w swoim fraczku markizim w papuzie koloru”<sup>23</sup>, a wiele lat później powstanie wiersz *Łańcuchy*, uwidoczni on niemal alegorycznie paradoksalne zderzenie obrazu psa „na łańcuchu” z „mniej widzialnymi łańcuchami”, które pozwalają nam spokojnie „przejąć obok”<sup>24</sup>. Szczegóły ironiczne sugerują i takie skojarzenia.

Agonistyczny stosunek Szymborskiej do malarskich obrazów prowokuje z czasem do śmielszych pomysłów, lecz postrzegany obraz nie narzuca poetce własnych rygorów. Każda interpretacja pobudza do reinterpretacji. Zaskakującym przykładem tej poetyckiej alchemii są wielokrotnie analizowane *Kobiety Rubensa*, spróbujmy na nie spojrzeć zgodnie z definicją Baudrillarda. O co właściwie chodzi w tym wierszu? Nie inspiruje go, jak wiadomo, konkretny obraz Rubensa. Nie ma tu sytuacji dramatycznych, które poetka zazwyczaj tak chętnie kreuje. Nie ma inscenizacji. Wyobrażenie obłych kształtów jest sumą cielesnego nadmiaru wzmocnionego metaforą poetycką. Rubens w takiej sytuacji wydaje się nie tyle źródłem inspiracji, ile pretekstem usprawiedliwiającym dezynwolturę wiersza: – „To nie ja, to on, to barok, to epoka” – zdaje się szeptać poetka i dalej mnoży pędzące obrazy, które przerastają w inwencji rubensowskie powtórzenia cielesnych motywów. Napierają barokową burzą zaskakujących skojarzeń, oderwanych od opisywanego przedmiotu: „tyje ciasto w dzieży, / parują łaźnie”, „cwałują niebem prosięta obłoków”, a „tłuste dania miłosne” – „podwojone odrzuceniem szaty” wybijają się zmysłowo ponad bujne kształty rubensowskie.

Szymborska ma jednak do Rubensa stosunek ambiwalentny. Lawinowy żywioł cielesności narzuca się samoistnie, lecz parodyjne metafory stanowią dopiero początek wariacji na temat eksplozywnych inspiracji mistrza. W pewnym momencie świat barokowy usuwa się z pola widzenia, a na jego miejsce pojawiają antytetyczne bohaterki, kryjące wstydliwie swoją cielesną chudość „po nie zamalowanej stronie płótna”<sup>25</sup>. Sama zmiana tonacji wiersza

21 J. Baudrillard, *Le Complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris 1997-2005, s. 32.

22 J. Baudrillard, *Mots de passe*, Pauvert/Fayard, Paris 2000, s. 14.

23 W. Szymborska, *Małpa*, WW, s. 202.

24 W. Szymborska, *Łańcuchy*, 2010 (*Wyścary*, 2012), WW, s. 636.

25 W. Szymborska, *Kobiety Rubensa*, 1960 (*Sól*, 1962), WW, s. 228.

zwiastuje szerszy plan intencji autorskich: chude „wygnanki stylu” zasługują na mowę obronną, która prowadzi do dialektycznych rozważań nad relatywną wartością estetyki, stylów czy obyczajów:

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

Aluzja do srebrnego ekranu kojarzy się z Nową Falą, promującą w latach sześćdziesiątych ideał piękna kobiet szczupłych. Poetka nie dokonuje jednak wyboru. Broni kobiet chudych w imię równowagi własnej wizji świata, choć poetyckie skrzydła antytezy pozostaną nierówne.

Szyborska lubi barok, jego rozłożystość i wieloaspektowość. Pomagał jej w poststalinowskim okresie odnajdywać samą siebie, urojoną bohaterkę iluzji percepcyjnych w duchu Berkeleya. Lecz w *Kobietach Rubensa* kwituje własne doświadczenia inaczej: nagle uniesiona znowu Rubensem powraca do barokowej wypukłości ogarniającej całe uniwersum, w którym „nawet niebo jest wypukłe/ wypukli aniołowie i wypukły bóg”<sup>26</sup>. *Kobiety Rubensa* należą do najbardziej zmysłowych wierszy poetki, pisanych jakby jednym tchem – w natłoku śmiałych i swobodnych skojarzeń, które wieńczy zaskakująca koda: wiersz kończy się wjazdem „Febusa wąsatego” „na spoconym rumaku [...] do wrzącej alkowy”.

Pobożny Rubens nigdy by sobie na taki wtრęt nie pozwolił. I dlaczego nie Bachus, pojawiający się zgodnie z mitem dionizyjskim w centrum niektórych obrazów flamandzkiego mistrza, lecz mitologiczny Febus, łaciński Apollo, bóg światła, muzyki i sztuki, znajdujący się przecież na antypodach lubieżnego Bachusa? Rubens ironii nie zna, ponieważ reprezentuje żywioł natury postrzeganej z bliska, zmysłowo i dotykalnie. Natomiast wiersz Szyborskiej odbija, przedrzeźnia i nasycy ironią to, co ironiczne nie jest. Zaskakujący Febus okazuje się szczegółem ironicznym, bo w świadomości tworzonej przez autorkę przekornej dysproporcji do powszechnej znajomości antyku. W poetyce nadmiaru wszystko staje się możliwe: to nie Bachus staje się Febusem, ale Febus udaje Bachusa – a ściślej – wąsatego sarmatę... Wiersz można uznać za świadomą kontrekfrazę, w której świat Rubensa bynajmniej nie zanika. Szyborska tworzy po prostu jego ironiczną nadbudowę.

26 Tamże, s. 229.

### Ironia na pewno, ale czy tylko zabawa?

W roku 1965 powstaje *Mozaika bizantyjska*, nawiązująca do słynnych wizerunków pary cesarskiej Teodory i Justyniana (VI wiek)<sup>27</sup>, przemianowanych w wierszu na Teotropię i Teodendrona. Tym razem jednak wiersz jest tak odległy od oryginału, że mógłby być uznany za dzieło samodzielne, gdyby nie fakt, że parodyjny kunszt poetyckiej prezentacji objawia się właśnie w materialnym zderzeniu z bizantyjskim arcydziełem. Oczekiwany, zgodnie z tytułem, opis mozaiki okazuje się dialogiem małżonków! Na pierwszy plan wysuwa się wzajemna gra komplementów, nawiązująca parodyjnie do dworskiego języka literatury średniowiecznej:

- Małżonko Teotropio.
- Małżonku Teodendronie.
- O jakżeś piękna, wąskolica moja.
- O jakżeś piękny, sinousty mój<sup>28</sup>.

Stopniowo wiersz oddala się od mozaiki, uwydatniając aluzyjne podteksty:

Wdzięczniś znikoma  
pod szatą jak dzwon,  
którą zdejmować  
hałas na całe cesarstwo<sup>29</sup>.

Lecz parodia konwencjonalnych komplementów poetce nie wystarcza: miłosną hiperbolę niespodzianie zamąca wyznanie Teotropii o przyjsciu na świat cesarskiego potomka niepodobnego do rodziców. Niemowlęcia na mozaice oczywiście nie ma i być nie może, ponieważ nie odpowiada kryteriom sztuki bizantyjskiej. Toteż można by je uznać za szczególnie czysto formalny, zrodzony w wyobraźni poetki, która umyślnie wybiega poza ekfrazę, burząc tym samym sztywną strukturę mozaiki. I tutaj kończyłyby się interpretacyjne zakusy, gdyby nie fakt, że wiadomość o niemowlęciu wywołuje zmianę tonacji dialogu małżonków:

<sup>27</sup> Mozaika z VI wieku, bazylika San Vitale w Rawennie.

<sup>28</sup> W. Szymborska, *Mozaika bizantyjska*, 1965 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 281.

<sup>29</sup> Tamże.

Jakiż by miał być  
spłodzon w godziwym  
dostojeństwie naszym?

Wyznamć, a ty posłuchaj.  
Grzeszniczka zrodziłam<sup>30</sup>.

Wiersz Szymborskiej jest najczęściej analizowany w kategoriach estetycznych: „W *Mozaice* – pisze Joanna Grądział – dialog ożywionych postaci staje się autokompromitacją bezcielesnej, ascetycznej i sztywnej sztuki Bizancjum, odgradzonej od bujności i zmienności form życia, odrzucającej jego biologizm i spontaniczność”<sup>31</sup>.

Spróbujmy jednak spojrzeć na wiersz, mając w pamięci dwa osobne portrety Teodory i Justyniana z bazyliki św. Witalisa w Rawennie, umieszczone na przeciwnych ścianach, uwzniośnione aureolami, splendorem szat i wystroju wnętrza. Trudno posądzić Szymborską o idiosynkrazję w stosunku do ikonicznej urody tych arcydzieł. Uwagę natomiast przyciąga w dialogu cesarskiej pary subtelna gra prawdy i pozorów, wyznania i niedomówień, zachęcając do dalszych badań ukrytych kontekstów wiersza. I na pewno ma rację Wojciech Ligęza, pisząc, że jest to bardzo „heretycki apokryf Szymborskiej, który sam się demaskuje”<sup>32</sup>.

Podążając tą ścieżką, pójdźmy jednak nieco dalej. Znamy głęboką kulturę i czytanie polskiej poetki oraz jej inspiracje sięgające do odległych czasów. Zapoznała się zapewne z historią Teodory<sup>33</sup>, bohaterki mozaiki, żony Justyniana Wielkiego opisaną w *Historii sekretnej* przez Prokopiusza z Cezarei, naocznego świadka jej autorytarnych rządów<sup>34</sup>. Oskarżenia Teodory o rozwiązłość, o której pisze Prokopiusz, uznane są dzisiaj za przesadne. Podkreśla się jej inteligencję i erudycję, niemniej jednak do dziś pozostaje wątpliwość co do jej obyczajów. Trudno nie skojarzyć tych faktów z różowym bobaskiem, który, jak wyznaje Teodora, „przytoczył się”<sup>35</sup> małżonkom.

30 Tamże, s. 283.

31 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 98.

32 Tamże, s. 185.

33 O Prokopiuszu z Cezarei wspomina Szymborska w pierwszych *Lekturach nadobowiązkowych*.

34 Prokopiusz był sekretarzem Justyniana i autorem *Historii sekretnej* powstałej w latach 504-508 i odnalezionej w X wieku w archiwach Watykanu. Zob. Prokopiusz z Cezarei, *Historia sekretna*, przeł. A. Konarek, PIW, Warszawa 1977.

35 W. Szymborska, *Mozaika bizantyjska*, WW, s. 282.

Wiersz nieoczekiwanie kończy się porozumieniem cesarskiej pary: która po chwili konsternacji przywdziewa sztywny kostium etykiety i – jak w teatrze marionetek – powraca do swej pierwotnej pozy:

Bliźniętamiśmy w zgrozie.  
Prowadź, Teotropio<sup>36</sup>.

Bardzo to przemyślna konkluzja teatralnej sceny, po której definitywnie zapada kurtyna.

Wiersz zdecydowanie odcina się od swojego modelu. W pamięci pozostaje różowy niemowlak, nieobecny i zarazem paradoksalnie wyrazisty, „cały w fałdkach i przegubkach”. Ostatecznie sama historyjka nie znajduje rozwiązania, natomiast niemowlę, szczególnie „podejrzany”, działa jak pocisk, nie tylko rozsadza bizantyjską strukturę mozaiki, ale także obnaża jej zakamuflowane podteksty, których Szymborska jednak świadomie nie zgłębia. Wiersz po prostu „przytoczył się” poetce. Pozostaje urok inwencji, finezja dowcipu i niewinny szczegół – „naguśki jak prosiątko” – z diablęcym piętnem niedopowiedzianego do końca wydarzenia.

### Od kłopotów z noworodkiem do niewinności stokrotek

Kilka lat po *Mozaice bizantyjskiej* powstaje *Miniatura średniowieczna*<sup>37</sup>. Osadzenie w odległym średniowieczu zbliża obydwie wiersze i jednocześnie uwydatnia rozstęp, który je dzieli. *Miniatura*, której pomysł jest zaczerpnięty ze słynnych „godzinek księcia de Berry” z początków XIV wieku<sup>38</sup>, znajduje się na antypodach bizantyjskich obyczajów. Wiersz należy do najczęściej cytowanych, uchodzi za całkowicie czytelny, wręcz oczywisty w swej wyrazistej retoryce. Obraz rozwija się płynnie i można by go czytać z majowym pejzażykiem z kolekcji księcia de Berry w rękę: najkonnejszy orszak książęcy posuwa się po „najzieleniejszym wzgórzu” w „płaszczach najjedwabniejszych” w kierunku zamku o siedmiu wieżach, „z których każda najwyższa”, a paż „najpacholetszy” trzyma na ramieniu „coś nad wyraz małego”. Ten ostatni szczegół wprawdzie nie pojawia się w miniaturze, lecz doskonale wpisuje się

36 Tamże, s. 283.

37 W. Szymborska, *Miniatura średniowieczna*, 1973 (*Wielka liczba*, 1976), WW, s. 378.

38 Zbiór miniatur *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, dzieło braci Limbourg, znajduje się obecnie w Muzeum Condé w Chantilly.

w orbitę dworskich atrybutów. Piękny obrazek zamknięty w kadrze zieleni i lazuru właściwym całej kolekcji, nie burzy bynajmniej konwencji oryginału. Uwagę natomiast przyciąga druga strofa, w której hierarchiczna harmonia książecego pochodzu nagle się rozluźnia:

Zaraz potem trzej rycerze,  
a każdy się dwoi, troi  
i jak który z miną gęstą  
prędko inny z miną tęgą  
a jak pod kim rumak gniady,  
to najgniadszy moiściewy,  
a wszystkie kopytkami jakoby muskając  
stokrotki najprzydrożniejsze<sup>39</sup>.

Stokrotki są elementem niekonwencjonalnym, nie na miejscu w tym książęcym splendorze. Odstają od nastroju miniatury, na której stokrotek oczywiście nie ma i być nie może, bo to kwiatki polne, daleko im do książęcych wyżyn. Stają się szczegółem zbędnym, nieoczywistym, burzącym logiczną doniosłość średniowiecznego widowiska. Są zaprzeczeniem semantyki opisu, a superlatyw „najprzydrożniejsze” jest już tylko parodyjną imitacją dostojnych superlatywów.

W takim razie to nie sprawa przypadku, że liczni badacze wiersza nad tym werselem nigdy się nie pochylili. Stokrotki są szczegółem ironicznym, bo wplątany jakby przez pomyłkę w otaczający go patos, a muskanie ich kopytkami mogłoby się wydać niedorzeczne, gdyby nie fakt, że szczegół, zarówno malarski, jak i poetycki, wprowadza w sferę nieskończonych możliwości leksykalnych i znaczeniowych: w zależności od kontekstu może być tragiczny, dowcipny, niedookreślony, a kiedy dotyka tego, czego nie da się ujawnić inaczej, albo staje się nadwyżką obrazu (wiersza), albo – przeciwnie – zagęszcza i zaciemnia jego treści. Szczegóły ironiczne mogą być także ukryte, nieśmiałe i skromne. I takie znamiona noszą stokrotki Szymborskiej w swym „najprzydrożniejszym” istnieniu i swej zbyteczności. Nie zostały stworzone po to, by je dostrzeżono. Ich obecność nieprzewidziana pozostaje poza systemem eksplikacji. Nikt ich nie zauważa, więc nikt nie protestuje, bo stokrotki są tylko stokrotkami i nie pełnią żadnej utylitarnej funkcji w świecie. I może

39 W. Szymborska, *Miniatura średniowieczna*, WW, s. 379.

właśnie dlatego kruchość polnego kwiatka zderza się ironicznie z dumną wyniosłością książęcego majestatu.

Osobliwość tego ostatniego i w sumie mało znaczącego przykładu zachęca jednak do pewnych uściśleń. Szczegół w poezji Szymborskiej traktowany jest często wymiennie z takimi pojęciami jak poszczególność lub wyjątek. Stanisław Barańczak uznawał „poszczególność” za główny element twórczości poetki!<sup>40</sup> A Piotr Michałowski w cytowanym już wyżej artykule preferuje termin „wyjątek”, który jest wyrazem sprzeciwu wobec reguły, i pod tym kątem analizuje strategię poetycką Wisławy Szymborskiej, która, jak pisze krytyk, podchodzi do wyjątków „jak prokurator, który [...] gromadzi jedynie dowody winy i demaskuje fałszywe zeznania świadków obrony”, wyzwalając je „spod presji masowego odbioru rzeczywistości”<sup>41</sup>. Te dwa określenia wyjątku i poszczególności wpisują się w ten sam paradygmat co szczegół, ponieważ przeciwstawiają się ogółowi i wielości. Jednak różnice między tymi pojęciami są istotne. Wyjątek i poszczególność są przeciwieństwem ogółu i wielości, bez którego jednak nie mogłyby funkcjonować, natomiast szczegół ironiczny jest elementem niezależnym i świadomie przez poetkę wyodrębnionym. Co więcej, sam jest w stanie zmienić kierunek danej interpretacji, zburzyć lub przeobrazić wizję przedstawianego świata. W ten sposób czasem jeden nieznaczący szczegół pełni funkcję skrzydła motyla zdolnego wywołać zawieruchę.

I rzeczywiście od momentu przywołania stokrotek opis w *Miniaturze* zmienia tonację, uwagę przyciąga kraina „strudzonych, z dziurą na łokciu i z zezem”, choć bohaterowie pierwszej części nadal „tak sobie przemile jadą w tym realizmie najfeudalniejszym”. Stokrotki podważają efekt pierwotnej ekfrazy, są niezależne od semiotyki obrazu, istnieją same dla siebie i jednocześnie doskonale się wpisują w ironiczne imaginarium poetki. W strukturze wiersza znajdują się na pograniczu dwóch światów, przepychu i ubóstwa, łagodząc ich opozycję. Jednocześnie Szymborska zaczyna wprowadzać w obszar swojej poezji szczegóły reprezentujące to, co drobne i mało widoczne i dlatego znaczące.

Cztery cytowane wiersze o bardzo zróżnicowanej tematyce łączą podobna strategia szczegółów, która oddala się od ekfrazy, choć nigdy nie jest całkowitym jej zaprzeczeniem. Już w tych pierwszych utworach ujawnia się agonistyczny stosunek poetki do malarskiego oryginału: wiersz staje się obszarem pojedynku i przeobrażeń, w których zaskakuje nie tylko różnorodność detali,

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> P. Michałowski, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, s. 137.

lecz także ich stopniowa emancypacja. Łańcuch nawiązuje jeszcze otwarcie do Bruegla, lecz w następnych wierszach – Febus, niemowlę, stokrotki to elementy twórczej przekory poetki w stosunku do malarskiego modelu.

### Chwila i trwanie

W poezji Szymborskiej szczegól ironiczny ma wymiar egzystencjalny, jest elementem czasoprzestrzeni wnikałym w najgłębsze warstwy świadomości. Taką rolę pełni na przykład gwóźdź pozostały w ścianie po zdjęciu obrazu<sup>42</sup>. Tracąc swoją utylitarną funkcję, sugeruje ironicznie własną bezużyteczność, a jednocześnie dotkliwie artykułuje brak obrazu. W inspiracjach malarskich te podświadome treści wynurzają się najciekawiej w *Pejzażu*, który rozpoczyna się uwagą z pozoru tak oczywistą, że mogłaby uchodzić za truizm:

W pejzażu starego mistrza  
drzewa mają korzenie pod zieloną farbą<sup>43</sup>.

Wiersz prawdopodobnie nawiązuje do *Alei w Middlehouse* holenderskiego malarza Hobbemy<sup>44</sup>, choć autorka o pochodzeniu swojej inspiracji nie wspomina. Całość opisu mogłaby uchodzić za dość wierne odbicie malunku, gdyby nie nagłe wtargnięcie poetki do obrazu:

to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,  
jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę,  
jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu,  
jak paraduję sobie w cudzym losie  
i odpoczywam od żywych tajemnic<sup>45</sup>.

Podmiot ucieka w inną przestrzeń i inny czas. Identyfikacja z bohaterką obrazu wsparta jest dowodami rzeczowymi, to „biały czepek”, „żółta spódnica”

42 W. Szymborska, *Przy winie*, 1959 (*Sól*, 1962), WW, s. 226.

43 W. Szymborska, *Pejzaż*, 1964 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 263.

44 Zob. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 195.

45 W. Szymborska, *Pejzaż*, WW, s. 226.

i kurczowo trzymany „koszyk”, które jednak niczego nie dowodzą, przeciwnie: podkreślają przepaść między rzeczywistością i malarską złudą. Zastosowana strategia łączy dwie perspektywy: sugeruje ironiczną i częstą u poetki grę z partnerem opartą na paradoksie bliskości i oddalenia („jestem za blisko, żeby mu się śnić”<sup>46</sup>) i jednocześnie uwydatnia dwa antynomiczne obszary bycia w obrazie i poza obrazem. Te tematy doczekały się już wnikliwych interpretacji<sup>47</sup>. Natomiast uwagę przyciąga część ostatnia, w której wyobrażenia poetki wychodzi poza ramy malowidła i przenika do wnętrza widocznego na obrazie domu, „gdzie dzieją się historie nie namalowane”<sup>48</sup>. Tym razem poetka dodaje elementy wyobrażone, wykraczające poza obraz:

kot skacze na ławę,  
słońce pada na cynowy dzban,  
za stołem siedzi kościsty mężczyzna  
i reperuje zegar<sup>49</sup>.

Te pozornie banalne szczegóły mogłyby być doskonałym odbiciem obrazu świata uporządkowanego, niosącego uczucie bezpieczeństwa, które emanuje z obrazów malarzy holenderskich, gdyby nie pointa z zegarem, która, zanim przeniknie świadomość, poraża<sup>50</sup>. Przepaść między dwiema przestrzeniami ustępuje miejsca dotkliwemu zderzeniu odbiorcy z Czasem. Wieczne trwanie rzeczy na obrazie nie sprawdza się w egzystencji. Nasuwa się skojarzenie z *punctum*<sup>51</sup> Barthes’a, choć nie dotyczy fotografii. Zgodnie z definicją francuskiego semiologa *punctum* zmusza do wyjścia poza postrzegany obraz, konfrontując nas z przerażającą i nieuniknioną czasowością egzystencji. Nie jest zjawiskiem intencjonalnym, wymyka się racjonalnej analizie, powodując eksplozję porządku wewnętrznego świata odbiorcy. W obrazie poetyckim niespodziany szczegół zdolny jest także wywołać podobny moment trwogi.

46 W. Szymborska, \*\*\*, 1961 (*Sól*, 1962), WW, s. 238.

47 Por. m.in. J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*.

48 W. Szymborska, *Pejzaż*, WW, s. 264.

49 Taką rolę pełnią kobiety chude w opozycji do kobiet Rubensa oraz biedak z dziurawymi łokciami, antyteza splendoru książęcego w *Miniaturze średniowiecznej*.

50 R. Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris 1980.

51 Tamże.

Jednocześnie w jednym błysku dotkliwa puenta odsłania koherencję całego utworu. Koniec wiersza odsyła do cytowanego już zagadkowego początku: „drzewa mają korzenie pod zieloną farbą”. Pozornie oczywista asercja sugeruje to, co definitywnie ukryte, niedostępne i śmiertelne. Przychodzi na myśl niesamowity obraz van Gogha przedstawiający korzenie, ostatnie dzieło malarza, powstałe na dwa dni przed śmiercią<sup>52</sup>... Szymborska prawdopodobnie tego obrazu nie знаła i takich interpretacji nie przewidziała, lecz *punctum* to moment, w którym jeden szczegół może porazić swym ukłuciem. *Pejzaż* jest wierszem wyjątkowo intymnym, przenika w głąb tajemnic nie tylko poetki, ale także odbiorcy. Wprowadza w czasowość, którą naznaczona jest cała twórczość Szymborskiej, ale za każdym razem ujawnia w inny sposób relację poetki z malarstwem. W lekturze pojawia się ona niespodzianie jak „nadgryzione jabłuszko ze śladami zębów”<sup>53</sup>, utrwalone w pamięci demiurgią języka, aż po złudne wyciszenie różnic między chwilą i trwaniem, kiedy „wszystko na miejscu i w układnej zgodzie”, „ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze” i „jak okiem sięgnąć panuje tu chwila”<sup>54</sup>.

### Pojedynek z Czasem?

Relacja Szymborskiej z Czasem jest źródłem prowokacji, która może przerodzić się w otwartą walkę. Tak można interpretować słynny wiersz *Ludzie na moście*<sup>55</sup>, z tomiku o tym samym tytule, powstały pod wpływem słynnego drzeworytu japońskiego malarza Hiroshige Utagawy. Jest to jedyne dzieło w kolekcji inspiracji malarskich poetki pochodzące z XIX wieku. To nagłe wyjście poza kolekcję płócien dawnych mistrzów zapowiada z góry wyjątkowość interpretacji. Hiroshige przedstawia grupę pędzących po moście ludzi zalewanych strugami deszczu. Słusznie pisze Joanna Grądział, że „jesteśmy świadkami skandalu na skalę co najmniej kilku galaktyk, z takiej bowiem perspektywy spogląda podmiot liryczny, nie utożsamiający się z tą «dziwną planetą», na której mieszkają równie dziwni ludzie”<sup>56</sup>, a dziwni dlatego, że

52 V. van Gogh, *Korzenie*, 27 lipca 1890, Amsterdam, Van Gogh Museum.

53 W. Szymborska, *Sny*, b.d. (*Tutaj*, 2009), WW, s. 619.

54 W. Szymborska, *Chwila*, 1996 (*Chwila*, 2002), WW, s. 508.

55 W. Szymborska, *Ludzie na moście*, 1984 (*Ludzie na moście*, 1986), WW, s. 451.

56 J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*.

– jak sugeruje Szymborska – zdolni zadowolić się spokojnymi, łatwo dostępnymi w percepcji obrazkami, które poetka szczerze cytuje:

Widać wodę.  
 Widać jeden z jej brzegów.  
 Widać czołno mozolnie płynące pod prąd.  
 Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.  
 [...]  
 Ludzie wyraźnie przyśpieszają kroku,  
 bo właśnie z ciemnej chmury  
 Zaczął deszcz ostro zacinać.

Cała rzecz w tym, że nic nie dzieje się dalej<sup>57</sup>.

Inaczej mówiąc, chodzi o klasyczny opis dzieła Hiroshige, skupiony na doznaniach zmysłowych jego obserwatorów, którzy „słyszą nawet szum deszczu, czują chłód kropeł na karkach i plecach”<sup>58</sup> i patrzą na biegnących „jakby widzieli tam siebie, / w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym”<sup>59</sup>. Lecz te naturalne wrażenia osłabia porażająca kompozycja obrazu, na którym szczególnie decydującym o rozwoju wiersza okazuje się most z dwóch stron obcięty, co sprawia wrażenie, że rozbiegane w dwóch kierunkach postacie znalazły się w potrzasku. Most, tracąc swą funkcję utylitarną, staje się przedmiotem ironicznym, który więzi nie tylko rozproszonych i raz na zawsze uwięzionych ludzi, lecz jednocześnie zniewala Czas, który i tym razem kojarzy się z Barthes’owskim ukłuciem: czas zatrzymany jest czasem śmierci.

Poetka jednak tego tematu nie zgłębia. Przesuwa uwagę z mostu na jego twórcę, głównego sprawcę zamieszania:

Zatrzymano tu czas.  
 Przystano liczyć się z prawami jego.  
 Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.  
 Zlekceważono go i znieważono.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Tamże, s. 452.

<sup>59</sup> Tamże.

Za sprawą buntownika  
jakiegoś Hiroshige Utagawy,  
(istoty, która zresztą  
dawno i jak należy minęła),  
czas potknął się i upadł<sup>60</sup>.

Zniweczenie czasu to zarzut poważny. Czas zatrzymany jest równoważny śmierci. Tak drastyczne zakończenie nie mieści się jednak w obszarze poezji Szymborskiej; wiersz okazuje się dwuznaczny. W sumie nie tylko Hiroshige jest buntownikiem, buntuje się także poetka, gdy wyznaje: „okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę”<sup>61</sup>. Zatrzymanie czasu jest pojęciem ambiwalentnym: u Hiroshige czas śmiertelnie zastyga, u Szymborskiej chodzi o wolę zatrzymania chwili, to znaczy jej wiecznego trwania, kiedy „wszystko na miejscu i w układnej zgodzie”<sup>62</sup>.

Tutaj narzuca się dygresja. Utworem, w którym wola poetki, by uchwycić chwilę, sięga zenitu, jest wielokrotnie analizowana *Fotografia z 11 września*, niemająca już nic wspólnego z malarskimi inspiracjami. Autorka staje przed wielkim wyzwaniem, któremu sprostać nie może. Obraz malarski był ironicznym parawanem, tym razem horror sceny wymyka się nie tylko percepcji, ale także wyobraźni. Klisza nie nadąza. Pozostaje dramatyczne chwytnie szczegółów, będące jedynym miernikiem spełniającej się chwili. Kiedy narratorka wyznaje: „jest dość czasu, żeby rozwiały się włosy, a z kieszeni wypadły klucze, drobne pieniądze”<sup>63</sup> – wiadomo, że są to szczegóły zmyśnione, że nie oddają rzeczywistości dramatu, lecz jest to jedyna możliwość jej reprezentacji. Ostatni wers: „te dwie rzeczy mogę dla nich zrobić, opisać lot i nie dodawać ostatniego zdania”, mogłyby uchodzić za porażkę osobistą poetki, lecz jej relacja z obrazem ulega paradoksalnie odwróceniu. Nie mogąc unaocnić rozgrywającej się tragedii, autorka tworzy porażający obraz mentalny, w którym wyrwane z całości dramatu szczegóły wyrażają to, co zdawało się być niewyraźne.

Poetyka szczegółu jest u Szymborskiej wszechobecna. Powraca w ostatniej ewokacji malarskiej, słynnej *Mleczarki Vermeera*, która wieńczy dialog ze sztuką:

---

60 Tamże.

61 W. Szymborska, *Radość pisania*, 1962 (*Sto pociech*, 1967), WW, s. 259.

62 W. Szymborska, *Chwila*, WW, s. 508.

63 W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, 2001 (*Chwila*, 2002), WW, s. 539.

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum  
 w namalowanej ciszy i skupieniu  
 mleko z dzbanka do miski  
 dzień po dniu przelewa,  
 nie zasługuje Świat  
 na koniec świata<sup>64</sup>.

Po mocowaniu się Hiroschige Vermeer przynosi uspokojenie: „potknięcie się czasu” na amputowanym moście znajduje przeciwagę w strudze płynącego w nieskończoność mleka. Uderza jednak złożoność intencji autorki. Ulubiony przez poetkę Vermeer ujawnia triumf sztuki nad czasem i zarazem odsłania jej złudność. Uwaga o trwałości sztuki, która „nie zasługuje na koniec świata”, o niczym nie przesądza. Termin „zasługuje” jest oceną sytuacji, lecz nie może być asercją. Raz jeszcze ujawnia się dwuznaczność ironiczna malarskiego szczegółu, który wprowadza w świat wyobraźni i jednocześnie sceptycyzmu.

### Od stokrotek do drobnoustrójów

Szczegóły w świecie Szymborskiej to nie tylko gra poetycka. Stopniowo rozbija się ilość szczegółów drobnych, pomijanych i mało istotnych. Przychodzą raz jeszcze na myśl „najprzydrożniejsze stokrotki, kiedy to kruchości polnego kwiatka budzącej uczucie empatii odpowiedzą echem byty najdrobniejsze, aż po otwornice, które czas przez wieki streszczał, nie wdając się w szczegóły, bo w szczegółach litość”<sup>65</sup>, aż po byty tak mikroskopijne, że „pyłek znoszony wiatrem to przy nich meteor”<sup>66</sup>. Nie są to bynajmniej językowe prowokacje. Szymborska subtelnie wyczuwa, że szczegół przeczy truizmom i relatywizuje uogólnienia. I patrząc na „ścieg mrówki w trawie” i „trawę wszytą w ziemię”, dopowiada:

Na taki widok zawsze opuszcza mnie pewność,  
 że to co ważne  
 ważniejsze jest od nieważnego<sup>67</sup>.

64 W. Szymborska, *Vermeer*, b.d. (Tutaj, 2009), WW, s. 625.

65 W. Szymborska, *Otwornice*, b.d. (Tutaj, 2009), WW, s. 607.

66 W. Szymborska, *Meteor*, 2007 (Tutaj, 2009), WW, s. 606.

67 W. Szymborska, *Może być bez tytułu*, 1989 (*Koniec i początek*, 1993), WW, s. 459.

W poetyce szczegółu Szymborskiej zacierają się różnice między percepcją rzeczywistości, dziełem sztuki i wyobraźnią. Poetka splata twórczo wszystkie warianty podchodzenia do sztuki, w których „nie sny są szalone, szalona jest jawa”<sup>68</sup>. Czytając dzisiaj wiersze Szymborskiej, odnosi się wrażenie, że agonistyczny stosunek do malarstwa i do świata miał decydujący wpływ na kształt jej poezji, kiedy już nie temat jest najważniejszy, lecz samo odkrywanie paradoksów świata, w którym każdy szczegół wpisuje się w poetykę „rzeczy możliwych”<sup>69</sup>. Tworząc własny świat wyobrażeń, poetka wie, że w swych paradoksach jest on najprawdziwszy.

## Abstract

---

### Maria Delaperrière

NATIONAL INSTITUTE FOR ORIENTAL LANGUAGES AND CIVILIZATIONS IN PARIS

*“The Most Wayside of Daisies”: The Ironic Peculiarities of Szymborska’s Imaginary*

I aim to highlight those functions and details in Szymborska’s output that form a separate research field in painting but are governed by a dialectic relationship between an exception and the whole in poetry. An analysis of the poems inspired by old masters’ pictures reveals the autonomy of certain details that go beyond the traditional description of paintings, the correspondence of arts, and ekphrasis. The details then serve as semantic vectors leading the reader into the hidden senses of the painting and the poem alike. They also structure the peculiar world of imagination in close connection with the perception of reality which is ironically reflected in the poet’s works. Consequently, a detail becomes an “ironic object” revealing the poet’s agonistic attitude to art, generalities, and the world.

## Keywords

---

painting, imagination, ekphrasis, counter-ekphrasis, detail, ironic object

---

68 W. Szymborska, *Jawa*, 1987 (*Koniec i początek*, 1993), WW, s. 474.

69 R. Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Beauchesne, Paris 1984.

---

## Niepojęty przypadek: Szymborska i Lem

---

Luigi Marinelli

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 34–52

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.3 | ORCID: 0000-0001-9898-0331

E, Wisławy wiersze to nie są wiersze,  
to są traktaty filozoficzne.  
(zdanie przypisane Stanisławowi Lemowi)

### 1.

Jerzy Kwiatkowski, jeden z pierwszych, którzy w pełni zrozumieli wielkość Wisławy Szymborskiej<sup>1</sup>, chciał wykryć możliwy paradoksalny związek poetyki zdziwienia Szymborskiej z myślą ontologiczną Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wybitny krytyk, przedwcześnie zmarły w 1986 roku, cytował w tym kontekście *Wstęp filozoficzny do Nowych form w malarstwie* (1919), w którym Witkacy pyta:

Czemu ja jestem tem właśnie, a nie innym istnieniem? W tem miejscu nieskończonej przestrzeni

---

1 Z dumą zwróciła na to uwagę żona krytyka Maria Podraza-Kwiatkowska; zob. też, „Ale ja jestem nieśmiała!”, w: *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, red. A. Papińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 371.

---

**Luigi Marinelli** – prof., kierownik Katedry Polonistyki Sapienza Università di Roma. Doktor h.c. UJ. Członek zagraniczny PAN i PAU. Członek Accademia Ambrosiana (Mediolan). Autor lub redaktor ok. 300 publikacji o tematyce polonistycznej, komparatystycznej i teoretycznej. Tłumacz. Ostatnio opublikował: *Noster hic est Dantes. Su Dante e il dantismo in Polonia* (2022); włoski przekł. i red. Stanisława Lema, *Summa technologiae* (2023). Kontakt: luigi.marinelli@uniroma1.it.

i w tej chwili nieskończonego czasu? W tej grupie istnień, na tej własnie planecie? Dlaczego wogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego wogóle coś jest? Mogłaby przecież być Absolutna Nicość, niewyobrazalna nawet w postaci pustej przestrzeni, bo przestrzeń jest tylko jedną z dwóch stron dwoistej formy Istnienia, a nie Nicości? jakim sposobem mogłem nie istnieć wcale przed moim początkiem? i t.p.<sup>2</sup>

Te pytania bez odpowiedzi przewijają się przez całą twórczość Witkacego, a także Szymborskiej<sup>3</sup>. Wystarczy pomyśleć o takich utworach i wersach, jak *Nicość przenicowała się także i dla mnie* (WW, s. 354); *Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę*; *Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni* (*Urodziny*, WW, s. 339); *Jestem kim jestem. Niepojęty przypadek jak każdy przypadek* (*W zatrzęsieniu*, WW, s. 509); *Kiedy wymawiam słowo Nic, stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie* (*Trzy słowa najdziwniejsze*, WW, s. 517); *Przepaść nas nie przecina. Przepaść nas otacza* (*Autotomia*, WW, s. 345), oraz przywołać zdumiewający szereg pytań zawartych w wierszu *Zdumienie*: „Czemu w zanadto jednej osobie? / Tej a nie innej? I co tu robisz? / [...] / Właśnie na ziemi? Przy małej gwiazdziej? / Po tylu erach nieobecności?” itd. (WW, s. 338).

Ale jeśli mielibyśmy szukać trzeciego polskiego pisarza, który również jest spokrewniony z Witkacym i Szymborską w swoim zachwyconym i rozpaczliwym poszukiwaniu sensu bytu (ludzkiego i nie-ludzkiego) w Kosmosie, to byłby Stanisław Lem. Poszukiwaniu nieustającym, bo skazanym na pozostanie bez odpowiedzi, chyba że popadnie się w integralny materializm lub w jakiś skrajny fideizm.

Ale i Witkacy, i Szymborska, i Lem zdają się nie chcieć wybrać jednej z tych dwóch dróg, pozornie przeciwstawnych i ostatecznie łatwiejszych, zatrzymując się na rozdrożu zwątpienia, a raczej na skraju przepaści. Witkiewicz na tym nie poprzestaje i tragicznym gestem końcowym zamyka swoją grę w „niepokój metafizyczny”. Szymborska i Lem nie popełnili samobójstwa, lecz nieustannie przenikało ich poczucie głębokiego niepokoju, a także zachwyconego zdumienia wobec z jednej strony „jarmarku cudów” i z drugiej – otchłani

2 S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1919, s. 9. To spostrzeżenie Kwiatkowskiego podkreśliła Małgorzata Baranowska w artykule *Poet of the Consciousness of Being*, zamieszczonym w okolicznościowej broszurce *Wisława Szymborska. Nobel '96 for Literature*, Interpress, Warszawa 1996, s. 16.

3 Wszystkie cytaty z tekstów poetyckich Szymborskiej za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, oprac. i postłowie W. Ligęza, Znak, Kraków 2023, odtąd w tekście określanym skrótem WW z odpowiednim numerem stron(y).

otaczającej naszą egzystencję: dwubiegunowa postawa, która, jak sędzę, kilkakrotnie doprowadziła oboje do depresji. Zresztą w jednym ze swoich radykalnie pesymistycznych tekstów z ostatniego okresu Lem wyraźnie cytuje Witkacego, prorokując ludzkiemu społeczeństwu rychłą uniformizację i spłaszczenie wszelkich różnic („pełne zglajchszaltowanie i niwelizację”<sup>4</sup> – terminy Witkacego, pierwszy z nich to germanizm *Gleichschaltung* – „ujednolicenie”, który zarazem podsuwa pamięci „homologację” Pasoliniego). Pesymizm Szymborskiej jest może bardziej ugodowy, ponieważ otoczony empatią, ale nie mniej głęboki. Można w skrócie powiedzieć, że z dwumianu „zachwyty i rozpacz” Lem ostatecznie skłania się ku rozpaczcy; Szymborska mimo wszystko pozostaje bardziej po zbawczej stronie zachwyty. Zresztą sama poetka potwierdziła to w rozmowie z Anną Rudnicką i Tadeuszem Nyczkiem w dniach bezpośrednio po Noblu:

Mam takie chwile bardzo, bardzo wielkiej rozpaczcy z powodu tego, co się dzieje ze światem. O tym staczaniu się świata pisze Lem w felietonach w „Tygodniku Powszechnym”. Przyznam się szczerze, że czasami świadomie staram się ich nie czytać, bo wiem, że jak przeczytam, to się z nimi zgodzę. I za chwilę będę chora<sup>5</sup>.

Zwątpienie, otchłań, nicość, przypadek, może zwłaszcza ten ostatni – przypadek<sup>6</sup>, to główne tematy wierszy Szymborskiej i tu właśnie chciałbym widzieć szczególną bliskość światopoglądową, tematyczną, a w niektórych wypadkach nawet intertekstualną z twórczością i myślą Stanisława Lema, według którego „Człowiek to syn matki Natury i ojca Przypadku”<sup>7</sup>.

Wśród wielu „przypadków” – biograficznych, tematycznych i tekstowych – które bezpośrednio lub pośrednio zdają się łączyć Szymborską z Lemem i vice versa, nie chcę pominąć pięknej książeczki Kwiatkowskiego z 1961 roku o Danielu

4 S. Lem, *Dylematy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 128-129.

5 *Jestem po stronie ludzi*, wywiad Anny Rudnickiej i Tadeusza Nyczka z Wisławą Szymborską, „Gazeta Wyborcza” 7 października 1996, cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Agora, Warszawa 2023, s. 376.

6 Na ten temat zob. L. Marinelli, *Caso*, w: A. Ceccherelli, L. Marinelli, M. Piacentini, *Szymborska: un alfabeto del mondo*, Donzelli, Roma 2016, s. 29-40.

7 S. Lem, *Summa technologiae* (1964), wyd. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 55; odtąd wszystkie cytaty według tej edycji będą oznaczone w tekście głównym skrótem ST wraz z odpowiednim numerem stron(y).

Mrozie<sup>8</sup>, ulubionym ilustratorze dzieł Lema (a także Mrożka, Szaniawskiego, Harasymowicza itd.), miłośniku i rysowniku kotów, którego nadrealistyczna i groteskowa poetyka zdaje się mieć jakiś wpływ na wyklejanki Szymborskiej; myślę na przykład o karykaturach Mroza w „Przekroju”, krakowskim tygodniku, na którego łamach i Szymborska, i Lem publikowali swoje utwory (Szymborska m.in. *Wszelki wypadek* w 1972, *Cebulę* w 1978 roku<sup>9</sup>; Lem odcinki i fragmenty pierwszych powieści i później opowiadań satyryczno-groteskowych<sup>10</sup>).

Nawiasem mówiąc, nie wydaje mi się, bym znalazł nazwisko Daniela Mroza wymienione gdziekolwiek obok Szymborskiej, choć jest to – jak sądzę – temat zasługujący na zgłębienie. Co więcej, wszyscy troje byli niemal w tym samym wieku: Mróz urodził się w 1917, Lem w 1921, Szymborska w 1923 roku – wszyscy byli dziećmi pierwszej wojny światowej, a drugiej doświadczyli w środku swoich najlepszych lat... Wszyscy troje byli mieszkańcami tego świata, ale wrażliwymi na istnienie innych światów, innych bytów (czyli „światów możliwych” i „innobytów” Szymborskiej według Balbusa<sup>11</sup>) czy też „nie-światów”, by sięgnąć po inne piękne sformułowanie Kwiatkowskiego<sup>12</sup>, gdzie zasada negacji, ironii i zdziwienia idzie w parze z mocno nieantropocentrycznym spojrzeniem na rzeczywistość.

Co do Lema, starszego od Szymborskiej zaledwie o dwa lata – również przeszczepiony do Krakowa, dla przyszłej noblistki i grona przyjaciół, z którymi prawdopodobnie oboje poznali się w okresie tużpowojennym w legendarnej komunalce przy ulicy Krupniczej 22, był on „Lemikiem”.

Jak wiadomo, Szymborska napisała niewiele tekstów o charakterze autobiograficznym, czego nie można powiedzieć o Lemie. Wystarczy jednak przeczytać jeden z jego esejów, początkowo zatytułowany *Mein Leben* i datowany „Berlin, luty 1983”, a rok później po angielsku *Chance and Order*<sup>13</sup>, by zdać

8 J. Kwiatkowski, *Daniel Mróz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961.

9 Por. <https://przekroj.pl/archiwum/autorzy/wislawa-szymborska> (4.01.2024).

10 Por. W. Orliński, *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Znak, Kraków 2007, s. 180-184 (hasło: „Przekrój”).

11 Stanisław Balbus napisał, że u Szymborskiej „innobyty z naszej perspektywy stanowią tylko światy możliwe, albo i wręcz niemożliwe”; tenże, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 160.

12 Por. J. Kwiatkowski, *Świat wśród nieświatów*, w: tegoż, *Remont pegazów. Szkice i felietony*, Czytelnik, Warszawa 1969, s. 99-101.

13 S. Lem, *Przypadek i ład*, z niemieckiego przeł. T. Lem, <https://solaris.lem.pl/home/biografia/przypadek-i-lad> (4.01.2024); stąd pochodzą także dalsze cytaty z tego esaju.

sobie sprawę, jak bardzo narzuca się porównanie spojrzenia obojga pisarzy na świat i życie. W swoim tekście Lem odróżnia przypadek od losu, podobnie jak zrobi to dziesięć lat później Szymborska w *Miłości od pierwszego wejrzenia* (WW, s. 485), „arcydziełku” (to również określenie Kwiatkowskiego) o pozornie przypadkowym początku romansu, które w wydany w 1993 roku tomie *Koniec i początek* wzruszająco i spójnie sąsiaduje z jego końcem (*Kot w pustym mieszkaniu*, WW, s. 477).

W cytowanym eseju Lem stwierdził: „Nie uważam za przypadkowe, że w moich pracach przypisywałem przypadkowi rolę autora losu”. I dalej, o żydowskim fryzjerze ze Lwowa, który uratował życie jego ojcu podczas pogromów w 1941 roku, pisze:

Tam przypadek stanowi uosobienie losu – gdyby fryzjer znalazł się w ulicze o minutę później, dla mego ojca nie byłoby już ratunku. Usłyszałem od niego tę historię, gdy byłem małym chłopcem, może dziesięcioletnim, kiedy nie potrafiłem jeszcze oddawać się abstrakcyjnym rozważaniom przeciwstawiającym kategorii przypadku i losu.

Jakże więc nie porównać pytań otwierających ten autobiograficzny esej Lema:

Czy to możliwe, że to wszystko, po co przyszedłem na świat [...], by w końcu zostać pisarzem [...], czy to możliwe, że to wszystko jest tylko wynikiem długiego ciągu przypadkowych zdarzeń?

z pytaniami o własną tożsamość, które podmiot liryczny Szymborskiej stawia sobie w wierszu *W zatrzęsieniu* (WW, s. 509-511):

Jestem kim jestem.  
Niepojęty przypadek  
jak każdy przypadek.

Inni przodkowie  
mogli być przecież moimi,  
a już z innego gniazda  
wyfrunęłabym,  
już spod innego pnia  
wypełzła w łusce...

aż do niesamowitej puenty:

Mogła mi nie być dana  
pamięć dobrych chwil.  
Mogła mi być odjęta  
skłonność do porównań.

Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,  
a to by oznaczało,  
że kimś całkiem innym.

Refleksja, nawet bolesna, nad byciem (lub niebyciem) innym, niż się jest, idea możliwości własnych „alternatywnych biografii”, jak je nazwała Teresa Walas, jest czymś, co łączy oboje pisarzy. W tym oczywiście nie ma wzajemnych wpływów. Być może tylko powinowactwa (także z wyboru) między dwiema duszami i dwiema inteligencjami dwojga rówieśników.

## 2.

Tematem niniejszego artykułu byłoby zatem pytanie, czy mimo licznych istotnych różnic i rozbieżności biograficznych, charakterologicznych, stylistycznych i światopoglądowych (mam tu na myśli ogólną mizantropijną postawę Lema oraz na przykład jego zdumiewająco zacofany stosunek do spraw i praw osób LGBTQ+) istnieją związki między twórczością Szymborskiej i Lema. A jeśli tak, to w jakich formach lub treściach się one przejawiają.

Postaram się nie wyciągać ostatecznych wniosków, lecz jedynie zadać kilka pytań oraz ponownie wysunąć banalne przypuszczenie, że aby dogłębnie zbadać poetę takiego jak Szymborska, można i trzeba wziąć pod uwagę przypadki podobieństw, pokrewieństw czy związków intertekstualnych, które są znacznie bardziej złożone i nieoczekiwane, niż można by się spodziewać. Nigdy nie oznacza to zresztą, że intertekstualność zachodzi tylko w jednym określonym kierunku. À propos bowiem przypadku (który, jak wiemy, jest jednym z głównych wątków twórczości Szymborskiej i Lema), nieskończone i często też niezbadane są drogi intertekstualności, a najtrafniejszej odpowiedzi na ten temat udzielił chyba inny wielki polski artysta, autor filmu o wariantach tego samego życia, zatytułowanego właśnie *Przypadek* (1981), kiedy odnosząc się do ideowego pokrewieństwa swojego filmu *Czerwony*

i wiersza *Miłość od pierwszego wejrzenia* Szymborskiej, uznał je za „dowód na to, że dwoje ludzi, którzy się nie znają, nie mają ze sobą nic wspólnego, nie mają na siebie żadnego wpływu, odczuwa to samo jako ważne w tym samym czasie, uważa, że to samo może być tematem wiersza czy filmu. Jakim sposobem to się dzieje [– dodał Kiesłowski w dwóch też bardzo szymborskich słowach –] nie wiem”<sup>14</sup>.

Sytuacja Szymborskiej z Lemem była jednak zupełnie inna; mówiłem już, że po raz pierwszy musieli się spotkać w Domu Literatów przy ulicy Krupniczej 22. Łatwo sobie wyobrazić, że spotykali się i czasem przebywali ze sobą przez niemal całe życie, choć trudno twierdzić, iż Lem należał do grona bliższych przyjaciół Szymborskiej i bywalców jej kolacyjek i loteryjek...

Zanim postawimy jakąś śmiałą hipotezę, pozostajmy jednak na solidnym gruncie pewników. Na poziomie biograficznym sprawa jest rozpoznana. „Lemik” był dobrym znajomym Wisławy Szymborskiej. To ona poleciła ubogiego jeszcze studenta medycyny śląskiemu pismu satyrycznemu „Kocynder”<sup>15</sup>, w którym Lem opublikował między innymi wierszyki zainspirowane ich wspólnymi rozrywkami słownymi w Domu Literatów na Krupniczej, bardzo przypominające przyszłe *Rymowanki* Szymborskiej<sup>16</sup>. Razem uczestniczyli w 1945-1946 w Zespole Młodych „Inaczej” (zrodzonym z efemerydy wydanej po zamknięciu „Walki” w lipcu 1945<sup>17</sup>), w którym oczywiście wyróżniał się przyszły mąż Wisławy Adam Włodek, co zresztą – przynajmniej w tym pierwszym okresie – przeczy słynnemu samoopisowi w *Nagrobku* Szymborskiej, jakoby „trup/ nie należał do żadnej z literackich grup” (WW, s. 234).

Nawiasem mówiąc, w tych bezpośrednio powojennych miesiącach bliski grupie był także Tadeusz Kantor, kolejne nazwisko zbyt rzadko pojawiające

14 Cytuję, tłumacząc z wydanego tylko w języku włoskim wywiadu: M. Fabbri, *Una trilogia per sperare. A colloquio con Krzysztof Kiesłowski e Krzysztof Piesiewicz*, w: K. Kiesłowski, K. Piesiewicz, *Tre colori: blu, bianco, rosso*, red. M. Fabbri, Bompiani, Milano 1994, s. 336.

15 A. Bikont, J. Szczęsna *Pamiętkowe rupiecie*, s. 186-187.

16 Tak wspominał te młodzieńcze zabawy sam autor *Solaris*: „Wiśka Szymborska zaznajomiła mnie z facetem, który zamawiał u mnie fraszki do humorystycznego śląskiego pisma «Kocynder». Pisałem tam świetne rzeczy, na przykład: «Był raz sobie pewien zbrodzień,/ Który lubił trupa co dzień/ I wychodził z bronią co dnia/ A wieczorem – nowa zbrodnia»”; *Świat na krańdździ. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Tomasz Fiałkowski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 58.

17 Por. E. Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945-1980. Leksykon*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1993, s. 66-70; A. Gajewska, *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021, s. 218-221.

się w oficjalnych i półoficjalnych biografiach Szymborskiej, by nie warto było drażyć wątku Kantor/Szymborska – i to nie tylko z oczywistych względów bliskości środowisk artystycznych Krakowa – choćby po to, by wykluczyć ewentualne wzajemne wpływy, które w niektórych przypadkach uznałbym jednak za dopuszczalne i nawet oczywiste.

Szymborska i Lem dalej często się odwiedzali. W liście do męża Adama Włodka z 1951 roku, pisany z Astorii w Zakopanem, gdzie przebywał również „Lemik”, oprócz skomponowania na jego cześć jednego ze swoich wierszy żartobliwych („Najdzielniejsi Astronaucci, / Siedmiu trzyma jeden gwałci”) chwaliła jego „inteligencję, uczciwość i poczucie humoru” i – jak wspomina Joanna Gromek-Illg – „planowała utrzymywać z nim stosunki towarzyskie w Krakowie, co zrealizowała”<sup>18</sup>.

Dowodem na to, że „Lemik” był dla Wisławy jakby domownikiem, mogą być niektóre listy z pobytu poetki w Paryżu w 1957 roku, w których pojawia się postać zwana „Sepulką”, czyli jeż adoptowany przez jej matkę i siostrę Nawoję; ta ostatnia właśnie wtedy przesłała siostrze rodzaj epistolarnego traktatu à la Lem o „sepulkach”<sup>19</sup>. Jak wiadomo, „sepulki” to tajemnicze byty wymyślone przez Lema, po raz pierwszy pojawiające się w *Podróży XIV* jego *Dzienników gwiazdowych*, której pierwodruk z tytułem *Z dziennika gwiazdnego Ijona Tichego* opublikował tygodnik „Przekrój” w 1956 roku z przepięknymi ilustracjami Daniela Mroza<sup>20</sup>.

Anna Bikont i Joanna Szczęsna nawiązują dalej do kolacji, którą Wisława zorganizowała jesienią 1975 roku z Kornelem Filipowiczem i Lemem, by zebrać podpisy krakowskich intelektualistów pod tzw. Listem 59 (Lem jednak go nie podpisał)<sup>21</sup>.

Kilka lat później Lem wraz z Szymborską, Herbertem, Kornhauserem, Nyczkiem, Szczepańskim i innymi znalazł się w gronie autorów redagujących założony w marcu 1981 roku miesięcznik „Pismo”; zastępcami redaktora naczelnego Jana Pieszczachowicza byli Jerzy Kwiatkowski i Kornel Filipowicz<sup>22</sup>.

18 J. Gromek-Illg, *Szymborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna*, Znak, Kraków 2020, s. 261.

19 Por. tamże, s. 350-351.

20 Nr 590 z 20 lipca 1956, <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/16166> (12.01.2024).

21 A. Bikont, J. Szczęsna *Pamiątkowe rupiecie*, s. 295; A. Gajewska, *Stanisław Lem*, s. 464-465.

22 Por. J. Pieszczachowicz, *Byłem szefem Szymborskiej*, w: *Zachwyt i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, red. A. Papińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 354-357.

Nazwiska obojga pisarzy powracają w korespondencjach (np. w listach między Lemami, ojcem i synem, a Ewą Lipską<sup>23</sup>) oraz oczywiście w ich nowszych i bardziej wyczerpujących biografiach. Michał Rusinek w swojej książce *Nic zwyczajnego* wspomina, jak 11 września 2001 roku, z okazji obchodów osiemdziesiątych urodzin Lema, Szymborska poprosiła go, „by na uroczystościach odczytał krótki list i wręczył jubilatowi czekoladową kopię medalu noblowskiego z życzeniami, by się zmienił w prawdziwy, złoty”<sup>24</sup>, co, jak wiemy, w obu wypadkach nie nastąpiło, bo impreza urodzinowa została odwołana w związku z atakiem na wieżowce World Trade Center.

### 3.

Pójdźmy jednak o krok dalej i wykraczając poza pewne lub łatwe do zweryfikowania dane biograficzne, zapuśćmy się w bardziej mglistą sferę możliwych relacji intertekstualnych i wzajemnych wpływów.

Przed wszystkim chciałbym tu w skrócie podsumować refleksje, jakie nasunęły mi się podczas tłumaczenia, a więc i powolnej lektury *Summa technologiae* (kardynalnej w twórczości Lema książki, teraz wreszcie wydanej także po włosku<sup>25</sup>), która uderzyła mnie swą niezwykle aktualnością, a przy tym miałem wrażenie, że można w niej odnaleźć pewne współbrzmienia z formą *mentis* i z pewnymi konkretnymi treściami poetyki Wisławy Szymborskiej.

*Summa technologiae* to zarówno książka popularyzatorska, traktat o futurologii, jak i kompendium filozofii oraz historii nauki i techniki, słowem intelektualne wyzwanie dla przeciętnego odbiorcy. Książka trudna, tak, ale w pewnym sensie idealna dla czytelników ciekawych rzeczy, o których nic lub prawie nic nie wiedzą, i jednocześnie podziwiają działanie maszyny świata, a także maszyny ludzkiego ciała i jej głównego silnika – mózgu, oraz „cegiełek”, jak Lem je nazywa, które dają początek wszystkiemu, tj. atomów, molekuł, komórek. Krótko mówiąc, nadobowiązkowa lektura o wielkim uroku, która – jak mi się wydaje – w momencie jej ukazania się (w 1964, a następnie w zmienionych wydaniach drugim i trzecim w 1966 i 1974 roku) nie mogła umknąć uwadze Wisławy Szymborskiej, ciekawskiej i w pewnej mierze

23 Por. S. Lem, E. Lipska, T. Lem, *Boli tylko, gdy się śmieje... Listy i rozmowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

24 M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Znak, Kraków 2016, s. 160–161.

25 S. Lem, *Summa technologiae. Scritti sul futuro*, przeł. i oprac. L. Marinelli, Luiss University Press, Roma 2023.

idealnej czytelniczki takiej książki. Dlaczego jednak wśród jej *Lektur nadobowiązkowych* nigdy nie znalazł się utwór jej starego przyjaciela „Lemika”?... Być może po prostu nie interesowała jej fantastyka naukowa, a tym bardziej futurologia – miała zresztą napisać: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, / pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości” (*Trzy słowa najdziwniejsze*, WW, s. 517). Nie inaczej – co najmniej we wspomnieniu Ireneusza Kani – Lem „nie wyczuwał poezji i widział w niej przede wszystkim materię dyskursywną”, twierdząc podobno: „E, Wisławy wiersze to nie są wiersze, to są traktaty filozoficzne”<sup>26</sup>. Co, wychodząc z ust autora *Filozofii przypadku*, mogło brzmieć również jak wielki komplement. A jednak...

Postaram się tu skupić na pewnych typologicznych podobieństwach myślowych i zbieżnościach tematycznych, które – kto wie? – w niektórych przypadkach mogłyby również być świadectwem jakiejś konkretniejszej intertekstualności, zwłaszcza gdyby teksty były datowane względem siebie. Jednak niezależnie od kierunku możliwego wpływu i bez rozpoczynania lekkomyślnych wniosków spróbuję zidentyfikować kilka miejsc wspólnych, a następnie wyciągnąć pewne konkluzje, nie chcąc twierdzić, że są one całkowicie prawdziwe lub czegokolwiek dowodzą.

Krótko mówiąc, choć nie przypominam sobie, by Szymborska kiedykolwiek bezpośrednio wspominała o Lemie czy to w swoich wierszach, czy w felietonach, nawet gdy pisze o iście „lemowskich” tematach, jak w recenzji książki *Człowiek i tamci z Kosmosu* Olgierda Wołczka (Wrocław 1983), „popularyzatora wiedzy z zakresu astronomii i astronautyki”<sup>27</sup>, wyobrażam sobie, że jako żarłoczna czytelniczka najrozmaitszych i najdziwniejszych tekstów mogła przeczytać lub przynajmniej „obwąchać” niektóre z dzieł swego dawnego przyjaciela Lema i do pewnego stopnia się nimi zainspirować. Z kolei odwracając perspektywę, czyż nie można zauważyć, że niektóre apokryfy Lema, a szczególnie pseudorecenzje *Doskonałej próżni* (1971) w swej krytycznej istocie nawiązują do ducha *Lektur nadobowiązkowych*? Lem pisze tam: „Pisarz traci wolność we własnej, krytyk – w cudzej książce. [...] Literatura opowiadała nam dotąd o fikcyjnych postaciach. My pójdziemy dalej: będziemy opisywali fikcyjne książki”<sup>28</sup>. A czy Szymborska, recenzując istniejące książki, nie domaga się właśnie tej wolności mówienia o wszystkim i jeszcze o czymś

26 I. Kania, *Wchodzimy w tajemnicę jak w kałużę*, w: *Zachwyti i rozpacz*, s. 169.

27 W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Znak, Kraków 2015, s. 629–630.

28 S. Lem, *Doskonała próżnia*, w: tegoż, *Pamiętnik znaleziony w wannie i inne utwory*, wstęp i oprac. P. Majewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2022 (BN seria I, nr 340), s. 396.

czy zupełnie czymś innym, której Lem odmawia surowemu recenzentowi książek?

Jak powiedziałem, odwołam się tu zatem do jednego tylko przykładu, lepiej mi znanego, a jest nim właśnie *Summa technologiae*, istna studnia pojęć, informacji, ciekawostek, anegdot, dziwactw, traktatów i rozpraw, które musiały przyciągnąć uwagę czytelników rozumiejących – jak Szymborska – zdziwienie jako pierwsze i być może najważniejsze „urządzenie” ludzkiej wiedzy. W tym sensie niektóre wyrażenia lub chwytły słowne Lema mogłyby zostać intertekstualnymi rodnikami (lub raczej kryptorodnikami) wierszy Szymborskiej. Oczywiście poszukiwaniami trzeba by ewentualnie objąć całą obszerną twórczość Lema, w porównaniu ze znacznie mniej obszerną twórczością Szymborskiej... Przejdźmy jednak do konkretnych przykładów.

#### 4.

Kiedy Lem mówi o Słońcu jako „gwieździe całkiem przeciętnej” i o jego położeniu w Drodze Mlecznej jako „przeciętnym ani na samym krańcu, ani nazbyt blisko centrum” (ST, s. 82-83), czy nie przychodzi nam bezpośrednio na myśl „peryferyzacja” Ziemi *Pod jedną gwiazdką* (WW, s. 356) lub „pod jedną z gwiazd prowincjonalnych” (*Sto pociech*, WW, s. 310), dokonana przez Szymborską?

Kiedy on pisze, że „człowiek stawia Naturze mnóstwo pytań <z jej punktu widzenia> bezsensownych” (ST, s. 110), czy nie mówi w zasadzie tego samego, co Szymborska w *Rozmowie z kamieniem* czy w *Milczeniu roślin*: „Jeżeli mi nie wierzysz – mówi kamień – zwróć się do liścia, powie to, co ja. / Do kropli wody, powie to, co liść. / Na koniec spytaj włosa z własnej głowy” (WW, s. 255); „Ale jak odpowiadać na niestawiane pytania, / jeśli w dodatku jest się kimś/ tak bardzo dla was nikim. / [...] / wszystko, co do was mówię to monolog, / i nie wy go słuchacie” (WW, s. 519)?

Albo kiedy mówi o chaosie, czyż nie posługuje się typem rozumowania bardzo podobnym do toku myślenia Szymborskiej w tak centralnym dla jej poetyki wierszu jak *Wszelki wypadek* (WW, s. 315)? Zauważmy, że Lem używa tu słowa „wypadek”, od którego pochodzi tytuł wiersza Szymborskiej: „Czym jest chaos? Jeżeli dla danego wypadku X w A, wszelkie możliwe wypadki zajść mogą w B i jeśli taka niezależność panuje powszechnie, mamy przed sobą chaos” (ST, s. 219).

Kiedy on mówi o ludzkim życiu jako następstwie kolejnych „śmierci”, może to oczywiście przywołać na myśl Prousta i jego „małe śmierci”, ale jak nie

wyobrazić sobie zarazem w wierszu *Kilkunastoletnia* (WW, s. 600) odległego echa tego fragmentu *Summa technologiae*:

Można zauważyć, że życie ludzkie, od urodzenia przez dojrzałość, jest ciągłym „umieraniem” kolejnych osobowości – dwuletniego pędraka, sześciolatniego swawolnika, dwunastoletniego wyrostka itd., aż po daleką od tamtych osobowość wieku dorosłego [ST, s. 287].

Zwróćmy też uwagę na przypadkową z pewnością obecność (ale... kto wie?) tego samego przymiotnika „daleka”, mówiącego o obcości i oddaleniu dwóch osobowości, czyli dorosłej jednostki w stosunku do jej dziecięcych i młodzieńczych poprzedniczek... Co więcej, Lem powtarza tę samą koncepcję innymi słowami w innym fragmencie swojej książki:

Podobieństwo zachodzące między dwoma stanami tego samego człowieka, w których kolejno ma on osiem, a potem siedemdziesiąt lat, jest na pewno jeszcze mniejsze aniżeli podobieństwo wzajemne bliźniąt. Mimo to każdy przyzna, że dziecko to i starzec są tą samą osobą, czego o dwu braciach powiedzieć się nie da [ST, s. 309].

Podczas gdy oboje pisarze są głęboko zainteresowani sprzecznościami i losami istot ludzkich, łączy ich znaczący nieantropocentryzm, który przejawia się w różnych formach i wypowiedziach. „W garderobie natury/ jest kostiumów sporo”, twierdzi Szymborska w wierszu *W zatrzęsieniu* (WW, s. 509), a w podrozdziale *Summy* zatytułowanym *Szaleństwo z metodą* Lem pisze:

Wyobraźmy sobie szalonego krawca, który szyje wszelkie możliwe ubrania. Nie wie on nic o ludziach, ptakach czy roślinach. Nie ciekawi go świat; nie bada go. Szyje ubrania. Nie wie dla kogo. Nie myśli o tym [ST, s. 234].

I co ze zbieżnością litości dla martwego chrząszcza w wierszu Szymborskiej *Widziane z góry* (WW, s. 369) z tym fragmentem Lema (a zwróćmy też uwagę na jego formę pytającą):

Materiał, z jakiego „wykonany jest” organizm, może być niezmiernie podobny do budulca naszych ciał, a jednak cóż wiemy, czego się domyślamy na temat doznań i cierpień ginącego chrząszcza czy ślimaka? [ST, s. 416].

Warto zauważyć, że Lem mówi tu o chrząszczu, ponieważ interesuje go dyskurs gatunkowy, a jeszcze bardziej ogólny temat ludzkiej niewiedzy w tak wielu przypadkach; podczas gdy Szymborska w *Widziane z góry* mówi o żuku, również konkretyzując jednostkowe martwe zwierzę, bo „ciągle ją jeszcze wzrusza poszczególność” (*Wielka liczba*, WW, s. 361). Ze swojej strony Lem powraca do kwestii cierpienia zwierząt przy innych okazjach w przywołanej książce:

Często słyszy się argument na rzecz metafizyki, sprowadzający jej konieczność do nadania sensu niezliczonym naszym ułomnościom, nieszczęściom, cierpieniom, pozbawionym doczesnej odpłaty. Obszar tej solidarności nie obejmuje nikogo poza człowiekiem (w chrześcijaństwie i zbliżonych doń religiach). Dla biologa, który zna bezdenność owego oceanu mąk, jaki przedstawiają dzieje życia na Ziemi, stanowisko takie jest tyleż śmieszne, co przerażające [ST, s. 184].

Już sam ten cytat zawiera wiele elementów, które łączą światopoglądy obojga pisarzy: mocno zarysowana podejrzliwość wobec metafizyki rozumianej jako pocieszająca przeciwwaga dla cierpienia i niedoskonałości człowieka i świata; konsekwentne demaskowanie antropocentryzmu niektórych religii (lecz nie buddyzmu na przykład); „uniwersalistyczne”, by tak powiedzieć, spojrzenie na ewolucję na Ziemi, obejmujące cały „jarmark cudów” jej wytworów we wszystkich fazach, a nie ograniczające się do wywyższenia jej ostatecznego ukoronowania w gatunku Sapiens. Jeśli zaś chodzi o zwierzęta i ich cierpienie, warto jeszcze wspomnieć, że dwoje pisarzy na początku naszego wieku wspólnie podpisało listy przeciwko okrutnemu traktowaniu zwierząt i eksportowi koni na rzeź<sup>29</sup>.

Jakże więc nie porównać przytoczonych wyżej cytatów Lemowskich z tym słynnym fragmentem noblowskiego przemówienia Wisławy Szymborskiej:

Świat, cokolwiek byśmy o nim pomyśleli zatrwożeni jego ogromem i własną wobec niego bezsilnością, rozgoryczeni jego obojętnością na poszczególne cierpienia – ludzi, zwierząt, a może i roślin, bo skąd pewność, że rośliny są od cierpień wolne; cokolwiek byśmy pomyśleli o jego przestrzeniach przeszywanych promieniowaniem gwiazd, gwiazd, wokół których zaczęto już odkrywać jakieś planety, już martwe? jeszcze

29 A. Gajewska, *Stanisław Lem*, s. 602-603.

martwe? – nie wiadomo; cokolwiek byśmy pomyśleli o tym bezmiernym teatrze, na który mamy wprawdzie bilet wstępu, ale ważność tego biletu jest śmiesznie krótka, ograniczona dwiema stanowczymi datami; cokolwiek jeszcze pomyślelibyśmy o tym świecie – jest on zadziwiający<sup>30</sup>.

Niezależnie od tego, czy jest to fakt pokoleniowy, a więc pochodzący ze wspólnych doświadczeń historycznych i egzystencjalnych, czy też czysty przypadek, mamy do czynienia ze szczególnym współbrzmieniem poglądów i duchowości. Być może oboje pisarze wiele zawdzięczają ironicznej i mimo wszystko jeszcze oświeceniowej, racjonalistycznej formie swojego światopoglądu i koncepcji życia. Ironii i racjonalizmowi, które nieprzypadkowo często wyrażane są za pomocą bardzo podobnych form i figur retoryczno-stylistycznych zarówno w prozie i esejach filozoficznych Lema, jak i w poezji i felietonach Szymborskiej. Mam na myśli przede wszystkim:

- a) pytający tok dyskursu: zadawanie pytań, które służą pozyskaniu inteligencji, wrażliwości i uczestnictwa czytelnika;
- b) używanie języka gnomiczno-aforycznego, nierzadko tautologicznego;
- c) znaczącą obecność wylczeń;
- d) upodobanie do paradoksów i zabaw słowno-konceptualnych;
- e) zatrzymanie dyskursu na opatrnościowym „nie wiem” (lemat, który w *Summa technologiae* powraca nie mniej niż czterdzieści razy), gdy mamy do czynienia z faktami i kwestiami jeszcze nieznanymi lub niepoznawalnymi. Oboje są równie wrogo nastawieni do słowa „wszystko”.

Mógłbym dalej teraz, bez podawania źródła, cytować niektóre fragmenty, frazy czy wersy z twórczości obojga, próbując pokazać na innych konkretnych przykładach to współbrzmienie poglądów i duchowości, podążanie za ową nicią Ariadny ironii, często także bardzo gorzkiej, która towarzyszy Szymborskiej i Lemowi w labiryncie historii i życia. Ironia, z jej nieodłączną częścią autoironii, która jest obroną, bo „matką ironii jest niemoc”, jak powiedział Lem w *Rozmowach* ze Stanisławem Beresiem, pochodzących z okropnego okresu stanu wojennego, i dodał: „To trzeba rozumieć historycznie, bo innego trybu działania jak poprzez słowo pisarz mieć i znać nie może”<sup>31</sup>.

Jako znawca Szymborskiej i jednocześnie profesor retoryki Michał Rusinek określił ironię w jej twórczości następująco:

30 W. Szymborska, *Poeta i świat*, odczyt noblowski 1996, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szymborska/25586-wislawa-szymborska-odczyt-noblowski-1996/> (5.01.2024).

31 S. Bereś, *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 106.

Ironia jest figurą dystansu... Ironia jest figurą czujności wobec wszystkiego, do czego się przyzwyczailiśmy, bo tak nam wygodniej; wobec zdrowego rozsądku, który jest kategorią usypiającą czujność; wobec każdego fundamentalizmu i pewności siebie; wobec atrofii zdziwienia, zdziwienia cudowną zwykłością świata<sup>32</sup>.

Przypomina to rozumowanie Lema w *Summa technologiae*:

Dopóki działania Natury w świecie materii martwej i ożywionej napa-  
wają nas podziwem, są dla nas niedościgłymi wzorami, [...] dopóty ilość  
niewiadomych większa będzie od naszej wiedzy [ST, s. 215].

Z tego punktu widzenia, gdyby ktoś zechciał ekstrapolować niektóre cytaty z obojga, można by nawet mieć problem z odgadnięciem, czy to Lem, czy Szymborska. Są u Szymborskiej wiersze bardzo lemowskie: mam na myśli choćby *Może to wszystko*, *Chwila czy Eksperyment* (WW, s. 490, 507, 371), a w rozdziale *Fantomologia* (ST, s. 259) Lem mówi właśnie o eksperymencie na psie bardzo podobnym do tego opisanego przez Szymborską; analogicznie u Lema są całe fragmenty, które mogłaby napisać autorka *Liczby Pi i Przyczynku do statystyki* (WW, s. 402, 534). Oboje pozostawiają bez odpowiedzi pytania „o to, «jak istnieje matematyka» albo «dlaczego jest świat», nie przez zamiłowanie do ignorancji, ale przez znajomość skutków, jakie pociąga za sobą rozstrzygnięcie takich pytań” (ST, s. 233).

Na takie pytania nie można odpowiedzieć inaczej, niż zadając więcej pytań, ponieważ – jak twierdzi Lem:

Myśl, która chce się do rajy pewności dostać, rozmaicie go umiejscawia,  
mapa zaś owych lokalizacji [...] jest poszukiwaniem – w języku – tego,  
co, jeśli gdziekolwiek, poza nim się mieści [ST, s. 363].

Podobnie u Szymborskiej w wierszu *Utopia* (WW, s. 400-401), który sam byłby w stanie obalić wszelkie formy „pewności” i „ideologii totalnej”:

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

<sup>32</sup> M. Rusinek, *Nic zwyczajnego*, s. 222.

Lecz, jak już wiemy z historii:

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

To, co naprawdę interesuje oboje pisarzy, to „życie nie do pojęcia” (WW, s. 401), w którym „co nie do pomyślenia/ jest do pomyślenia”, dwa wersy zamykające *Jarmark cudów* Szyborskiej (WW, s. 449), w których zdaje się pobrzmiwać echo tego, że „niemożliwe staje się możliwe” (ST, s. 136) dzięki kolejnym odkryciom nauki i wcześniej „niepojętemu” postępowi ludzkiej wiedzy.

Cytując zwłaszcza wiersz *Chwila* (WW, s. 507), w starym artykule adresowanym do włoskiej publiczności Anna Nasiłowska wpisała „w lukrecjańską tradycję *De rerum natura*, opowieści o nieustannych przemianach materii” przekonanie i zainteresowanie Szyborskiej „wielką jednością natury”<sup>33</sup>, której składowym elementem jest także człowiek. Oczywiście definicja ta doskonale pasuje również do „Lukrecjusza ze Lwowa”, jak Paweł Okołowski nazwał Lema<sup>34</sup>. Wywodząc się z różnych środowisk religijnych, oboje dochodzą do agnostycyzmu, ale zawsze pozostają w poszukiwaniu duchowości, jakiejś formy transcendencji, a przede wszystkim „świeckiej” moralności. Z tego punktu widzenia Szyborska mogłaby się podpisać pod stwierdzeniem Lema, że jest on „ateistą z powodów moralnych”<sup>35</sup>. I to właśnie tutaj, mimo wszystko, dostrzegam utopijny charakter ich wizji.

Wreszcie spośród wielu wątpliwych i dyskusyjnych kwestii, które mogą łączyć oboje krakowskich pisarzy, dla Włocha przynajmniej jedna jest pewna: Szyborska i Lem to najpoczytniejsi i najbardziej lubiani polscy pisarze oraz jedni z niewielu naprawdę znanych we Włoszech przez normalnych czytelników<sup>36</sup>. A wśród różnorodnych powodów ich tak rozległej recepcji w języku

33 A. Nasiłowska, *La poesia di Wisława Szymborska*, przeł. G. Bertone-Zielinski, w: *I Nobel letterari polacchi. Convegno dedicato al contributo della letteratura polacca alla cultura europea*, Mimep-Docete, Pessano 2005, s. 75.

34 Por. P. Okołowski, *Głos pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora „Summy”*, Universitas, Kraków 2021, szczególnie rozdziały 8-12, s. 152-216.

35 P. Engel, *An Interview with Stanisław Lem*, „The Missouri Review” 1984, t. 7, nr 2, s. 236.

36 O recepcji Szyborskiej we Włoszech opublikowałem dziesięć lat temu artykuł pt. *Jarmark cudów, czyli Szyborska i szymborskizm we Włoszech*, przeł. M. Woźniak, „Dekada” 2013, nr 4/5, s. 6-17; do zawartych tam informacji należałoby teraz dodać rozliczne włoskie artykuły, książki,

Danteo, które oczywiście wykraczają poza sferę czysto tekstową i literacką, musi przecież być coś, co ich łączy. Ale to już zupełnie inny temat. Trzeba się zatem tu zatrzymać i zamiast podać prawdziwe wnioski, zakończyć pytaniem.

## 5.

Podczas gali Nagrody Szymborskiej w lipcu 2023 roku przy wypełnionej po brzegi widowni Teatru Słowackiego Teresa Walas żartobliwie zaproponowała serię „biografii alternatywnych” Wisławy Szymborskiej<sup>37</sup>, grę – jak wiemy – przypominającą rozwiązanie Kieślowskiego z filmu *Przypadek*, a przede wszystkim upoważnioną przez niektóre wiersze oraz w ogóle przez, nazwijmy go, egzystencjalnie antyfrastyczne ducha samej poetki, no i w szczególności przez jej *Nieobecność* (WW, s. 553-554): „Niewiele brakowało, / a moja matka mogłaby poślubić/ pana Zbigniewa B. ze Zduńskiej Woli. / I gdyby mieli córkę/ nie ja bym nią była” itd. Mniej więcej takie samo rozumowanie ad absurdum pojawia się także w powieściach Lema, zwłaszcza w *Śledztwie* i *Katarze*, które „są fabularyzowanymi rozważaniami nad rolą [przypadku] w determinowaniu ludzkich losów”<sup>38</sup>, oraz przede wszystkim w kryptoautobiograficznym apokryfie *De impossibilitate vitae* ze zbioru *Doskonała próżnia*, utwór poddający pod dyskusję „temat ewolucji biologicznej i historii ludzkiej z punktu widzenia teorii prawdopodobieństwa”<sup>39</sup>, nazwany przez Wojciecha Orlińskiego „najlepszym dziełem Lema o przypadku”<sup>40</sup>, w którym zresztą autor bezpośrednio podejmuje pewne tematy z *Summa technologiae*. Tu bohater, nie bardzo wiadomo, czy Cezar, czy Benedykt Kouska, profesor zwyczajny filozofii analitycznej, chcąc udowodnić zasadniczą niemożliwość ludzkiego życia – poczynając od meteorytu spadłego dwa i pół miliona lat

---

wydarzenia, inicjatywy artystyczne i różne ciekawostki wywołane zwłaszcza dwudziestą rocznicą przyznania Nagrody Nobla (2016) i stuleciem urodzin poetki (2023). O ile mi wiadomo, nie ma zaś takiego opracowania na temat losów Lema we Włoszech, a byłoby to bardzo pożądane, wzięwszy także pod uwagę znaczny wpływ stulecia Lema (2021) na wydawnictwa i krytykę.

37 T. Walas, *Biografie alternatywne Wisławy Szymborskiej*, w druku; serdecznie dziękuję Pani Profesor Teresie Walas za udostępnienie mi tego zabawnego, błyskotliwego eseju z okazji Międzynarodowej Konferencji „Szymborska e:”, która odbyła się 20-22 listopada 2022 r. w Rzymie na Uniwersytecie Sapienza, w Casa delle Letterature i Instytucie Polskim.

38 P. Majewski, *Wstęp*, w: S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie i inne utwory*, s. XCIII.

39 Tamże.

40 W. Orliński, *Co to są sepulki*, s. 185 (hasło: „Przypadek”).

temu w Alpach Dynarskich – opowiada niezliczoną serię przypadków, które doprowadziły jego rodziców do spotkania, zakochania się i spółdzenia samego profesora Kouski. Koniec końców, czy raczej *summa summarum*, by użyć słów, którymi zamyka się rzekomy pierwszy tom rzekomego naukowego dyptyku profesora Kouski: „*Ex physicali positione vita impossibile est, quod erat demonstrandum*”<sup>41</sup>.

A więc być może my również mamy teraz prawo zadać sobie pytanie: nawet gdyby taki związek między Szymborską i Lemem, który próbowałem sobie tu wyobrazić, był w istocie nie do pomyślenia i niemożliwy, nawet gdyby nie był *vero*, to czy nie mógłby on być *ben trovato*, czyli do pomyślenia i możliwy wśród ich różnych niezrealizowanych biografii alternatywnych?

Pierwszy z młodzieńczych wierszy Lema datowanych na lata 1947-1948 i wydanych trzydzieści lat później wraz z autobiograficznym *Wysokim Zamkiem* składa się z dwóch czterowierszy, obu p r z y p a d k i e m zaczynających się od słów „Nie wiem”<sup>42</sup>. To właśnie z wyzwania tych dwóch słów, „małych lecz mocno uskrzydłonych”<sup>43</sup>, zrodziła się także moja propozycja paraleli między tymi dwoma wielkimi pisarzami, i na tym warto zakończyć.

---

41 S. Lem, *De impossibilitate vitae; De impossibilitate prognoscendi*, w: tegoż, *Pamiętnik znaleziony w wannie i inne utwory*, s. 572.

42 S. Lem, \*\*\* (*Nie wiem, czy ręka ślepeca i czułek ślimaczy*), w: tegoż, *Wysoki Zamek. Wiersze młodzieńcze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 137.

43 W. Szymborska, *Poeta i świat*.

## Abstract

---

**Luigi Marinelli**

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

*An Inconceivable Coincidence: Szymborska and Lem*

In the article, I review the life events of Wisława Szymborska and Stanisław Lem – who were close in age – that brought their fates together after the war. I aim to highlight the similarities in their perspectives on certain fundamental issues. Sometimes, these convergences seem to lead to intertextual connections between the otherwise very different works by the two writers. I pay special attention to the similarities between the concepts expressed by Lem in *Summa technologiae* and some of Szymborska's "ontological" poems, with particular reference to the themes of "chance," "individual identity," "evolution," the shared suspicion of metaphysics, their generally non-anthropocentric vision, and the importance of rationalism and irony as keys to reading the world.

## Keywords

---

Wisława Szymborska, Stanisław Lem, intertextuality, chance, irony, *Summa technologiae*

---

## Uniwersalny głos kobiecy w poezji Wisławy Szymborskiej z punktu widzenia Rutgera Koplanda

---

Arent van Nieukerken

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 53–67

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.4 | ORCID: 0000-0002-4524-4637

---

### 1.

Wisława Szymborska jest obecnie najpopularniejszą poetką „holenderską” wśród czytelników mojej generacji (mam sześćdziesiąt sześć lat). Fragmenty i poszczególne linijki jej wierszy są często przytaczane w komentarzach do wydarzeń społecznych i politycznych – zarówno na szczeblu światowym, jak i krajowym. Ich wymowa idealnie odpowiada światoodczuciu pokolenia, którego rodzice jako młodzi dorośli przeżywali w Holandii drugą wojnę światową i okres skromnej – z perspektywy późniejszego dobrobytu – stabilizacji poprzedzającej lata sześćdziesiąte, zakończone rewolucją obyczajową. Inna rzecz, że w kontekście tych wydarzeń wymowa poetycka linijek i fragmentów (dość często cytowanych wybiórczo) prawie zawsze zostaje zawężona. Nie dziwi to, gdy porównuje się doświadczenia rodziców holenderskich boomerów z losami tego samego pokolenia w Polsce w czasie okupacji i w latach powojennych, na różnych etapach „realnie istniejącego socjalizmu”. Przyczyną tych nieporozumień (można się zastanawiać, czy dotyczyły/

---

### Arent van Nieukerken

– polonista na Uniwersytecie w Amsterdamie, zagraniczny członek PAN. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się między innymi na polskiej literaturze współczesnej i romantyzmie wschodnioeuropejskim. Publikował między innymi w „Zeitschrift für slavische Philologie” oraz *The Routledge World Companion to Polish Literature*.

dotyczą one istoty tej poezji) była odmienna interpretacja pojęcia polityki. Dla zachodniego pokolenia lat sześćdziesiątych „polityka” oznaczała nieograniczoną sprawczość, możliwość wolnego wyboru przyszłości, przeobrażenia społeczeństwa w kierunku emancypacji jednostki, często reprezentującej którąś z dotychczas uciskanych mniejszości. Te utopijne nadzieje zaczęły się rozwiewać w latach osiemdziesiątych. Zastąpiło je inne doświadczenie – krach realnie istniejącego (autorytarnego) socjalizmu w krajach bloku wschodniego, zaadaptowanie przez nie (zwłaszcza w Polsce i Czechach) demokracji liberalnej, dodatkowo legitymizowanej przez osobiste zaangażowanie opozycjonistów (w zachodniej terminologii: „dysydentów”). Wcześniejsza nadzieja, że „komunizm” mógłby jednak się przyczynić do powstania lepszego społeczeństwa na całym świecie, okazała się nieporozumieniem. Racja była po stronie dysydentów. Przekonanie „zachodniaków” (na ogół lewicowych) zainteresowanych Europą Środkowo-Wschodnią, że to właśnie demokratyczni opozycjoniści przyczynili się do przemiany ustrojowej (symbolem tej roli były losy Václava Havla), ożywiło zanikającą nadzieję, że polityka może zmienić nasze życie. Chodziło tu jednak o interpretację polityki w trochę innym sensie niż w latach rewolucji obyczajowej. Ważniejsze niż praca nad niesprawiedliwymi strukturami społecznymi, która mogła w swojej rewolucyjnej odmianie zrodzić nowy ucisk totalitarny, wydawało się osobiste świadectwo moralne, związane z liberalną (w rozumieniu Johna Stuarta Milla, Johna Searlesa, Richarda Rorty’ego) koncepcją praw człowieka. Polityka miała przede wszystkim gwarantować prawa wyemancypowanej jednostki. W nowym tysiącleciu pojęcie polityczności podlegało kolejnym reinterpretacjom, w związku z pojawieniem się ruchu Woke, który skupia(ł) się na zwalczaniu nierówności systemowej, stanowiącej – zdaniem tego nowego pokolenia kontestatorów – istotną przeszkodę w próbach wdrażania uniwersalnych praw człowieka. Te odmiennie interpretacje pokoleniowe polityki odcisnęły piętno na holenderskiej (zachodniej) lekturze poezji Szymborskiej, choć łączy je istotne przesłanie, że nasze wybory życiowe mogą być skuteczne tylko wtedy, gdy przekładają się na czynny udział w sferze społecznej, pojmowanej jako przestrzeń negocjacji między różnymi narracjami i racjami ideologicznymi. Taka koncepcja polityczności literatury niezbyt pasuje do sytuacji twórców środkowoeuropejskich w czasach komunizmu, gdy możliwość wyborów w ramach przestrzeni negocjacji była mocno ograniczona (może w ogóle nie istniała).

Poetka niewątpliwie zdawała sobie sprawę z niebezpieczeństwa redukcji swoich metafor i point poetyckich, będących często paradoksalną konkluzją

subtelnych i ironicznych wywodów. O tym niebezpieczeństwie świadczy wiersz *Dzieci epoki*, w którym typowa dla marksizmu absolutyzacja polityki zostaje sprowadzona ad absurdum przez monotonne powtarzanie przymiotnika „polityczny/a”. Moi zachodni (holenderscy) studenci, zwłaszcza wyznawcy tak zwanej teorii krytycznej, skupiającej się na wyżej wspomnianej demaskacji struktur władzy w sensie nierówności systemowej, często (i żywiłowo) odczytują ten wiersz jako jednoznaczny afirmację postawy, która sprowadza całą ludzką rzeczywistość do wyborów politycznych o wymowie ustrojowej, przy czym etyka okazuje się pochodną „właściwego” rozeznania w „nierównościach systemowych”. W zależności od tego rozeznania coś jest albo dobre, albo złe, czarne albo białe. Intencja pojedynczych osób się nie liczy; trzeba być po właściwej stronie – nie ma żadnej przestrzeni „pomiędzy”, choć skądinąd owi późnopo-nowoczesni mieszkańcy uniwersyteckich wysp uważają, że bycie pomiędzy jest istotą naszej egzystencji. Nie widzą tu jednak żadnej sprzeczności. Wszystko jest przecież polityczne, choć nie jako możliwość indywidualnego dawania świadectwa w sensie wartości liberalno-demokratycznych (co w przypadku środkowoeuropejskich dysydentów wiązało się z osobistym ryzykiem i rozmaitymi wyrzeczeniami), które były podstawą interpretacji polityczności przez moje pokolenie na Zachodzie (tłumaczy to popularność poezji Zbigniewa Herberta od początku lat siedemdziesiątych do mniej więcej roku 2010).

Różnice pokoleniowe w zachodniej lekturze wierszy Szymborskiej są więc znamienne i mają decydujący wpływ na ich interpretację i ocenę. Sugeruje to, że w miarę przejmowania rządu dusz przez bardziej radykalne narracje Woke (którym towarzyszy reinterpretacja idei uniwersalnych praw człowieka) popularność poezji Szymborskiej będzie się stopniowo zmniejszała. Może i ona trafi do czyścica historii literatury, podobnie jak wcześniej stało się to z twórczością T.S. Eliota i Czesława Miłosza. Coś podobnego dzieje się obecnie z poezją Herberta. Jedną z przyczyn tego procesu (miejmy nadzieję, że jednak nie obejmuje on Szymborskiej) są właśnie trudności z instrumentalizacją przeważającej większości wierszy polskiej noblistki na rzecz narracji ideologicznych, przypisujących polityczności rolę sprawczą w dokonywaniu konkretnych zmian społecznych. Inna rzecz, że już wcześniej zdarzyły się próby politycznego czytania wierszy poetki. Takie lektury natrafiały jednak na wiele przeszkód. Trzeba było przeoczyć upodobanie poetki do zabiegów pozwalających na autorelatywizację podmiotu lirycznego, choć w odróżnieniu od Herberta Szymborska na ogół stroni od liryki maski i roli, realizowanej przez monologi dramatyczne (zwieńczenie takiej poetyki stanowi zabieg

„ironii zdrady na samym sobie”, której doskonałym przykładem jest Herbertowski *Tren Fortynbrasa*). Mniej lub bardziej subtelną krytykę postawy absolutyzującej politykę rozumianą jako przebudowę świata w duchu utopijnych nadziei można znaleźć u wielu wschodnio-środkoeuropejskich poetów i pisarzy należących do pokolenia Szymborskiej, zwłaszcza wśród emigrantów. Oprócz Herberta, który wprawdzie był tylko połowicznym emigrantem, można tu jeszcze wymienić Milana Kunderę (nasuwa się też przykład emigracyjnej twórczości Miłosza, reprezentuje on jednak pokolenia wcześniejsze, u którego ironia sąsiaduje z katastrofizmem, z obecnością „konia ryżego” z Apokalipsy św. Jana, jak w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*). Inna rzecz, że wskutek traumatycznych doświadczeń emigracyjnych u tych autorów często występują przerysowane reprezentacje postaw zachodnich rzeczników ideologizacji życia (u Kundery taką karykaturą jest np. Hugo z rozdziału *Stracone listy 2 w Księdze śmiechu i zapomnienia*; nie dopuszcza on możliwości, że emigrantka Tamina po prostu chce odzyskać prywatne listy zmarłego męża; uważa, że musi chodzić o dokumenty „polityczne”).

Zabiegi takie jak przerysowanie i karykatura rzadko się zdarzają w poezji Szymborskiej. Jeżeli chodzi o jej holenderski odbiór (pars pro toto zachodniego), rzuca się w oczy, że z punktu widzenia większości czytelników podmiot liryczny jej poezji został skonstruowany w taki sposób, że spontanicznie można się z nim – z jego/jej sposobem myślenia – utożsamiać. Podkreśla się więc charakter tej poezji jako indywidualnego spotkania dwóch osób – twórcy/twórczyni i czytelnika/czytelniczki, zakorzenionych w swych światach, między którymi wiersz buduje most. Poeta Rutger Kopland, który napisał esej o kilku wierszach Szymborskiej (o czym więcej w drugiej części artykułu), opisując swoje spotkanie z tą poezją, mówi o „miłości od pierwszego wejrzenia”. Czytelniczki i czytelnicy rozpoznają w jej wierszach – słusznie czy nie – własny światopogląd, odkrywają swoje odczucia egzystencjalne, zawieszane między radością z powodu piękna świata a lękiem przed gorszą stroną natury człowieka. Rzadko interesują się przy tym specyficznym polskim kontekstem tej poezji, którego Szymborska zresztą nie eksponuje (z wyjątkiem tematyki Zagłady w wierszu *Jeszcze*). Wydaje im się, że poruszane przez nią tematy można niejako naturalnie konkretyzować w kontekście ponadnarodowym – w specyficznym znaczeniu uniwersalnym. Wychodzę tu z założenia, że „uniwersalność” jest konstruktem typowo europejskim (zachodnim), którego korzenie sięgają drugiej połowy XVIII wieku. Warto podkreślić, że nowoczesna idea narodu (interpretowana mniej lub bardziej nacjonalistycznie) jest krytyczną pochodną tej oświeceniowej uniwersalności. Specyfika

perspektywy zachodnich czytelników (dodajmy, że należących do mojego pokolenia), polega na tym, że jednak zastanawiają się oni się nad geopolitycznym statusem podmiotu poezji Szymborskiej, choć robią to w nietypowy sposób. Jawi się im poetka jako przedstawicielka obszaru Europy kiedyś opawanego przez ustrój autorytarny (albo totalitarny). W odróżnieniu jednak od wielu twórców emigracyjnych (emigrantów takich jak Miłosz, Kundera etc.) kolejne jej życia w ramach opresyjnego ustroju nie wydają się na pierwszy rzut oka mieć większego znaczenia dla wymowy i interpretacji jej wierszy. Z punktu widzenia zachodnich czytelników ta poezja nie jest autobiograficzna w sensie opozycyjności wobec ustroju (poetka nie jest dysydentką), i właśnie dlatego pozwala na lektury prywatne (bardziej zbliżone do światoodczucia czytelników z Europy Zachodniej po krachu rewolucyjnego wzmocnienia drugiej połowy lat sześćdziesiątych), przy czym odbiorcy są jednak świadomi, że życie w rzeczywistości mniej lub bardziej totalitarnej stanowi tło tej poezji. Owa prywatność jest warunkiem uniwersalnej wymowy wierszy Szymborskiej (i uwiarygodnia akcenty polityczne, które czasami – choć rzadko – się w niej zdarzają). Jednocześnie zasadnicza apolityczność tej poezji wprowadza do niej coś specyficznie środkowoeuropejskiego (choć raczej nie w sensie popularnej obecnie – po kilku dziesięcioleciach zdominowanych przez zachodni paradygmat studiów postkolonialnych – opozycji między centrum a [semi]peryferiami). Chodzi tu o rodzaj uniwersalności, która z założenia jest nadrzędna wobec wszelkiej polityki, negatywnie utożsamianej z ideologią – z wielkimi narracjami dwudziestowiecznymi (choć polityka zachowuje sens jako sztuka rządzenia). Umieszczając postawę odbiorców poezji Szymborskiej – holenderskich, zachodnich – w kontekście historycznym, moglibyśmy powiedzieć, że odzwierciedla ona doświadczenia drugiej wojny światowej i zimnej wojny w tym znaczeniu, że wiersze poetki udowadniają, iż istnieje sfera ludzkiego życia, do której ideologia i polityka nie przenikają jako czynniki dominujące. Jedynym wyjątkiem pod tym względem jest – jak już wspomniałem – Zagłada, która również w poezji Szymborskiej zachowuje swą przerażającą unikatowość.

W odniesieniu do środkowo-wschodnioeuropejskiego wizerunku noblistki, który z punktu widzenia zachodniego odbiorcy stanowi rękojmię jej uniwersalności, dochodzimy do paradoksalnego wniosku: o odwiecznych – w sensie życia powszedniego – doświadczeniach człowieka jako jednostki i członka społeczeństwa można pisać z perspektywy mieszkańca państwa rządzonego autorytarnie (albo totalitarnie) tak, by czytelnik skupiał się na uniwersalnej wymowie egzystencjalnej utworu, podczas gdy potrzeba oceny

politycznej, ideologicznej zostaje przez chwilę zawieszona. Z kolei zachodni czytelnik mojego pokolenia nie zapomina, że autorka pisała jednak w warunkach innego, mniej wolnego ustroju niż ten, który istniał wówczas na Zachodzie (choć również u nas nigdy nie brakowało opresyjnych struktur, miały one raczej charakter wewnętrzny – uwewnętrzniony – niż zewnętrzny, słowem kluczowym byłaby tu „tolerancja represyjna”). Okoliczność ta nie wpływa jednak na uniwersalizująco-poetycką reprezentację wszystkich aspektów życia prywatnego człowieka (u Szymborskiej kobiety jako pars pro toto człowieka). Polityka i ideologia nie znikają z widnokręgu, ale w tej poezji spór z nimi jest prowadzony z pozycji nie-politycznych i nie-ideologicznych (chyba że przyjmujemy, że wszystko jest ideologiczne, podobnie jak wszystko – według rozmaitych narracji zakorzenionych w ideologii marksistowskiej – jest polityczne; widzieliśmy, że sama Szymborska wykazała w *Dzieciach epoki* niedorzeczność takiej postawy). Poetka nie przeciwstawia im jakiejś nowej antyformy ustrojowej, lecz pokazuje, że w warunkach absolutyzacji polityki i ideologii życie staje się niemożliwe, nieznośne. Można wtedy tylko uciekać. Tak się dzieje w wierszu *Utopia* – „wyspa, na której wszystko się wyjaśnia”, wyspa przypominająca inną wyspę, nie mniej dystopijną, na którą w *Księżdzie śmiechu i zapomnienia* wprowadzona została Tamina, wyspę jałowego zdziecinnienia. U Kundery ucieczka kończy się tragicznie – w tej koszarnej wizji antyideologicznej uciekająca Tamina się topi, a przebywające na wyspie dzieci – kojarzące się z pionierami, do których przemawia komunistyczny prezydent Husák – przyglądają się temu – nie próbując jej ratować. Zresztą ona sama nie szuka ratunku, kiedy brzeg stałego lądu coraz bardziej się oddala. Okazuje się jednak (dowodem jest właśnie prywatność podmiotu lirycznego w wierszach Szymborskiej), że takie groźne utopie, kojarzące się z antyduchem wielkiej liczby i sugerujące, że istnieje jakaś jedynie poprawna odpowiedź na wszystkie ludzkie rozterki i pytania, nie zostały na razie do końca zrealizowane, choć poczucie grozy, odwiecznie towarzyszące radości istnienia, bierze się z ich potencjalnej obecności – to w ten sposób sam człowiek potrafi się odczłowieczyć.

Przestrzenią poezji Szymborskiej jest życie powszednie w najszerszym tego słowa znaczeniu. Czy można bardziej precyzyjnie określić (z holenderskiego – zachodniego – punktu widzenia) poruszający się po niej podmiot? Wymaga to przede wszystkim analizy postawy podmiotu tej poezji wobec życia powszedniego jako stanu egzystencjalnego. Podstawową kategorią jest tu antydeterminizm. Ów podmiot uważa, że jego życiem nie rządzi przeznaczenie. Kategorie takie jak z jednej strony bezosobowy determinizm,

a z drugiej – opatrność okazują się bezpodstawne. Świat tego podmiotu jest zawsze przypadkowy, przygodny. Żyjąc w nim, nigdy nie mamy pewności, że nasze interpretacje i oceny tego, co się zdarza, są trafne. Jesteśmy-w-tym-świecie i go poznajemy. Nasze akty poznawcze są sensowne, choć często się mylimy, z czego doskonale zdajemy sobie sprawę. Ta świadomość jest warunkiem jednej z najważniejszych – z perspektywy poetki – zdolności człowieka: zdolność do zdumienia – zdziwienie, które umożliwia postawę otwartości na cudowność świata i naszego istnienia w nim. Doświadczeniem rozstrzygającym o naszym poznającym byciu-w-świecie jest przy tym ironia, a zwłaszcza autoironia. Wiąże się ona organicznie z możliwością postrzegania świata jako cudu. Rzeczywistość jawi się nam jako ironiczna w sensie ironii sytuacyjnej. Ironia nie jest więc wynikiem naszej werbalnej mocy kreatywnej. Bycie człowiekiem oznacza akceptację własnej omyślności, nie tylko w próbach poznawania świata zjawiskowego, lecz także w naszych relacjach z innymi podmiotami (ludźmi i „innobydami”). Sfera międzyludzka przedstawia się więc często jako przestrzeń nieporozumienia albo niedorozumienia. Jednak mimo wszystko obcujemy z sobą, nawiązujemy relacje, rozumiemy się albo nie, Kochamy i nienawidzimy. Uczymy się na naszych błędach, choć wiemy, że konfiguracje składające się na nasze nieporozumienia się nie powtarzają. Nie panujemy nad nimi (choć to my przyczyniliśmy się do ich powstawania), ale również nie jesteśmy pozbawieni mocy nadawania temu, co nam się zdarza, określonego kierunku.

Podmiot poezji Szymborskiej nie jest więc nigdy modernistycznym twórcą, który „autorytarnym” gestem stwarza świat samowystarczalny pod względem artystycznym. Mówiąc o życiu powszednim jako podstawie ludzkiej egzystencji, podmiot ten próbuje się utożsamiać z innymi punktami widzenia, wyobrażać sobie reakcje i racje innych ludzi/bytów – jemu współczesnych i z czasów przeszłych, minionych. Wczuwa się w te osoby i byty. Czasami ich racje odrzuca. Dość często z nimi się solidaryzuje. Rzadko dochodzi (jak w słynnej *Rozmowie z kamieniem*) do wniosku, że kontakt jest niemożliwy – choć właściwie to kamień twierdzi, że jego rozmówczyni „brak zmysłu udziału”, co jest jednak paradoksalną formą komunikacji – pozwala podmiotowi ludzkiemu uświadomić sobie, że jego śmiertelność (o której często zapomina) jest warunkiem współczującego obcowania z innymi: „Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć”<sup>1</sup>. Dzięki owej poetyckiej empatii dla tego, co nawet

1 W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2002, s. 108.

gdy na pierwszy rzut oka wydaje nam się podobne, jest jednak różne, istnieje możliwość dobra:

Uśmiechnięci, współobjęci  
 spróbujemy szukać zgody,  
 choć różnimy się od siebie  
 jak dwie krople czystej wody<sup>2</sup>.

Istniejemy więc pojedynczo, osobno, a także razem. Współistniejemy jako pojedyncze osoby w rzece Heraklita, a niektórzy z nas dają temu wyraz – równocześnie uogólniając i wyszczególniając – w wierszach:

Ja ryba pojedyncza, ja ryba  
 (choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)  
 pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby  
 w łusce srebrnej tak krótko  
 że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?<sup>3</sup>

Trójzasada nadająca światu poezji Szymborskiej spójność składa się z przygodności, ironii i solidarności. Wydaje się, że te pojęcia się współwarunkują. Tu nagle uświadamiam sobie, że przywołałem tytuł wpływowej kiedyś książki amerykańskiego filozofa Richarda Rorty'ego, w której próbował pogodzić epistemologię rodem z amerykańskiej filozofii pragmatycznej z etyką praw człowieka, choć w ramach jego myśli nie sposób ich „metafizycznie” uzasadnić. Można by powiedzieć, że te trzy pojęcia określają światoodczucie tych czytelników Szymborskiej na Zachodzie, którzy samorzutnie utożsamiają się z treścią jej poezji (albo jeszcze inaczej: czytają ją w świetle tych właśnie pojęć).

## 2.

Nie jestem oczywiście pierwszym (ani ostatnim) krytykiem lub badaczem, który zastanawia się nad wymową poezji Szymborskiej z zachodniego punktu widzenia. Jej recepcję w Holandii prześledziła Hannelore Baudewijn w pracy magisterskiej, która powstała w katedrze Slawistyki Uniwersytetu

<sup>2</sup> Tamże, s. 163.

<sup>3</sup> Tamże, s. 104.

w Gandawie. Autorka parafrazuje między innymi opinię tłumacza Karola Lesmana o poezji Szymborskiej wkrótce po przyznaniu jej Nagrody Nobla. Opinia ta dość dobrze ujmuje przyczyny jej popularności w niderlandzkim obszarze językowym: „Zwrócił uwagę na efekt niespodzianki w wierszach Szymborskiej i «lekki» [*lichtvoetig*] ton, nadający tym «subtelny, pozornie powierzchownym wierszom» specyficzną formę”<sup>4</sup>. O poezji Szymborskiej napisano w Niderlandach wiele recenzji i artykułów, a ich wymowa jest prawie bez wyjątku pozytywna. Zwraca przy tym uwagę, że recenzenci i krytycy na ogół pomijają zagadnienia dotyczące formy tej poezji (choć często ją ogólnikowo określają jako „nimble”, „*lichtvoetig*” etc. – „lekka”, „zwinna”), która w przekładzie wydaje się zbliżona do medytacji egzystencjalnych zwieńczonych aforystycznymi pointami. Subtelnych modulacji rytmicznych Szymborskiej, mniej lub bardziej jawnie nawiązujących do tradycyjnych polskich formatów wierszowych, nie sposób odtworzyć w przekładzie, zwłaszcza na języki germańskie z ich tendencją do sylabotonizmu. Wydaje się, że w związku z tym szczególnie ciekawa jest krytyczna recepcja poezji Szymborskiej przez jej zachodnich kolegów poetów, nawet jeśli te często bardzo osobiste, idiosynkratyczne odczytania ujawniają przede wszystkim ich własne zachwyty i niepokoje. Również do nich nie dociera to, co zostało utracone w przekładzie, ale jako szczególnie wrażliwi czytelnicy (świadomi obecności aspektów formalnych, które niejako przeświecają przez materiał języka docelowego) trudniej padają ofiarą lektur doraźnych, wykorzystujących wiersze w celach jednostronnie ideologicznych (jako wierszowaną publicystykę).

Ciekawym przypadkiem jest zwłaszcza Holender Rutger Kopland (właśc. Rutger van den Hoofdakker, 1934-2012), który w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku był bodaj najczęściej czytany i cytowany poetą w Holandii. Jego poezja charakteryzuje się przystępnym językiem unikającym stylistycznych zgrzytów. Dominuje w niej nastrój agnostycznego niepokoju związanego z przemijalnością człowieka i jego świata. Kopland skupia się na chwilach życia codziennego, będących punktem wyjścia dla ironiczno-melancholijnych medytacji egzystencjalnych w wierszach, które pod względem formy dyskretnie nawiązują do tradycyjnych formatów sylabotonicznych. Istnieje tu więc pewne podobieństwo do rozwiązań formalnych Szymborskiej (wprawdzie w stosunku do innego – sylabicznego – systemu

4 „Hij vestigde de aandacht op het verrassingseffect in Szymborska's gedichten en de 'lichtvoetige toon' waarmee ze haar 'subtiele schijnbaar oppervlakkige gedichten' vorm geeft”, [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/458/RUG01-001891458\\_2012\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/891/458/RUG01-001891458_2012_0001_AC.pdf), s. 26 (14.02.2024).

wersyfikacyjnego), choć holenderski poeta, czytając ją w przekładzie, nie mógł o tym wiedzieć (tłumacze Szymborskiej na ogół nie zastanawiali się nad kwestiami wersyfikacyjnymi). W roku 1998 Kopland opublikował esej pt. *Liefde op het eerste gezicht* (Miłość od pierwszego wejrzenia) w najstarszym holenderskim czasopiśmie literackim „De Gids” (Przewodnik). Eсей ten (może raczej „wczuwająca się” proza poetycka) ma charakter osobistego dialogu z poetką. Jest sprawozdaniem regularnego obcowania z kilkoma wierszami. Kopland podkreśla, że kilkakrotnie do tej lektury wracał, odkrywając coraz to nowe znaczenia i konteksty, wzbogacające jego pierwotne interpretacje poszczególnych utworów. Przedmiotem jego empatycznej interpretacji są trzy wiersze Szymborskiej: *Monolog dla Kasandry*, *Recenzja z nienapisanego wiersza* i *Niebo*.

Na początku tych rozważań, opisując swój odbiór *Monologu dla Kasandry*, Kopland tłumaczy własną spontaniczną fascynację poezją Szymborskiej tym, że jest ona – jego zdaniem – zakorzeniona w „ulotnej chwili”, będącej odcinkiem czasu chronologicznego. „Jest tak, że doświadczenia, które zazwyczaj są wyraźnie oddalone od siebie w czasie, tęsknota za czymś wcześniejszym – pragnienie czegoś późniejszego, nagle się zlewają”<sup>5</sup>. Tęsknota za przeszłością wiąże się więc z pragnieniem czegoś, co ma dopiero nadejść. „Rozpoznaje się coś, o czym się nie wiedziało, że się to znało”<sup>6</sup>; poeta mnoży tu konstrukcje bezosobowe). To „coś” jest z jednej strony zupełnie nowe, z drugiej zaś znajome, budzące ufność („vertrouwd”). Chwila ta właściwie już przeminęła, kiedy trafia do naszej świadomości. Ten paradoksalny opis odnosi się do ostatnich dwóch linijek wiersza:

A to jest moja wykrzywiona twarz.

Twarz, która nie wiedziała, że mogła być piękna<sup>7</sup>.

Zwróćmy uwagę, że Szymborska stosuje tu najpierw jedenastozgłoskowiec o toku jambicznym, po którym następuje bardziej urozmaicony pod względem rytmicznym trzynastozgłoskowiec (dokładniejsza analiza struktury rytmicznej tego wiersza pokazuje, że opiera się ona na przeplataniu tradycyjnych jedenastozgłoskowców z trzynastozgłoskowcami – ową urozmaiconą regularność przerywają czasami krótsze wersy, eksponujące zwroty nastroju

5 R. Kopland, *Liefde op het eerste gezicht*, „De Gids” 1998, R. 161. Wszystkie cytaty z tego eseju w moim przekładzie.

6 Tamże.

7 W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 280.

ja lirycznego). Przekład na język niderlandzki rezygnuje z tych elementów tradycyjnej wierszowości: „En dit is mijn vertrokken gezicht. / Een gezicht dat niet wist dat het mooi kon zijn”.

Poetyckie odczytanie tego utworu przez Koplanda sugeruje, że poezja polega na momentach wewnętrznej iluminacji, na rodzaju platońskiej anamnezy, choć pozbawionej zakorzenienia metafizycznego. Nie ma tu bowiem pozawierszowej transcendencji. Wiersz jest jednak czymś więcej niż artefaktem – dopiero w dialogu między zaszyfowaną w słowach wrażliwością poetycką autorki a aktem „wczuwającej się” lektury konkretnego czytelnika – w dodatku poety – promieniuje sensem. Napięcie między przypadkowością chwil wchodzących do wiersza a jego poetycką jednością zostaje zniesione w umyśle czytelnika, który wskutek obcowania z sytuacją liryczną ujmuje siebie (tu w relacji do Kasandry) w równie przygodny sposób: „I nagle ją kocham, albo lepiej, nagle wydaje mi się, że rozpoznaję ją jako kogoś, kogo kiedyś kochałem, choć o tym zapomniałem”<sup>8</sup>. W odbiorze Koplanda poetycka recepcja okazuje się ulotną chwilą, w której (dzięki ludzkiej empatii, to znaczy pewnego rodzaju solidarności, ale w sposób przygodny, przypadkowo) kilka momentów się zlewa w jeden (choć nie „wieczny”, jak u Miłosza w religijnym kontekście „apokatastasis”). Przygodny okazuje się przy tym również podmiot poetyckiej recepcji poezji Szymborskiej. Dzięki temu otwiera się przestrzeń mitu w swojej niepowtarzalnej konkretności:

Mity wcielają fantazje o losie człowieka – dlaczego to dzieje się właśnie? Dlaczego właśnie w taki sposób? Jak mogło się zdarzyć, że miasto zostało obrócone w perzynę? Kto chce, by zdarzyło się coś, czego nikt nie chce? Nikt, a jednak to się zdarza. Ciemne moce w duszy człowieka są przenieszone [*worden verhuisd* – strona bierna] do jakiegoś świata poza naszym światem. W taki sposób my – ludzie – zamiast sami wikłać się w wojnę, zostajemy przez nią napadnięci. Jakby całe nasze życie było losem. Coś poszło nie tak w niebie, między jakimś bogiem a człowiekiem, coś wykołowało się w raju, taki jest podstawowy wzór wyjaśnień obecności zła w świecie. Coś albo ktoś pilnował biegu wydarzeń na świecie, coś albo ktoś życzył nam dobrze, ale poczuł[o] się obrażony[e] naszą butą i pozostawił[o] nas naszemu życiu. Jesteśmy ofiarami naszego życia, a nie jego uczestnikami. Tak twierdzi mit<sup>9</sup>.

8 R. Koplant, *Liefde op het eerste gezicht*, s. 336.

9 Tamże, s. 335-336.

To właśnie przygodność człowieka (choć wynikająca z tego, że coś/ktoś się wycofał[o] z udziału w naszym losie/życiu) stanowi warunek powtarzającej się w coraz nowych konfiguracjach i kontekstach prawdy mitu. Nie można tej prawdy alegoryzować, to znaczy zawężyć jej do wydarzeń „historycznych”, „[między]narodowych”, „politycznych”, choć zarazem istnieje możliwość rozszerzania owych zdarzeń przez ich konfrontację z wymiarem mitu. Konkretnie jest wtedy nie tyle jakieś wydarzenie historyczne (upadek Troi, powstanie warszawskie etc.), ile człowiek w nie uwikłany (być może wbrew swojej woli). Losowy charakter tego uwikłania daje się do pewnego stopnia wytłumaczyć w świetle mitu. Właśnie dzięki temu holenderskiemu poecie udało się „przez chwilę” nawiązać poetycki dialog z Szymborską.

Poetycko przeformułując linijki innego wiersza Szymborskiej, *Niebo*, Kopland sugeruje, że „człowiek jest chwilowym [*kortsstondig*] zagęszczeniem (po niderlandzku «*verdichting*» – rzeczownik ten kojarzy się z «poezjowaniem» – *dichten*, a także z fikcją – «*een verdichting*» – coś zmyślnego) cząsteczek [molekuł], które tak jest organizowane, iż cząsteczki stanowią ciało świadome swego istnienia. Składają się na ja, umieją myśleć – cogito ergo sum. Człowiek pochodzi z nieba, z obojętnego wszechświata, i będzie do niego [wracał]”<sup>10</sup>. Okazuje się więc, że sam człowiek – ja tu i teraz – jest dzieckiem przygodności bycia. Niebo zostało pozbawione swych sakralnych konotacji. Nie oznacza to jednak, że przygodność mojego obcowania tu i teraz z równie przygodnym światem jest pozbawiona sensu. Poezja – jej tworzenie i odbiór, czytanie – pokazuje bowiem, że człowiek ma władzę, by swojej egzystencji nadawać sens bez tradycyjnych rękami, sakralnych lub metafizycznych. Specyficznie ludzki sens tworzy się w chwilach przedstawiających inne chwile, których nie musi połączyć czas w sensie chronologicznego następstwa momentów (podobnie dzieje się – jak widzieliśmy – w wymiarze mitu). Relacja między nimi pozostaje tajemnicza (nie można jej bowiem wywieść z jakiegoś absolutnego źródła), lecz owe poetyckie iluminacje są same w sobie znaczeniotwórcze, opierają się wzajemnie na sobie. Znaczenia te powstają w przestrzeni egzystencjalnej, gdzie jedna ludzka samotność spotyka się drugą. Możliwość takich spotkań z jednej strony uwydatnia samotność jako „przedustawną” kondycję egzystencjalną człowieka, z drugiej zaś ją przewyżcza. Podstawą fascynacji, jaką poezja Szymborskiej budzi w Koplandzie, wydaje się aporia. Można by ją określić jako wspólnie przeżywaną samotność egzystencjalną (wobec losu, uobecnianego przez mit), samotność, która

<sup>10</sup> Tamże, s. 340.

równocześnie stanowi wspólnotę, przy czym czytanie poezji – aktualizacja relacji między poetką a jej czytelnikiem – okazuje się jednym z wielu możliwych uobecnień tej aporii. Komunikacja poetycka jest nawet w pewnym sensie najczystszy wyrazem tej samotności, samoprzewycięzającej się, bo dzielonej z innym (co jako czytelnikowi Norwida kojarzy mi się ze świecką, agnostyczną eucharystią).

Kluczową formułą określającą postawę czytelnika wobec autora jest twórcza modyfikacja paradoksów i aporii, za których pośrednictwem podmiot liryczny próbuje ująć swój sposób bycia-w-świecie. Obcowanie Koplanda z poezją Szymborskiej jest dialogiem w bardzo specyficznym sensie. Tworząc wiersz, poetka powinna bowiem – jego zdaniem – najpierw odczytać świat jego możliwego odbiorcy. Według Koplanda Szymborska posiadała tę zdolność w najwyższym stopniu. Charakteryzując swój odbiór wiersza *Niebo*, holenderski poeta pointuje swoją intuicję: „Ik voel mij een gelezen lezer” (Czuję się jak [od]czytany czytelnik)<sup>11</sup>. Poetka jest więc sama również czytelniczką. Pisząc swój komunikat egzystencjalny, czyta w duszy potencjalnych czytelników. Okazuje się więc, że relacja między czytelnikiem a autorką (poetką) stanowi urzeczywistnienie postulatu ludzkiej solidarności, przygodnego współobcowania jednej samotności z drugą. Jej podstawą jest istnienie pierwotnej – choć w sferze potencjalności – wspólnoty międzyludzkiej. Szymborska pisze w przedostatniej zwrotce wiersza *Niebo*:

Zjadam niebo, wydałam niebo.  
Jestem pułapką w pułapce,  
zamieszkiwanym mieszkańcem,  
obejmowanym objęciem,  
pytaniem w odpowiedzi na pytanie<sup>12</sup>.

Podmiot wiersza Szymborskiej jest „zamieszkiwanym mieszkańcem”. Coś go (ją) posiada, a dzięki temu on (ona) coś posiada. Tę współzależność trzeba sobie wyobrazić inaczej niż w wypadku podmiotu Miłoszowskiego wiersza *Ars poetica?*: „Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów, / które rządzą się w nim jak u siebie [...]”<sup>13</sup>. Moc budząca Szymborską do twórczości

11 Tamże.

12 W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, s. 286.

13 C. Miłosz, *Ars poetica?*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 337.

nie znajduje się poza światem ludzkim (wyżej lub niżej), nie bierze się z podszeptów dajmoniona, lecz inspiruje ją drugi człowiek, czytelnik, konkretna egzystencja równie przygodna jak sama poetka.

Czytelnika (poetę i krytyka literackiego) i poetkę łączy więc udział w czymś, co ich wyprzedza, w czym oboje uczestniczą, i co uczestniczy w nich, co wymyka się jednoznacznej kategoryzacji. To coś jest ponadto całością, wprowadzie paradoksalną. Nie odsyła ona do transcendencji, lecz przedstawia siebie jako przemijającą. To właśnie ten sposób myślenia o tej udzielającej się i wymykającej w ulotnych chwilach całości stanowi o uniwersalnej wymowie poezji Szyborskiej. Uniwersalna okazuje się jej relacyjna podstawa.

Powróćmy teraz do początku: czy uniwersalna wymowa wierszy noblistki, owa uniwersalność opisana przez holenderskiego poetę Rutgera Koplanda, jest konstruktem zachodnim, tworem centrum w odniesieniu do jakichś peryferii (które mogą być pozytywne albo negatywne)? Jeżeli tak, to ów Zachód, który (do)określa głos kobiecy Szyborskiej jako uniwersalny, różni się od postkolonialnych konstrukcji Zachodu. Odmawia on bowiem zamknięcia się w „swoich” dziejach i w „swojej” kulturze, choć zarazem nie demitologizuje owych dziejów, a tym bardziej nie dekonstruuje „swojej” kultury. Podejście postkolonialne i wokistowska koncepcja nierówności systemowej nie mają tu (jeszcze) znaczenia. Poetycki Zachód Koplanda otwiera się z zasady na to, co inne. Uważa, że dzięki sile empatii nie ma żadnych istotnych przeszkód w dialogu. Szyborska ze względu na przynależność do historii i kultury Europy Środkowo-Wschodniej jest do pewnego stopnia inna, ale z punktu widzenia holenderskiego poety polska poetka nie skupiała się na uwydatnieniu owej inności w stosunku do Zachodu jako centrum (pod tym względem Szyborska różni się od Herberta, a także od Miłosza). Jej uniwersalność nie polega więc na potrzebie podzielenia się tym, że jest mieszkanką prowincji albo peryferii. W *Monologu dla Kasandry* przywołuje wprowadzie specyficznie polskie doświadczenia, ale robi to dyskretnie. Nie zamyka się na inne konkretyzacje. Właśnie tę niedookreślającą się otwartość poetki uwydatnił poeta Kopland w swojej empatycznej prozie poetyckiej. Ten „[od]czytany [przez Szyborską] czytelnik” czuje się zatem „uczestnikiem losu człowieka, [jest] kimś «spoza», kto patrzy z daleka, by zrozumieć, jak i dlaczego z człowiekiem się dzieje to, co się dzieje”<sup>14</sup>. Uniwersalność oznacza tu więc równoczesne

14 R. Kopland, *Liefde op het eerste gezicht*, s. 238-239.

bycie w czymś i poza czymś. Poezja jest zaś „postawą pytającą”<sup>15</sup>: chcąc znaleźć odpowiedź na tę egzystencjalną aporię – pyta: „kim jesteśmy”<sup>16</sup>...

## Abstract

---

### Arent van Nieukerken

UNIVERSITY OF AMSTERDAM

*“Universality” of the Female Voice: The Image of Szymborska’s Poetry in the “West”*

Wisława Szymborska holds a prominent place in the Netherlands as one of the most widely-read poets. Anglo-Saxon countries also recognize her popularity. People often quote the verses of her poems to comment on “our” Western social and political problems, even though this seems to contradict the specific Central European context of her work. Szymborska’s poetry differs significantly from the model of “dissident” literature that shaped the “Western” image of Eastern European writing as a form of internal resistance to totalitarian oppression between 1965 and 1989. Today, the “Western” politicization of Szymborska’s poetry frequently associates her discursively ironic depictions of inequality and injustice with late postmodern concepts such as systemic inequality and ecocriticism. However, subtle and paradoxical readings of Szymborska’s poetry consider the Eastern European context of censorship and oppression without reducing these texts to politics in both senses. These readings concentrate on Szymborska’s poems as representations of the universality of everyday life – its tensions and happiness. The background of oppression remains, but the primary focus shifts to everyday life, establishing a connection between the Central and Eastern European poet and the Western reader. They are united by a common world, despite the once-existing geopolitical borders. An example illustrating the construction of such a common space is Dutch poet Rutger Kopland’s essay on Szymborska’s poetry.

## Keywords

---

Wisława Szymborska, poetry, East, West

---

15 Tamże, s. 239.

16 Tamże.

## Święto prawie niezakłócone. O prawicowej próbie unieważnienia Nagrody Nobla

Przemysław Czapliński

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 68–86

DOI: 10.18318/td.2024.1.5 | ORCID: 0000-0002-4805-6471

**W**erdykt Akademii Szwedzkiej przyznający Wisławie Szymborskiej Nagrodę Nobla wywołał w Polsce dwie i pół reakcji. Pierwsza z nich, entuzjastyczna, doszła do głosu w środowiskach i mediach demokratycznych, wśród członków elity politycznej i medialnej, w gronie wybitnych twórców. Druga, dyskryminująca poetkę i jej dorobek, przejawiała się w prasie i mediach prawicowo-nacjonalistyczno-katolickich. Trzecia, połówiczna (bo nadal niedomknięta), polegała na szukaniu perspektywy pozwalającej zrozumieć zderzenie postaw<sup>1</sup>. Do tej trzeciej dołączam poniższą refleksję.

Negatywne reakcje na Nobla dla Szymborskiej sprwiają wrażenie konstelacji na pozór prostej – symetrycznej

1 Pierwsze omówienie recepcji poezji Szymborskiej po przyznaniu Nobla zob. M. Głowiński, *Szymborska i krytycy. Kilka uwag na początek*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 177-199. Omówienie późniejsze o dwadzieścia lat i uwzględniające sferę internetową – zob. M. Wojtyra, *„Tyle wiemy o sobie/ ile nas sprawdzono”. Recepcja Wisławy Szymborskiej w mediach*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2019, t. 28, s. 23-35.

**Przemysław Czapliński** – historyk literatury XX i XXI wieku, eseista, tłumacz; współtwórca Centrum Humanistyki Otwartej (UAM) zajmującego się związkami prawa z literaturą. Ostatnie publikacje: *Poruszona mapa* (2016), *Literatura i jej natury* (współautorzy: Joanna B. Bednarek, Dawid Gostyński, 2017), *O jeden las za daleko. Demokracja, kapitalizm i nieposłuszeństwo ekologiczne w Polsce* (współredaktorzy: J.B. Bednarek, D. Gostyński, 2019), *To wróci. Przeszłość i przyszłość pandemii* (współredakcja J.B. Bednarek, 2022).

względem pochwał i spajanej grawitacyjną siłą niechęci. Być może jednak w nienawistnych wypowiedziach warto dostrzec wydarzenie złożone i niejasne, aby zrozumieć rolę kultury w powstawaniu podziałów przebiegających przez polskie społeczeństwo. Nagroda Nobla powinna była – choćby rytualnie i doraźnie – zadziałać przeciw podziałom, nakłaniając do wspólnego świętowania. Poezję Szymborskiej cytowały przecież media całego świata, a wyrazy uznania spotykały „polską poetkę”, splendor zdawał się więc służyć na wszystkich. Sukces tej miary daje się przez pewien czas mnożyć, a uzyskany w ten sposób nadmiar bywa rozdawany szerszej zbiorowości. Tak właśnie postąpił Czesław Miłosz, który uznał nagrodę za dowód, że „polska poezja jest uważana przez wielu ludzi za najlepszą w Europie kontynentalnej”<sup>2</sup>, co oznaczało, iż werdykt noblowskiego jury jest potwierdzeniem opinii żywno-nych przez liczne gremia i środowiska, a „najlepszą w Europie kontynentalnej” poezję tworzą jeszcze inni równie co Szymborska wybitni poeci. Natomiast prawicowi publicyści i krytycy podkreślali, że z tego wspólnego dobra nie chcą niczego.

Aby zbliżyć się do wyjaśnienia sensu ówczesnych wydarzeń, przedstawię w krótkim zarysie podstawowe zarzuty kierowane pod adresem Szymborskiej, potem zaś spróbuję umiejscowić konflikt o Nobla w kontekście przemian kultury i krytyki literackiej lat dziewięćdziesiątych.

### Demaskacje

Wszystkie oskarżenia rzucane na Szymborską poprzedził – w sensie merytorycznym, a nie chronologicznym – atak na samą Literacką Nagrodę Nobla. Miał on charakter metakrytyczny. Uczestnicy sporu zarzucali mianowicie sztokholmskiemu gremium stosowanie kryteriów nieswoistych dla literatury – kryteriów przynależnych myśleniu instrumentalizującemu kulturę. Oto dwa reprezentatywne osady:

Paweł Siergiejczyk: „Szwedzcy akademicy spełnili wymogi «politycznej poprawności» przyznając nagrodę poetce należącej do literackiego establishmentu III RP”<sup>3</sup>.

2 *Obmyślam świat, czyli o poezji Wisławy Szymborskiej*, red. S. Żak, Wydawnictwo Pedagogiczne ZNP, Kielce 1998, s. 11.

3 P. Siergiejczyk, *Nobel z kontekstem*, „Myśl Polska” 1996, nr 41.

Rafał Ziemkiewicz: „kapłani politycznej poprawności dawno już uchwalili, że w tym roku literacki Nobel powinien przypaść kobiecie, bo w ponad dziewięćdziesięcioletniej historii zdarzyło się to tylko ośmiokrotnie i trzeba nadrabiać zaległości”<sup>4</sup>.

Określenie „poprawność polityczna” było (i nadal jest) rozumiane przez pravicę jako system językowo-światopoglądowy, który prowadzi do zakłamania życia publicznego: cenzuruje prawdę, narzuca pokrętnie nazewnictwo („Afroamerykanin” zamiast „Murzyn”, „nieheteronormatywny” zamiast „pedał”), zmusza do fałszowania emocji. W odniesieniu do Nagrody Nobla „poprawność polityczna” oznaczała, że ów system fałszuje również kryteria estetyczne – ustanawia „taryfę ulgową” niemającą wiele wspólnego z literaturą, nadaje nagrodzie charakter „lauru z rozdzielnika”.

Zgodnie z tym obaj autorzy podważali wartość nagrody, sugerując, że dostała ją nie „właśnie Szymborska”, lecz „na przykład Szymborska”. Decyzja jury okazuje się bowiem pochodną zasady reprezentatywności, która wymusza na komisji noblowskiej (rzekomo lewicowe) traktowanie pisarza nie jako realnego autora (sprawcy) swoich dzieł, lecz jako nosiciela cech jakiejś mniejszości. Jury – dawali do zrozumienia publiczności – przykłada zatem do wszystkich pisarzy świata szczególną miarę, w której kwestią kluczową jest przynależność do „pokrzywdzonych”: największe szanse mają pisarze będący członkami uciskanej rasy, dyskryminowanej płci czy wyzyskiwanego narodu. Literacki Nobel okazuje się w takim ujęciu „nagrodą za sumę upośledzeń”, co znaczyłoby, że komisja stosuje lewicową politykę traktowania kultury jako narzędzia rekompensowania krzywd, sama Nagroda Nobla zaś jest częścią globalnej „akcji afirmatywnej”.

Na tym nie kończy się korozyjne działanie poprawności politycznej. Skoro wyżej od wartości literackich lokuje ona cierpienia, wobec tego nie ceni idei wyzwoleniczych, postępowych światopoglądów czy postaw antydyskryminacyjnych. Zasada *political correctness* stawia znak równości między światopoglądami (feminizmem, antykolonializmem, antyimperializmem czy antynacjonalizmem), ponieważ wszystkie idee traktuje jako emblematy upokorzonych.

W ten sposób prawicowa krytyka nie tylko podważała wartość werdyktu korzystnego dla Szymborskiej i kwestionowała wiarygodność samej nagrody, lecz przede wszystkim przekonywała, że komisja noblowska to lewicowa agencja, która wykorzystuje literaturę jako alibi do promowania relatywizmu

4 R. Ziemkiewicz, *Gdyby Herbert był kobietą...*, „Najwyższy Czas” 1996, nr 41.

aksjologicznego. W sumie zatem Nagroda Nobla to zasłona, pod którą skrywa się przekonanie, że literatura nie ma żadnego znaczenia.

Metakrytyczny atak na Nagrodę Nobla polegał na zderzeniu zasłony ideologii, a demaskacja ta stanowiła przygotowanie do odsłonięcia kryteriów własnych prawicy – niezideologizowanych i niezafałszowanych, swoistych dla literatury i pozwalających wiarygodnie ją ocenić. Jest przy tym oczywiste, że kryteria te zostały wyciągnięte z tradycji literackiej i zradykalizowane na potrzeby walki dyskursywnej. Wyrok na Szymborską zapadł, zanim rozpoczął się atak: uczestnicy „rozprawy” dostosowywali argumenty do osoby, usuwając z pola widzenia wszystko, co mogłoby osłabić linię oskarżenia, i upraszczając wszystko, co mogło wywód wzmocnić.

Wszystkie argumenty podważające wartość Nobla i poezji Szymborskiej przyporządkować można – raczej wysubtelniając przesłanki, niż je redukując – do trzech zbiorów przekonań dotyczących literatury.

Kryterium pierwsze pozwalało pytać o zgodność biografii z bibliografią – o koherencję moralną między twórcą i życiorysem, działaniem i dziełem, osobą i pismem. Wcześniejsze ustanowienie logiki „zdzierania zasłon” jako zasadniczego trybu postępowania prawdziwej krytyki literackiej legitymizowało tym razem demaskację osobową:

Jerzy Biernacki: „Flirt z komunizmem pomaga dziś pisarzom w zdobyciu nagrody Nobla, jak świadczą przypadki Miłosza (był dyplomatą komunistycznego rządu PRL) i Szymborskiej, albo przynajmniej nie przeszkadza”<sup>5</sup>.

Zbigniew Żmigrodzki: „[Twórczość Szymborskiej] ma wyraźną wymowę polityczną: umacnia i podnosi w opinii społecznej te środowiska ideologiczne, które z przemilczenia i ukrywania prawdy o niedawnej przeszłości pod panowaniem komunizmu, a nawet tej przeszłości częściowego gloryfikowania, uczyniły główny cel swojej doktryny i taktyki, zmierzając do zdobycia absolutnego władztwa nad Polską, aby ją całkowicie podporządkować swoim antychrześcijańsko-antypatriotycznym teoriom”<sup>6</sup>.

Często pojawiające się w krytyce prawicowej określenia „druga twarz”, „dwie twarze” czy „prawdziwa twarz” (Miłosza, Szymborskiej...) zapowiadały

5 J. Biernacki, *Druga twarz laureatki*, „Nasza Polska” 1996, nr 42.

6 Z. Żmigrodzki, *Wzór moralny?*, „Nasza Polska” 1996, nr 42.

odsłanianie zakrytej części życiorysu. Demaskacje nadawały ujawnianiu faktów i sensów charakter procedury krytycznoliterackiej, która miała zapobiec rozdzieleniu życiorysu od dzieł. Przeciwwstawiano się w ten sposób rozgrzeszeniu, jakiego Nagroda Nobla udzielała dawnym współpracownikom reżimu stalinowskiego. W mniemaniu krytyków takie rozgrzeszenie, wynikające z uznawania biografii autora za jego prywatną sprawę, pozbawia krytykę literacką możliwości włączania w interpretację społecznych znaczeń literatury – jej wpływu na postawy życiowe czy jej współodpowiedzialności za poglądy społeczne. Z tej perspektywy Nobel dla „stalinistki” to nie tylko pogrubienie granicy oddzielającej człowieka od dzieła, lecz także demoralizujące dla ogółu Polaków uznanie dawnej współpracy ze zbrodniczym reżimem za nieistotne.

W twierdzeniach dotyczących koniecznego wiązania życiorysu z dziełem wybrzmiewało następne kryterium, zgodnie z którym estetykę należy rozpatrywać zawsze w powiązaniu z etyką. Kiedy jeden z krytyków pisze: „Poetka nie osądza widzialnego świata, rzadko odwołuje się do znanych i bliskich nam wszystkim miar etycznych, natomiast stara się poszerzyć naszą wrażliwość w kierunku światów niemożliwych”<sup>7</sup>, daje do zrozumienia, że Szymborska, budując „światy niemożliwe”, uprawia w swoich wierszach grę wyobraźni odizolowaną od etyki. Przeciwwstawiając się temu i postulując łączenie estetyki z moralnością, krytycy pravicowi odwoływali się do prostych przekonań. Mówiły one nie tyle, że każde dzieło wyrasta z jakichś przesłanek etycznych i każde ma jakąś wymowę moralną, lecz że istnieje zewnętrzny względem dzieła i biografii system aksjologiczny pozwalający ocenić zarówno etyczną zawartość tekstu, jak i zgodność owej wymowy z biografią twórcy. Często przy tej okazji przywoływano Zbigniewa Herberta jako twórcę, który spełnił maksymalistyczne wymogi etyczno-estetyczne. Osoba Herberta służyć miała jako dowód, że proponowane kryteria nie są abstrakcyjne, jako że zostały sformułowane na podstawie konkretnego życiorysu. W uproszczonych (i nieweryfikowalnych) zestawieniach Szymborska jawiła się jako przeciwieństwo Herberta: autor *Pana Cogito* mógł żyć z odkrytą twarzą, autorka *Stu pociech* musiała jedną twarz ukrywać, autor *Raportu z obłąkanego Miasta* pisał zgodnie z powszechną etyką, autorka *Pytań zadawanych sobie* uciekła przed miarą etyczną w ironię. Jej wiersze – właśnie dlatego, że były przewrotne, pełne nierozstrzygalności, że raczej pytały, niż cokolwiek twierdziły, że uprawiały sztukę wątplenia – zostały uznane przez pravicę za poetycką sztukę relatywizowania moralności i uciekania przed jednoznacznymi osądami.

7 J. Biernacki, *Radość jakby mniejsza*, „Nasza Polska” 1996, nr 41.

Omawiane dotąd kryteria nakazywały osadzić dzieło w kontekście biografii twórcy oraz badać estetykę w perspektywie etycznej. Podobny wymóg łączenia leżał u podstaw kryterium trzeciego, dotyczącego konieczności czytania tekstu w odniesieniu do życia zbiorowego. Nieco konkretniej rzecz ujmując (choć konkretności w tym przypadku nie wspiera ogólnikowość zarzutów), kryterium to nakazywało pytać o wspólnotę interpretacyjną, do której dzieło jest kierowane. Perspektywa kolektywna wprowadza bowiem, według krytyków, konieczne kwestie wpływu sztuki na społeczeństwo, odpowiedzialności artysty przed zbiorowością, a także – co wydaje się kluczowe – gotowości artysty do uwzględnienia postulatów czy żądań sformułowanych przez wspólnotę. Ewa i Stanisław Krajscy w książeczce *Dwie twarze Szymborskiej* pisali:

Nie możemy lekceważyć przeszłości. Nie możemy zbywać machnięciem ręki grzeszków osób publicznych szczególnie wtedy, gdy te grzeszki mają wymiar społeczny, a te osoby nie wypowiedziały się jeszcze z nich przed społeczeństwem, nie żałowały ich w sposób wyraźny, nie obiecywały poprawy, nie starały się im w pełni zadośćuczynić<sup>8</sup>.

Instrukcja ta implikowała istnienie „my” nieakceptującego przemilczeń i oczekującego od poetki wejścia na drogę pokutną, na której kolejne etapy (spowiedź, żal za grzechy, obietnica poprawy, zadośćuczynienie) są precyzyjnie wyznaczone przez oczyszczający rytuał katolicki.

Kto nie spełni powyższego warunku, nie dowiedzie, że należy do innej wspólnoty. Innego „my” bowiem według publicystów nie ma. Istnieją, rzecz zrozumiała, grupy czytelnicze, ale składają się one z osobnych odbiorców, którzy nie tworzą spójnych kolektywów, ponieważ nie łączy ich żadna „prawdziwa” więź. „Jest dla mnie rzeczą całkowicie jasną, że ta poezja musi interesować lewicującą krytykę światową [...], poszukującą przede wszystkim nowych pól wrażliwości, potrząsającą z triumfem «nowości kwiatem», który zastępuje prawdziwy liryzm”<sup>9</sup>. O ile więc wspólnotę „etyczną” spaja żywa moralność i troska o społeczne skutki literatury, o tyle „lewicująca krytyka” potrafi obdarzyć poezję zaledwie zainteresowaniem. Wyostrzona opozycja pozwala zrozumieć działanie zamierzone przez prawicowych publicystów

8 E. i S. Krajscy, *Dwie twarze Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo św. Tomasza z Akwinu, Warszawa 1996, s. 124.

9 J. Biernacki, *Radość jakby mniejsza*.

– chcieli oni mianowicie równocześnie pouczyć Szymborską i uformować (albo wzmocnić już uformowaną) wspólnotę czytania etycznego, wyznaczając ostrą granicę oddzielającą „czytanie moralnie zaangażowane” od zwykłego „zainteresowania nowością”. Podpowiadali owemu „my” sposób czytania, tradycje literackie, normatywny zestaw twórców i arcydzieł oraz – co wydaje się najważniejsze – model postępowania społecznego wobec akceptowanych i nieakceptowanych dzieł literackich.

### Romantyzm musi zostać

Proces relatywizacji Nagrody Nobla opierał się na uruchomieniu dyskursu nakładającego na literaturę obowiązek angażowania się w sprawy wspólnoty narodowej. Określał on zaangażowanie inne niż katolicko-narodowe terminem „lewicowe”, a lewicowość oskarżał o relatywizację wszelkich ocen etycznych i estetycznych. Przeciwno tak scharakteryzowanej „lewicowości” prawica delegowała kulturę normatywną wywiedzioną z literatury XIX i XX wieku konsekrowanej przez tradycje niepodległościowe i antykomunistyczne. Zarówno tradycje, jak i odpowiadające im kryteria należały do paradygmatu romantyczno-symbolistycznego, który próbowano przystosować do nowych warunków.

Sens owej reanimacji dostrzec można, zestawiając prawicowe artykuły z głośnym esejem Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*, który w wersji książkowej ukazał się dokładnie w tym samym, 1996, roku<sup>10</sup>.

Autorka precyzowała diagnozę od początku lat dziewięćdziesiątych<sup>11</sup>, dokładając w kolejnych latach argumenty i dowody<sup>12</sup>. Ostateczną wersję

10 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: tejsze, „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, Sic!, Warszawa 1996.

11 Pierwsze rozpoznania dotyczące kresu romantyzmu badaczka sformułowała już w roku 1990 – po obejrzeniu filmu *Lawa*, będącego autorską wersją *Dziadów* wyreżyserowaną przez Tadeusza Konwickiego. Diagnozę końca romantyzmu oparła na dwóch przesłankach: po pierwsze, na syntetyczności filmu, Konwicki odtworzył w nim bowiem „całą kulturę symboliczno-romantyczną, która była naszą tarczą i ochroną przez dwa wieki bez mała”; po drugie, na reakcji publiczności, która zlekceważyła filmowe *Dziady* schyłku wieku. Pustawe sale kinowe świadczyły o zmianie preferencji społecznych; zob. M. Janion, *Krwotok lawy*, „Życie Warszawy”, dodatek „Kultura i Życie” 5 stycznia 1990, nr 1.

12 M. Janion, *Szanse kultur alternatywnych* („Res Publica” 1991, nr 3): „trwające od prawie 200 lat panowanie romantyzmu ma się ku schyłkowi. Następuje kres jednolitej kultury romantycznej, nastąpiła epoka tworzenia innych projektów życia duchowego”; „kultura emocjonalna”, jaką jest romantyzm, nie pasuje do ekonomiki wolnego rynku („Wydarzenia ostatniego roku w drastyczny i dramatyczny sposób obnażyły bezsilność symboliki i gestykulacji patriotyczno-roman-

opowieści o końcu paradygmatu oparła na schemacie tragedii: oto romantyzm, który przez dwieście lat pomagał zbiorowości kształtować swoją tożsamość i upominać się o wolność, stał się najważniejszym czynnikiem odzyskania niezależności i pierwszą jej ofiarą<sup>13</sup>. „Jesteśmy świadkami okrutnego paradoksu: osiągnięta niepodległość, do której zdobycia wszechwładny romantyzm przyczynił się w sposób zauważalny, niweczy teraz podstawę jego oddziaływania”<sup>14</sup>. Paradygmat romantyczny obejmował nie tylko zbiór projektów życia zbiorowego, zespół ustawicznie potwierdzanych przez historię formuł duchowości, lecz także kilka nieporównanie istotniejszych reguł decydujących o porozumieniu społecznym poprzez literaturę. Była to mianowicie zasada autorytetu, czyli przyznawane literaturze przez społeczeństwo prawo do oceniania naszego życia, do wytyczania szlaków, do projektowania przyszłości i mierzenia dystansu, jaki dzieli nas od spełnień, prawo do występowania w rolach romantycznego wieszcz/profety/proroka, pozytywistycznego nauczyciela/lekarza czy wreszcie modernistycznego przewodnika wiodącego ku transgresji. Tak rozumiany autorytet literatury wiązał się z posłuchem społecznym, czyli gotowością do traktowania dzieł jako zobowiązujących tekstów kultury, które nakazują wiązać sensy jednostkowej egzystencji z losem zbiorowości. Ewentualne zróżnicowanie literatury skutecznie tłumilił jednolity styl odbioru, wynikający z zasadniczej zbieżności

---

tycznej, a zarazem zapowiadającą się niezgodność idei umoralniania polityki z pragmatyczną demokracją”); nastanie czas kultur alternatywnych (jedną z nich jest „kultura kobieca”), wśród których być może znajdzie się – jeśli uda się złamać jego stereotyp – romantyzm, tym razem jako filozofia egzystencji. Podobnie w wywiadzie przeprowadzonym przez Andrzeja Bernata *Pożegnanie z romantyzmem?* („Nowe Książki” 1991, nr 6) i w rozmowie z Andrzejem Krzemińskim (*Zmiana kodu*, „Polityka” 1991, nr 48): „Co prawda kultura romantyczno-symboliczna się kończy, ale młodzi ludzie, którzy tworzą wyspy kultury alternatywnej i zabierają się do rozbijania romantycznych skamielin, podejmują zarazem ryzyko wypowiedzienia własnych poglądów oraz niszczenia instytucjonalnego kanonu, co jest gestem pierwotnie romantycznym. Takie jest na przykład krakowskie pismo «bruLion», coś podobnego znajduje się w warszawskim «Ogrodzie»”.

13 Polemikę z tekstem Marii Janion przeprowadziła Teresa Walas („*Zmierch paradygmatu*” i *co dalej?*, w: *tejtje, Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 199): „przekonanie, jakoby paradygmat romantyczny ginął dziś piękną i gwałtowną śmiercią z rąk liberalizmu, wolnego rynku i kultury masowej, jest w części złudzeniem, gdyż jego agonია zaczęła się znacznie wcześniej, a w latach 80. wprowadzono do kultury już tylko galwanizowaną jego postać – emocjonalna identyfikacja z nią była w dużym obszarze przestrzeni społecznej wywołana sztucznie i dlatego okazywała się nierzadko powierzchniowa i krótkotrwała”.

14 M. Janion, *Zmierch paradygmatu*, s. 14.

społecznych celów skoncentrowanych na odzyskaniu podmiotowości historycznej: skoro wspólnota oczekiwała od literatury podpowiedzi w kwestii „jak osiągnąć niezależność?”, słyszalne były tylko treści z tym związane.

Kiedy po roku 1989 do głosu doszły wielorakie preferencje, sztuka – włączona w nowy kontekst dążeń społecznych – stanęła w obliczu różnicującej się zbiorowości. I wtedy, według Marii Janion,

„wielość” zaczęła się kłócić z „jednolitością”, „konkurencja” i „zdrowy egoizm” z „solidarnością”, a „interes” (ekonomiczny przede wszystkim) z wartością (duchową głównie). Jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne, nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne<sup>15</sup>.

W powyższym rozpoznaniu słowa „zróżnicowanie” i „zdecentralizowanie” określają przejście od stanu społecznej jedności do wielości. Symptomatyczne wydaje się, że podobny sens wynikał z sentencji sztokholmskiego jury; w uzasadnieniu można było przeczytać, że Nagrodę Nobla przyznaje się Szymborskiej „za poezję, która z ironiczną precyzją pozwala historycznemu i biologicznemu kontekstowi ukazać się we fragmentach ludzkiej rzeczywistości”<sup>16</sup>. Historia, która stanowiła „treść” polskiego doświadczenia, staje się więc w tej poezji „kontekstem”, a „całość” dostępna za sprawą wspólnego światopoglądu ustępuje miejsca „fragmentom”. Zgodnie z połączonym sensem obu stwierdzeń poezja wątpiąca w każdą całość, broniąca jednostkowości przed wszelkim uogólnieniem dołożyła się do rozpadu paradygmatu romantycznego.

Opór przeciw temu rozkładowi stanowił zasadniczą treść prawicowego ataku. Przemiana „jedności” w „wielość” była bowiem postrzegana przez publicystów „Gazety Polskiej”, „Arcanów” i „Tygodnika Solidarność” nie jako ruch ku demokracji i pluralizmowi, lecz jako niesprawiedliwe pozbawienie zbiorowości należnych jej form zadośćuczynienia ekonomicznego i kulturalnego. Skoro nadrzędnym celem polskiej historii przed rokiem 1989 było odzyskanie wolności, dlaczego z wolności najpełniej korzystają dawni „staliniści”, którzy o wolność nie walczyli? A jeśli największym osiągnięciem zbiorowości

15 Tamże, s. 15.

16 [www.noblisci.pl/1996-wislawa-szymborska](http://www.noblisci.pl/1996-wislawa-szymborska) (1.02.2024).

napędzanej przez romantyzm było zdobycie niezależności, to dlaczego zbiorowość ta nie otrzymuje z tytułu historycznego sukcesu żadnej nagrody? Zgodnie z tą logiką do odzyskania kontroli nad historią i do przywrócenia sprawiedliwości konieczne jest odtworzenie więzi zbiorowej. Dlatego właśnie prawica postanowiła zatrzymać romantyzm.

Co prawda został on zredukowany do kilku haseł i przybrał postać groteskową. Dyskurs o wyobrażonym romantyzmie potrzebował wrogów, bo publicyści nie umieli określić rzeczywistych dążeń. Wytwarzali sztuczną jedność, której nie odpowiadała żadna konfiguracja społeczna. Celem rekonstrukcji nie było jednak pełne odtworzenie, lecz nowe usytuowanie romantyzmu w komunikacji społecznej. Stał się on mianowicie językiem walki kulturowej: zamiast łączyć społeczeństwo z literaturą, miał połączyć literaturę z władzą. W tym kontekście „zróżnicowanie”, „fragmentacja”, „decentralizacja” były atakowane, ponieważ rozrywały „wspólnotę”, dzieląc ją na zantagonizowane grupy albo na jednostki zabiegające o indywidualny sukces. Tymczasem prawica szukała języka pozwalającego zarządzać kulturą – stworzyć spójną zbiorowość odbiorców, ustanawiać hierarchie wartości, określać obowiązki artystów. A jedynym językiem kolektywnego wiązania był według prawicy romantyzm.

### **Powrót zaangażowania**

Niezgoda na wspólne świętowanie Nobla przyznanego Szyborskiej została wyrażona językiem na przemian infantylnym i agresywnym, nielojalnym wobec literatury i nieadekwatnym wobec rzeczywistości, pompatycznym i niekonkretnym. W ataku prawicy należy jednak dostrzec przejaw szerszego zjawiska określającego całą polską kulturę lat dziewięćdziesiątych – poszukiwania alternatyw dla kultury dominującej. Kultura ta w połowie tamtej dekady reprezentowała nielicznych, ale przemawiała w imieniu wszystkich; pozorowała egalitaryzm, ale dysponowała narzędziami elitarnego wyróżnienia; obiecywała dostępność, ale wykluczała przemilczeniem bądź stygmatyzacją. I rosła w siłę.

Warto przypomnieć, że lata 1996-1998 to okres gwałtownego znikania niezależnych form życia literackiego z mainstreamu, który przejmował owe formy wybiórczo i dostosowywał je do własnych potrzeb. Z jednej więc strony czasopisma literackie „szybkiego reagowania” albo przestawały wychodzić (dwutygodniki „Nowy Nurt” i „Ex Libris”), albo znacząco wydłużały rytm edycyjny („Dekada Literacka” stała się miesięcznikiem), z drugiej natomiast

– dzienniki („Gazeta Wyborcza”) czy tygodniki („Polityka”, „Tygodnik Powszechny”) tworzyły wkładki krytycznoliterackie, które spychały niskonakładowe czasopisma literackie w rejony niszowe. W tym samym czasie przestawano przyznawać duże i małe literackie nagrody emigracyjne (Vincenza, Jurzykowskiego, londyńskich „Wiadomości”, paryskiej „Kultury”, „Puls Roku”<sup>17</sup>), a krajowe wyróżnienia znikają z pola uwagi społecznej (nagrody im. Piętaka, Iwaszkiewicza, Macha, Reymonta, Prusa, Bursy, Poświatowskiej, Sadowskiej), upodabniając się do nagród nieistniejących. To szczególnie nieistnienie wynikało z faktu, że w nowym okresie, gdy wszystkie nagrody krajowe dysponowały średnią mocą, najważniejszym narzędziem pomnażania kapitału kulturowego okazał się kapitał medialny. Dlatego najsilniejsze nagrody literackie w latach dziewięćdziesiątych powstawały przy mediach – jak Paszport „Polityki” (1994) czy zwłaszcza Nagroda Nike (1997), która w pojedynkę zmajoryzowała polskie życie literackie.

Przeciwstawienie się rosnącej w siłę kulturze dominującej (w odniesieniu do literatury) wymagało trzech narzędzi: wyrazistego dyskursu wciągającego zbiorowość w sprawy literatury, silnych mediów oraz mocnej konsekracji (nagrody). W ostatniej dekadzie ubiegłego wieku, jak wynika z wcześniejszej charakterystyki, ośrodki krytyki nie dysponowały silnymi mediami i narzędziami mocnej konsekracji. A ponieważ mainstream był coraz rozleglejszy i coraz bardziej pojemny, wyrażanie sprzeciwu sprawiało wrażenie szukania dziury w całym, czepiania się czy szukania rozgłosu na siłę.

Zarazem opór był coraz bardziej konieczny, jako że od schyłku lat osiemdziesiątych aż do połowy lat dziewięćdziesiątych w polskim życiu kulturalnym dominował pakt o rozłączności polityki i literatury. Umowa ta – ani spisana, ani podpisana – zakładała, że literatura zaangażowana jest niepotrzebna, ponieważ demokracja liberalna pozwala negocjować każdy konflikt. Literatura taka jest też szkodliwą sprzecznością, gdyż „zaangażowanie” psuje sztukę, zamieniając ją w agitkę, odezwę czy publicystykę. Zgodnie z tym przekonaniem literatura zachowuje autonomię, gdy stroni od partykularności społecznych, nie opowiadając się po żadnej ze stron sporów zbiorowych. Dzięki temu może – z pozycji zewnętrznej względem wszystkich opcji politycznych – osądzać życie zbiorowe, pełniąc funkcję metajęzyka demokracji.

17 Dotyczyło to także nagród mniej znanych – w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych przestały przyznawać nagrody instytucje emigracyjne, takie jak Oficyna Poetów i Malarzy, Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”, Kiermasz Książki Polskiej SPK w Szwajcarii (z Fundacji im. Anny Godlewskiej), Fundacja z Brzezia Lanckorońskich.

Sztuka może oczywiście sięgać po środki wyrazu przynależne sferze politycznej, zajmować stanowiska ideowe czy przybierać formy interwencyjne, wszystko to jednak – inaczej niż w latach osiemdziesiątych, w okresie Solidarności i po stanie wojennym – nie będzie wynikało z historycznego przymusu i przestanie być uznawane za wartość dodaną dzieła literackiego.

Problem polegał na tym, że konkretyzujący się od początku lat dziewięćdziesiątych pakt o depolityzacji literatury był częścią składową umowy o pożądaną depolityzacji życia społecznego. W życiu tym rzekomo coraz mniej było „sporów zbiorowych”, ponieważ coraz więcej zależało od starań indywidualnych; nie było biedy, bo biedni okazywali się ludźmi, którzy jeszcze nie wzięli się do roboty; nie było legitymizowanej przez obyczaj i tolerowanej przez prawo dyskryminacji płciowej i seksualnej, lecz jedynie przypadki nietolerancji; nie było skonfliktowanych klas społecznych, ponieważ wszyscy aspirowali bądź już należeli do klasy średniej; nie było zasadniczych różnic w poglądach ustrojowych, wszyscy bowiem zgodzili się na demokrację liberalno-kapitalistyczną; nie było zasadniczych różnic w poglądach na temat sprawowania władzy, skoro większość uznawała, że władzę powinni sprawować specjaliści (najlepiej od ekonomii). Tak konstruowana umowa społeczna niczym Borgesowska mapa pokrywała coraz większą powierzchnię życia i decydowała o dystrybucji wartości, odbierając znaczenie stanowiskom, które z postpolityką się nie godziły<sup>18</sup>.

Umowa depolityzacyjna zaczęła pękać właśnie w połowie lat dziewięćdziesiątych. Słowa odpychające literaturę od zaangażowania – „upolitycznienie”, „ideologizacja”, „tendycyjność” – przestały działać, kiedy okazały się nie terminami, lecz formami podtrzymywania dominacji. Dowiódł tego spór o *Absolutną amnezję* Izabeli Filipiak (1995), podczas którego zarzuty stawiane powieści uderzały raczej w styl odbioru generujący zarzuty niż w krytykowane dzieło<sup>19</sup>. Spór uświadomił też, że nowe poetyki „zaangażowania” atakują

18 Wczesne rozpoznanie niebezpieczeństw związanych z dystrybucją ważności zob. *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne*, red. M. Czyżewski, K. Dunin, A. Piotrowski, Ośrodek Badań Społecznych, Warszawa 1991.

19 Niektórzy recenzenci traktowali płciowe ukonkretnienie doświadczeń w powieści jako ideologizację, a ideologizację jako „szkodliwy dodatek do literatury”; zob. np. J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*. „Ex Libris” 2 sierpnia 1995, nr 80: „Marianna jest uogólnioną opozycjonistką: nie tyle wobec systemu jednopartyjnego czy gospodarki nakazowo-rozdzielczej, ile wobec wszelkich systemów represyjnych, poddających żywą jednostkę doktrynie. Przemoc czai się w każdej formule przekraczającej egzystencjalny kontekst. [...] Jeśli więc przyjąć, że Marianna jest po prostu everymanem (everywomaną?), na której losach obserwujemy walkę

– dekonspirują – przede wszystkim struktury poznawcze rzeczywistości. *Opowieści galicyjskie* Andrzeja Stasiuka (1995), *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli (1995), *Schwedenkräuter* Zbigniewa Kruszyńskiego (1995) czy *E.E. Olgi Tokarczuk* (1995) były esejami w narracyjnym stanie skupienia, które pod względem zawartości poznawczej zbliżały się do *Cudzoziemek* Grażyny Borkowskiej (1996, eseju dotyczącego polskiej prozy kobiecej), *Tao gospodyni domowej* Kingi Dunin (1996) czy *Form pamięci* Marka Zaleskiego (1996). Z kolei *Biały kruk* Andrzeja Stasiuka (1996), *Siostra* Małgorzaty Saramonowicz (1996) czy *Kryfotok* Edwarda Redlińskiego (1998) odsłaniały buzujące pod powierzchnią życia społecznego emocje – upokorzenie, lęk, wstyd, strach, gniew, nienawiść – które pod byle pretekstem przemieniały się w agresję. W tekstach tych poglądy były nie tyle prezentowane, ile wprowadzane do akcji, działając poprzez ludzi i instytucje: wcielały się w uzasadnienia i w hierarchie, decydowały o relacjach w rodzinie i w firmie, formowały hierarchie społeczne. Włamanie do środka takich struktur nie odbywa się przez wygłoszenie sprzeciwu, lecz odsłonięcie zasad ich funkcjonowania. A sprawdzian owego funkcjonowania stosowany przez literaturę w subwersjach lat dziewięćdziesiątych polegał na przedstawieniu postępowania wobec istoty zależnej – dziecka, kobiety, członka niższej klasy społecznej, pracownika korporacji, człowieka ze słabszą racją.

To samo poszukiwanie języków oporu, form protestu i poetyk niezgody odnaleźć można w krytyce literackiej. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych krytyka stawiała estetykę nad poetyką<sup>20</sup>, natomiast

---

o indywidualną samorządność i niezależność [...], to wszystko w porządku. Jeśli jednak – a Izabela Filipiak chwilami zdaje się tak sugerować – płeć stwarza szczególne warunki dla tej walki, to *Absolutna amnezja* pisana jest w duchu ideologii: staje się ideologiczna, choć z ideologią walczy”; K. Varga, *Tendencyjny feminizm magiczny*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta o Książkach” 16 sierpnia 1995, nr 8: „*Absolutna amnezja* to książka dziwna, tajemnicza, zachwycająca, czasami irytująca. Książka dokładnie przemyślana, nieprzypadkowa, artystycznie świetna. [...] Można tę książkę odczytać także jako powieść o zniewoleniu [...] przez płeć, konwenanse, tradycję, fizjologię, kulturę wreszcie. Można nazwać tę powieść klinicznym przypadkiem «literatury menstruacyjnej», zwłaszcza że jest tu fragment opowiadający o praktykach stosowanych przez złowrogą Policję Menstruacyjną. [...] ta warstwa ideologiczna dobrze książkę nie robi. Bo jest też *Absolutna amnezja* powieścią tendencyjną”.

20 Terminy „etyka” i „estetyka” stały się w polskiej krytyce literackiej od schyłku lat siedemdziesiątych synonimami opozycji „zaangażowanie” i „autonomia”, która stanowiła o dynamice całej dwudziestowiecznej sztuki nowoczesnej. Zmianę terminologiczną wprowadził do słownika krytycznoliterackiego Stanisław Barańczak zbiorem szkiców (ukończonych w 1975) *Etyka i poetyka. Szkice 1970-1978* (pierwsze wydanie: Instytut Literacki, Paryż 1979). Koncept w niej zaproponowany nie polegał na usytuowaniu etyki nad estetyką, lecz na powiązaniu obu zakresów

w drugiej połowie ostatniej dekady XX wieku zaczęła dominować etyczna recepcja literatury. Sygnalizował to już spór o powieść *Filipiak* – najważniejsza debata krytycznoliteracka połowy lat dziewięćdziesiątych, która wprowadziła do praktyki interpretacyjnej kategorię płci kulturowej. Spór ten demonstrował też (jeśli wziąć pod uwagę teksty Kingi Dunin czy Ingi Iwasiów) stan zaawansowania refleksji feministycznej, przedstawiającej nie tylko odkrywcze instrumentarium pojęciowe i zadziorną procedurę analityczną, lecz także całościową koncepcję usytuowania literatury w życiu publicznym. W tym samym okresie – przy okazji sporów o powieści Mariana Pankowskiego (*Putto*, 1994) czy Grzegorza Musiała (*Alfine*, 1997) – pojawiały się również próby nowego zdefiniowania metody homotekstualnej, która jednak osiągnęła odpowiedni poziom świadomości metodologicznej dopiero w następnej dekadzie<sup>21</sup>.

Repolityzacja krytyki literackiej w połowie lat dziewięćdziesiątych była więc potrzebna i spodziewana. W zróżnicowanych podejściach przejawiała się niezgoda na literaturę albo na rynkowe, patriarchalne czy liberalne sposoby jej włączania w życie publiczne. Feminizm, neomarksizm, homotekstualność były metodami dopiero się wykluwającymi, szukającymi pojęć, procedur interpretacyjnych i swojego odbiorcy. Nie dziwi zatem w tym kontekście również prawicowa krytyka literacka. Zdumiewające natomiast było jej kompletne nieprzygotowanie do sporu. Krytyka prawicowa połowy tamtej dekady jawiła się jako dyskursywna sprzeczność: jej reprezentanci nie dysponowali żadnym instrumentarium pojęciowym swoistym dla literatury, wyjąwszy terminologię wyniesioną z edukacji szkolnej. Braki merytoryczne publicyści zaklejali figurami retorycznymi, szermując pojęciami z leksykonu patriotycznego poukładanymi w proste opozycje (wierność – zdrada, niepokorność – tchórzliwość, patrioci – kosmopolici). Wysoko oceniali dzieło, jeśli

---

– przez sprawdzanie pod kątem etycznym, jak dane dzieło postępuje z indywidualnym doświadczeniem. W potocznym odbiorze koncept został potraktowany jako program „etyzacji literatury”, dlatego w latach osiemdziesiątych legitymizował „literaturę oporu i świadectwa”. W sferze programowej osłabił ową dominację Adam Zagajewski – jego książka *Solidarność i samotność* (1986) diagnozowała wyczerpanie się sztuki zaangażowanej i przywracała literaturze prawo do osobności względem spraw publicznych.

21 Najważniejsze książki, które dokonały przeorientowania świadomości literackiej, powstały w pierwszej dekadzie XXI wieku – zob. np. P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Aureus, Kraków 2005; B. Warkocki, *Homo niewiedomo. Polska proza wobec odmienności*, Sic!, Warszawa 2007; K. Tomasiak, *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; W. Śmieja, *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*, Universitas, Kraków 2010.

jego autor bronił niepodległości / był antykomunistą, natomiast krytykowali teksty, które wspierały komunizm bądź relatywizowały sens oporu.

Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że metoda krytyki lustracyjnej nie powstała w roku 1996 – w czasie kampanii przeciw Szymborskiej. Za tekst założycielski tej metody trzeba uznać *Hańbę domową* Jacka Trznadla, czyli opublikowany w 1986 roku zbiór rozmów z aktywnymi uczestnikami stalinizacji kultury polskiej<sup>22</sup>. Późniejsza krytyka jako wzorzec bezkompromisowości traktowała włączoną do książki rozmowę ze Zbigniewem Herbertem, w której poeta jako zasadnicze motywy udziału inteligentów w stalinizacji wymienił strach, pychę, rozkosz poniżania innych oraz pobudki materialne<sup>23</sup>.

Zestaw sporządzony przez Herberta stał się matrycą, która późniejszym krytykom pomagała w zróżnicowanych życiorysach wskazywać identyczne motywacje. Z prawicowych tekstów wyłaniała się nie metodyka szukania, lecz taktyka znajdowania, czyli wyciągania „prawdziwych” pobudek skrytych za wzniosłymi ideami. Taką właśnie praktykę czytania literatury zaprezentował na początku lat dziewięćdziesiątych Wiesław Paweł Szymański w serii artykułów, zainaugurowanej pamiętną lustracją erotyczną Marii Dąbrowskiej<sup>24</sup>. W książeczce zbierającej artykuły – *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*<sup>25</sup> – autor oprócz Dąbrowskiej rozliczał Juliana Przybosia, Tadeusza Nowaka oraz Wisławę Szymborską. Analizowane przez Szymańskiego „uroki dworu” dotyczyły współpracy pisarzy z reżimem, strategii samozakłamywania się, relatywizowania cudzych poglądów, a także czerpania korzyści materialnych z własnej kolaboracji. Ten sam wzorzec lustracji pojawił się w głośnej

22 Wśród rozmówców znaleźli się Jerzy Andrzejewski, Wiktor Woroszyński, Witold Wirpsza, Jarosław Marek Rymkiewicz, Julian Strykowski, Jacek Bocheński, Marian Brandys. W latach 1947–1955 dysponowali oni realną władzą: kierowali wydawnictwami, prowadzili gazety, formułowali zasady socrealizmu i rozliczali pisarzy z wierności wobec idei komunistycznej. Znaczna część z nich w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przeszła na pozycje krytyczne, a z czasem włączyła się w działalność opozycyjną.

23 *Wypłuć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem (9 lipca 1985)*, w: J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Test, Lublin 1990, s. 207.

24 W.P. Szymański, *Maria Dąbrowska – uroki dworu*, „Arka” 1992, nr 42, przedruk w: tegoż, *Uroki dworu*. Arcana, Kraków 1994, s. 11: „Życie erotyczne Marii Dąbrowskiej było, delikatnie mówiąc, bardzo nieuporządkowane. [...] Konsekwencją tego «nieuporządkowania» był brak poglądu na świat (światopoglądu) autorki *Nocy i dni*, a konsekwencją znacznie, znacznie dalszą zaakceptowanie systemu totalitarnego w Polsce po 1945 i kolaboracja z nim”.

25 Pierwsze wydanie ukazało się w 1994 r., wydanie trzecie (obejmujące obszerny artykuł poświęcony Szymborskiej) – w roku 1997.

książce Bohdana Urbankowskiego *Czerwona msza czyli uśmiech Stalina* (1995), obszernie omawiającej gromadną kolaborację polskich elit z komunizmem oraz nieliczne przypadki niezłomnych, którzy nie przystąpili do „czerwonej komunii”. Matrycę antykomunistyczną spożytkowali także Ewa i Stanisława Krajscy we wspomnianej książce *Dwie twarze Szymborskiej* (1996), a w roku 2005 sięgnął po nią Jan Majda, włączając się w kampanię przeciw pochowaniu Miłosza na Skałce<sup>26</sup>.

Pozwolę sobie powtórzyć: pojawienie się nacjonalistyczno-prawicowo-katolickiej krytyki literackiej w latach dziewięćdziesiątych nie zaskakiwało. Była to w kontekście niezgody na depolityzację literatury jedna z kilku odmian powracającej krytyki zaangażowanej, choć trzeba zaznaczyć, że na tle pozostałych wypadała ona pod względem merytorycznym najslabiej<sup>27</sup>. Nikłość słownika pojęciowego i brak porządku interpretacyjnego decydowały o pretekstowym traktowaniu literatury i spychały nawet kompetentnych krytyków w stronę mętnych wypowiedzi oskarżycielskich<sup>28</sup>.

Dlaczego zatem prawicowi publicyści zabrali głos? Być może, by zakłócić święto. By odebrać świętującym satysfakcję płynącą z poczucia, że w radości uczestniczą wszyscy, że źródło radości jest czyste, a forma świętowania niewinna. Czy im się to udało? Świadom niepełności moich racji, odpowiedziałbym: szkoda, że choć trochę nie.

---

26 Zob. J. Majda, *Antypolskie oblicze Czesława Miłosza*, Dom Wydawniczy Ostoja, Kraków 2005. W nocie na internetowej stronie wydawnictwa czytamy: „Zmarły w sierpniu 2004 r. Czesław Miłosz zaczął swoją karierę «autorytetu moralnego» jako lewicujący poeta i stalinowski dyplomata, a zakończył jako obrońca homoseksualnego stylu życia. W swojej poezji i wypowiedziach z pogardą i wrogością odnosił się do polskiej tradycji oraz Kościoła katolickiego, o czym przypomina w swojej książce Jan Majda, historyk literatury i emerytowany pracownik UJ. Autor przytacza wiele fragmentów z twórczości noblisty, który w *Rodzinnej Europie* napisał: «Gdyby dano mi sposób, wysadziłbym ten kraj w powietrze». Książkę uzupełniają listy czytelników «Naszego Dziennika», protestujących przeciwko pochowaniu Miłosza w kościele na Skałce”.

27 Książka Macieja Urbanowskiego *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba opisu i rekonstrukcji nurtu w III RP* (Arcana, Kraków 1997) – wartościowa i wiarygodna monografia tytułowego zagadnienia – dowodziła, że w krytyce nacjonalistycznej II RP monizmowi ideologicznemu odpowiadał pluralizm metodologiczny (nieosiągalny dla publicystów z lat dziewięćdziesiątych).

28 M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, s. 194: „Powstała całkiem okazała kolekcja tekstów, które trudno zaliczyć do krytyki literackiej – z wielu względów: z uwagi na nieprofesjonalność, na prymitywizm stosowanych środków, a przede wszystkim z tego względu, że w produkcjach tych w ogóle o literaturę nie chodzi, wyróżnienie poetki potraktowano jako fakt polityczny, dogodny dla tego obozu, który się zwalcza”.

### Pytania zadawane nam

Prawicowym publicystom nie udało się zakłócić święta nie tylko dlatego, że ich zarzuty były miałkie, lecz przede wszystkim dlatego, że poezja Szymborskiej rezonowała daleko poza granicami „liberalnych elit” czy „lewicowych kręgów”. Szeroki odbiór, przybierający formę flirtu z poezją i ludycznego żartowania z powagi literatury, podważał prawicowe twierdzenia, jakoby nagrodę przyznano poetce słabo znanej, zawdzięczającej laur koteryjnej zmo-wie<sup>29</sup>. Podejmowana przez czytelników zabawa w myślenie poezją ośmieszała patetyczny dyskurs prawicy.

Drugi powód nieskuteczności ataku jest nieco bardziej złożony i łączy się z wyjaśnieniem kłopotliwego „szkoda, że”. Sądzę mianowicie, że publicyści liberalni uczestniczący w wielkim święcie polskiej literatury perwersyjnie dopisali prawicową frustrację do liberalnej satysfakcji. Sygnalizował to Jerzy Diatłowski, który przeczuwając reakcję „narodowców”, stwierdził:

Sztokholmscy mandaryni wyważyli wszystkie racje. Recenzentami byli nie tylko poeci. Na szali leżał z pewnością również wiersz o Stalinie. Ale saldo jest bezsporne! Czy z tym werdyktem pogodzą się tropiciele czerwonych mszy? Pokażmy im figę!<sup>30</sup>

Pokazanie „figi” (dziś byłby to raczej środkowy palec) stanowiło właśnie propozycję wzbogacenia emocji. Diatłowski uchwycił ten szczególny moment, gdy radość świętowania intensyfikuje się z powodu ludzi próbujących święto i radość zakłócić. Perwersyjność relacji polegała na tym, że uciechy byłoby mniej, gdyby nie przeciwnicy, zwycięstwo okazało się więc większe, gdyż świętowano przeciw innym. Pod tym względem przypadek Szymborskiej rozpoczął zupełnie nową serię, nieznaną kulturze polskiej w czasach Nobla dla Sienkiewicza czy Reymonta – serię składającą się z Miłosza, Szymborskiej i Olgi Tokarczuk. Ciągu tego nie tworzy samo otrzymanie Nobla czy podobieństwo dorobku, lecz jednocząca funkcja wrogów – prawicowych „nienawistników”, którzy uznając jakiegoś pisarza za antypolskiego czy antykato-lickiego, podważają wartość każdej przyznanej mu nagrody. Wszystko toczy się zatem wedle perwersyjnego scenariusza, który obu stronom zapewnia

29 J. Biernacki, *Druga twarz laureatki*: „Chyba jeszcze nigdy laureatem nagrody Nobla nie został pisarz o tak wątplym dorobku twórczym, a nadto tak znakomicie nieobecny zarówno na rynku księgarskim, jak i w życiu duchowym współczesności”.

30 „Życie Warszawy” 4 października 1996, nr 233.

różne satysfakcje: nagroda dla pisarza krytycznego wobec fundamentalizmu (nacjonalistycznego czy religijnego) utwierdza prawicę w przekonaniu o układzie zwalczającym prawdziwe (narodowe, religijne, rodzinne) wartości, atak prawicy na krytycznych pisarzy zaś potwierdza liberalne przekonanie o wartości krytycznych dzieł literackich<sup>31</sup>. Jedni i drudzy do kultury własnych wartości potrzebują tych, którzy je podważają.

Rekonstrukcja tej dziwnej maszyny produkującej satysfakcję ze złych uczuć pozwala uzupełnić odpowiedź na pytanie, dlaczego szkoda, że prawicy nie udało się zakłócić święta. Na początku artykułu nazwałem refleksję nad recepcją tekstów poświęconych Nagrodzie Nobla dla Szyborskiej „połowiczną”, wyjaśniając, że analiza świadectw odbioru zawsze pozostaje niepełna. W połowiczności skrywa się jednak inny jeszcze sens, związany z brakiem: w świętowaniu nagrody zabrakło mianowicie pytań zadawanych nam. Po przyznaniu Nobla poezja Szyborskiej została przez kulturę dominującą błyskawicznie i bezproblemowo zasymilowana: wątplenie cechujące wiersze poetki dopisano do tolerancji, ironię połączono z demokracją, tryb pytający przetłumaczono na antyfundamentalizm. Tymczasem wątplenie nakazywałoby właśnie podkreślać, że strona liberalna nie ma prawa do zagarnięcia tej poezji i uznania jej za własną, jako że poezja ta jest pisana w imię wspólnoty, której jeszcze nie ma. Wątplenie nakazywałoby przypuścić, że prawdziwe wyzwanie płynące z tych wierszy polega na pomysłeniu wspólnoty, która nie będzie czerpała satysfakcji z cudzej nienawiści. Wątplenie nakazywałoby zapytać o możliwość takich interpretacji, które zamiast uwypuklać i wzmacniać zarysowujący się podział, podważyłyby go z „tamtej” strony. Wątplenie nakazywałoby czytać te wiersze przeciwko „nam” – przeciwko łatwości, z jaką poezję Szyborskiej przetłumaczono na słownik demokracji pluralistycznej, i przeciwko niefrasobliwości, z jaką prawicową nienawiść włączono do liberalnego święta. W ostateczności wątplenie nakazywałoby wątpić w możliwość przypisania tej poezji do którejkolwiek ze stron.

Poezja Szyborskiej, jak każda wielka literatura, należy przecież do wszystkich po trochu i do nikogo w całości. Jeśli przyznaje rację, to tylko na moment.

---

<sup>31</sup> Artykuł Justyny Sobolewskiej *Nobel wiecznie antypolski* („Polityka” 2019, nr 48), napisany tuż po fali nienawistnych komentarzy pod adresem Olgi Tokarczuk, dowodził, że z prawicowej nienawiści można czerpać dumę.

## Abstract

---

### Przemysław Czaplinski

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAN

*An Almost Undisturbed Celebration: On the Right-Wing Attempt to Invalidate the Nobel Prize*

The article explores right-wing quasi-critical-literary comments on Wisława Szymborska shortly after she received the Nobel Prize for Literature in 1997. The right-wing articles applied a critical-literary concept based on three assumptions: (1) one must consider a literary work in close connection with the biography of its creator; (2) the evaluation of the aesthetics of a literary work must be linked to its ethical meaning; and (3) the ethical duties of literature can only be defined in relation to the needs of the national community. Because of its ethical nature, right-wing literary criticism is one of several varieties of engaged criticism – along with feminism and homotextual criticism – that emerged in Polish literary life in the mid-1990s. In this context, right-wing literary criticism was characterized by a disregard for methodology, stemming from the subordination of literary issues to the creation of a national community. The attack on Szymborska also served this role, but the force of the attack was mitigated by the liberal strategy of incorporating hate into the celebration of Szymborska's success.

## Keywords

---

Szymborska, Nobel Prize in Literature, critical literary reception, right wing, liberalism, dominant culture, hate

---

## Szyborska – Barańczak – Tuwim. Skamandryckie tradycje poezji ludycznej<sup>1</sup>

---

Marta Bukowiecka

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 87–111

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.6 | ORCID: 0000-0002-0405-7747

**W** roku Wisławy Szymborskiej, ustanowionym przez Senat RP dla uczczenia jubileuszu jej setnych urodzin, wydano dwa tomy poezji noblistki: *Wiersze wszystkie* i *Zabawy literackie*<sup>2</sup>. Tom *Wiersze wszystkie*, jak widać, nie mieści wierszy wszystkich, znalazły się w nim jedynie te „poważne”. W niepoważnych *Zabawach literackich* zamieszczono teksty okolicznościowe, humorystyczne, kuriozalne: limeryki, epitafia, zabawne juvenilia, zasłyszane bon moty i wiele innych utworów ułożonych wedle autorskich reguł gatunkowych. Chciałabym określić te utwory zbiorczą kategorią twórczości ludycznej.

Rozdzielenie dorobku poetyckiego Szymborskiej wynika po części z decyzji samej autorki – nie zwykła dołączać żartobliwych wierszy do publikowanych kolejno

---

### Marta Bukowiecka

– dr, adiunktka w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN, sekretarz Redakcji „Tekstów Drugich”, członkini Fundacji im. Mirona Białoszewskiego, autorka książki *Literackość form nieliterackich*. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz. Kontakt: marta.bukowiecka@ibl.waw.pl.

- 
- 1 Za wszystkie uwagi serdecznie dziękuję uczestniczkom i uczestnikom konferencji „Szymborska redakcyjnie. «Teksty Drugie» o tekstach pierwszych (Wisławy Szymborskiej)” i zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL wokół tego tekstu.
  - 2 W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023; też, *Zabawy literackie*, Znak, Kraków 2023.

tomików, które przedrukowano po latach w zbiorze *Wiersze wszystkie*. Wiąże się to również z decyzją wydawcy; „zabawy literackie” można by dodać do utworów zebranych jako aneks tworzący na przykład ostatni rozdział tomu. Nie jest jednak zaskoczeniem, że zdecydowano inaczej. Pomijając przyziemne korzyści płynące z publikacji osobnego tomu noblistki – sprzedażowego pewnika – dwa miesiące przed Gwiazdką, decyzja o rozdzielnym wydaniu tych dwóch tomów (a po części również fakt, że sama Szymborska marginalizowała znaczenie tych wierszy we własnym dorobku) wynika z tradycji literackiej; z dobrze zakorzenionych w myśleniu czytelników i pisarzy stereotypów na temat ostatniej roli poezji ludycznej (humorystycznej, żartobliwej) w dorobku poszczególnych twórców i w literaturze jako takiej. Celnie opisuje to zjawisko Stanisław Barańczak:

W naszej rodzimej tradycji nonsens jest zjawiskiem dość rzadkim i wstydlwym – witany jest zwykle podniesieniem brwi albo i wzruszeniem ramionami. Od poety oczekujemy, żeby był poważny. Nonsensami niech zajmują się „satyrycy” (sam fakt użycia tego słowa w roli synonimu twórcy poezji „purnonsensu” dowodzi, że nie rozumiemy istoty rzeczy: nonsens nie jest bynajmniej naturalnym żywiołem satyry, a nawet jest jej zasadniczo obcy). Jeśli poeta nas szczerze śmieszy, zamiast zbudować mu pomnik na Krakowskim Przedmieściu [...], nazywamy go „satyrykiem” albo w najlepszym wypadku humorystą i wciskamy do szufladki z napisem „Poezja II kategorii”<sup>3</sup>.

To przekonanie najwyraźniej pokutuje też w badaniach literackich; tym można by tłumaczyć skromny zasób prac traktujących serio tę żartobliwą twórczość<sup>4</sup> – i to akurat dziwi wobec historii polskiego modernizmu, wyrosłego

3 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 8.

4 Zob. M. Głowiński, *Aforyzmy, fraszki, liryki*, w: tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Universitas, Kraków 2000; H. Markiewicz, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003; A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach / zabawach literackich, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007; M. Tarnogórska, *Genus ludens. Limeryk w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2012; J. Trzynałowski, *Małe formy literackie*, Ossolineum, Wrocław 1977; E. Dąbrowska, *Literackie gry i zabawy tekstem i z tekstem. Strategie postmodernistyczne*, w: *Homo ludens v literatuře*, red. L. Pavera, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003; K. Dybciak, *Zabawa jako źródło poezji*, w: tegoż, *Gry i katastrofy*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1980; Świat humoru, red. S. Gajda, D. Brzozowska, Uniwersytet Opolski, Opole 2000. Oczywiście jest też mnóstwo tekstów o szerszym zjawisku groteski, parodii, komizmu;

również z bogatej tradycji literatury nonsensu znanej z twórczości takich autorów, jak choćby: Tadeusz Boy Țeleński, Adolf Nowaczyński, Roman Jaworski, Felicjan Faleński, Jan Lemański, Konstanty Ildefons Gałczyński, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Witold Gombrowicz, Witkacy czy Julian Tuwim z Antonim Słonimskim i Janem Lechoniem<sup>5</sup>. Oczywiście – okolicznościowa twórczość ludyczna to stosunkowo niewielka dziedzina literatury opartej na nonsensie. Rzecz jasna nie (tylko) dla żartu pisał Gombrowicz (czy zwłaszcza Witkacy), jednak wycucie absurdu – wspólne wszystkim tym twórcom, którym bliskie były groteska, parodia, literatura nonsensu<sup>6</sup> – dobrze, wydawać by się mogło, przyswojonego w naszej kulturze, nie współgra ze wstydem, o którym pisze Barańczak.

Chciałabym przyrzeć się żartobliwej twórczości Wisławy Szymborskiej (*Zabawom literackim* i poprzednim tomom jej poezji humorystycznej: *Błyskowi rewolwru* i *Rymowanom dla dużych dzieci*), zobaczyć w niej kontynuację tradycji pisarstwa ludycznego, którą odnowiła i przyswoiła kulturze polskiej XX wieku grupa poetycka Skamander. Naturalnie więc biorę pod uwagę również literackie kurioza Juliana Tuwima (*Pegaz dęba*, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą* i *Jarmark rymów* oraz pisaną wspólnie z Antonim Słonimskim książkę *W oparach absurdu*). Istotnym ogniwem tej historii jest oparta na absurdzie twórczość Stanisława Barańczaka; wybieram z niej tom *Pegaz zdębiał*, którym poeta nawiązał na różne sposoby do humorystycznej książki Tuwima *Pegaz*

---

by wymienić kilka najważniejszych: W. Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*, w: tegoż *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012; M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*; M. Gołaszewska, *Śmieszność i komizm*, Ossolineum, Wrocław 1987; A. Głowczewski, *Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2013; J. Kleiner, *Z zagadnień komizmu*, w: tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1956; J. Ziomek, *Komizm – parodia – trawestacja*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, red. J. Maciejewski, Ossolineum, Wrocław 1966; J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980.

- 5 W późniejszym okresie historii literatury polskiej (również) na nonsensie opierała się twórczość Mrożka, Różewicza, Białośzewskiego, Andrzejewskiego, Pankowskiego, Themersona i innych.
- 6 Warto może zwrócić uwagę na trudność w rozgraniczeniu tych pojęć na gruncie polskiej humanistyki: groteska, parodia, absurd, nonsens, purnonsens, komizm, satyra, żart literacki; każde znaczy co innego, ale zarazem ich zakresy znaczeniowe niekiedy łączą się i zachodzą na siebie, trudno niekiedy precyzyjnie określić dzielące je różnice. Zjawiska te omawiane są zazwyczaj osobno, ewentualnie zestawiane parami w porównawczym ujęciu; nie ma w zasadzie prac określających znaczenie wszystkich tych pojęć naraz.

dęba<sup>7</sup>, oraz pełen literackiego nonsensu tom korespondencji z Wisławą Szymborską *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę*. Barańczak wydał jeszcze kilka tomów poezji ludycznej, wszystkie przed pierwszym zbiorem żartobliwej poezji Szymborskiej z 2003 roku, a że przyjaźnili się blisko czterdzieści lat, jak dowodzą ich listy, można przypuszczać, że w pewnej mierze wzorowała się na swoim tłumaczu. Widać to zresztą w porównaniu ich humorystycznych tomików; skomponowane są podobnie – jako układ wierszy podzielonych ze względu na autorskie, oryginalne, jednokrotne formy gatunkowe, które stanowią podstawową zasadę twórczą.

Z kolei jeśli spojrzeć na okoliczności powstawania ludycznych wierszy Szymborskiej, sytuację towarzyskiego, rozrywkowego, kawiarnianego pisania, na rozdawane przez poetkę kolaże zwane wyklejankami, cyklicznie organizowane loteryjki z absurdalnymi przedmiotami – oczywiście mogą się również wydać powinowactwa z tradycją kabaretu literackiego odnowioną przez humorystyczną frakcję Skamandra. Z samym Tuwimem Szymborska raczej nie miała okazji się spotkać. Nic na ten temat nie notują biografowie poety (Mariusz Urbanek w książce *Wylękniony bluźnierca*<sup>8</sup> ani Piotr Matywiecki w *Twarzy Tuwima*<sup>9</sup>), ale w biografii Szymborskiej pióra Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Pamiętkowe rupiecie* czytamy, że oboje poeci w 1952 roku przysłali na prośbę redakcji „Życia Literackiego” swoje literackie komentarze do projektu nowej konstytucji<sup>10</sup>. Spotkali się więc tylko na łamach, pisząc na zgoła niewesoły temat.

Mimo to nie można pominąć dorobku Tuwima w rekonstrukcji historycznoliterackich źródeł *Zabaw literackich* Szymborskiej i opisie towarzyskich, scenicznych okoliczności ich powstania. Żartobliwą, kabaretową twórczość Tuwima, Lechonia i Słonimskiego poprzedziła co prawda działalność kabaretu literackiego Zielony Balonik, występującego przed pierwszą wojną światową w krakowskiej Jamie Michalikowej (wiele „słówek” Boya zaistniało najpierw na tej scenie), dopiero jednak w okresie międzywojennym, za sprawą skamandrytów, pierwszy raz w takiej skali efemeryczny żart literacki, gasnący wcześniej co wieczór wraz z lampką w kawiarni literackiej, zyskał status dzieła godnego publikacji w prasie i tomiku, a więc stał się publicznie i trwale

7 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, Iskry, Warszawa 2018.

8 M. Urbanek, *Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013.

9 P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, WAB, Warszawa 2007. Matywiecki wskazuje przy tym na analogie w ich poezji, jednak nie w poezji humorystycznej.

10 Wiersz *Gdy nad kołyską Ludowej Konstytucji do wspomnień sięga stara robotnica* Szymborskiej ukazał się w tomie *Dłatego żyjemy* z 1952 r.

dośćnym dobrem literackim<sup>11</sup>. Gdyby nie żartobliwa poezja skamandrytów, być może nie zdębiałby pegaz Barańczaka (choć poeta mógłby zacząć pisać ludycznie pod wpływem Anglosasów), a Szymborska zapisałaby się w historii literatury jako autorka wierszy bardziej poważnych.

Nie ma zatem żadnej symetrii w bezpośredniej relacji Szymborskiej z Barańczakiem i pośredniej – z Tuwimem, do którego wprost nawiązywał tylko Barańczak. A jednak, abstrahując od podobnych towarzyskich okoliczności powstania wierszy Skamandra i noblistki, można również wskazać na pewne zbieżności jej poezji z humorystycznym piarstwem Tuwima i jego praktykami twórczymi, których z kolei nie widać w twórczości Barańczaka. Dlatego wydaje mi się, że mimo różnych rodzajów relacji łączących tych troje poetów warto zerknąć na ich dorobek w porównawczym ujęciu i zobaczyć ich wzajemne a odmienne powiązania.

Ich twórczość łączy problem ekstremalnego nieraz oddalenia książkowej publikacji wierszy ludycznych od chwili ich powstania. Pierwsze teksty ludyczne Szymborskiej dzieli pół wieku od publikacji w *Rymowanekach* z 2003 roku. Tuwim (ze Słonimskim) na wydanie choćby omawianych tu utworów *Pegaz dęba i W oparach absurdu* czekał trzy-cztery dekady (oczywiście również z powodu drugiej wojny światowej). Swoje ludyczne wiersze Barańczak zaczął wydawać dopiero w latach dziewięćdziesiątych, gdy w Ameryce zetknął się bliżej z anglosaską poezją nonsensu. Wydaje mi się, że powodem tej znaczącej zwłoki, dotyczącej zresztą nie tylko tych autorów, jest ogólny – tj. właściwy różnym uczestnikom życia literackiego, autorom, czytelnikom, badaczom, krytykom – opór przed zinstytucjonalizowaniem tej twórczości (mimo jej długich tradycji w kulturze polskiej<sup>12</sup>), przed przyjęciem jej do tradycji literackiej, usankcjonowaniem tej ustnej literatury za pomocą druku. To główna teza mojego tekstu.

\*\*\*

Wracam do złożonej kwestii odniesienia poezji Szymborskiej do twórczości Tuwima. Choć daje się ono uzasadnić, można wskazać wiele okoliczności

---

11 Archiwum „Zielonego balonika” prowadził Edward Żeleński, jednak spłonęło ono w czasie drugiej wojny światowej, korpus zachowanych tekstów kabaretu jest bardzo niewielki. Zob. T. Weiss, *Legenda i prawda „Zielonego balonika”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976; J. Michalik, *Nieznane teksty „Zielonego balonika”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 2.

12 Sięgającej szesnastowiecznej literatury sowizdrzalskiej.

komplikujących sprawę umocowania jej twórczości w tej tradycji. Postaram się je zarysować, zmierzając do odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu to Szymborska zdecydowała o wybiciu ludycznych wierszy w swoim dorobku artystycznym. A więc: komu zawdzięczamy wydanie *Zabaw literackich*.

Po pierwsze, spośród trzech tomów poezji humorystycznej Szymborskiej tylko jeden ukazał się za jej życia: *Rymowanki dla dużych dzieci* w 2003 roku. Co więcej, te trzy książki są w zasadzie wariantem jednej; do *Rymowanek* dodano juvenilia i tak powstał *Błysk rewolwru* w 2013 roku. Do *Rewolwru* dołączono niepublikowane wcześniej wiersze<sup>13</sup> i w roku 2023 wyszły *Zabawy literackie*. Wydanie ostatnich dwóch książek jest decyzją wydawcy; brzemienią w skutki, bo sprawia, że jej ludyczne wiersze stają się bardziej widoczne, a więc znaczące w dorobku twórczym. To pierwsza komplikacja. Po drugie (to druga komplikacja), również decyzją wydawcy *Wierszy wszystkich* Szymborskiej jest wykluczenie poezji humorystycznej z tego zbioru, a więc niejako z oficjalnego dorobku poetki. Zatem paradoksalnie kolejne wznowienia *Rymowanek* podkreśliły ich rolę w poetyckim dorobku Szymborskiej, ale wyłączenie ich z dorobku jako osobnej – nawet jeśli znaczącej – gałęzi twórczości poetki w pewnym sensie obniżyło jednak rangę jej poezji niepoważnej.

Trzeci problem polega na tym, że utwory z tomu *Rymowanki* raczej nie były pisane z myślą o druku, Szymborska zebrała w nim wiersze, które powstawały w ciągu sześćdziesięciu lat, często w formie ustnej lub rękopiśmiennej. Można więc uznać, że to nie Szymborska z rozmysłem budowała swój dorobek poezji niepoważnej, świadomie odnosząc się do ludycznej tradycji Skamandra czy wcześniejszej twórczości niepoważnej, ale ta tradycja stopniowo zakorzeniła się w jej twórczości, a może w tej tradycji ulokowano jej twórczość, na te tory ją sprowadzono.

Do rozwoju poezji niepoważnej pchnęły Szymborską rozmaite okoliczności: gdy jako młoda osoba zamieszkała w 1948 roku w domu literatów przy ulicy Krupniczej w Krakowie, dołączyła do środowiska, w którym wspólne zabawy literackie były już ugruntowaną praktyką. Przez chwilę mieszkał tam mistrz absurdu Konstanty Ildefons Gałczyński, przez wiele lat – Maciej Słomczyński, nie tylko tłumacz, ale też zapalony autor limeryków. Pod jednym dachem znaleźli się ponadto inni absurdyści: Sławomir Mrożek, Stanisław Dygat, Kazimierz Brandys, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Różewicz, a także

<sup>13</sup> Sporo limeryków, wierszy okolicznościowych i wariów, część poezji gatunkowej. Większość tekstów z *Zabaw literackich* ukazała się jednak wcześniej w *Błysku rewolwru*.

orędownik żartów literackich i literaturoznawczych Kazimierz Wyka, pomieszkujący kątem u Tadeusza Kwiatkowskiego<sup>14</sup>.

Ponieważ te spotkania natrafiły na podatny grunt poczucia humoru Szymborskiej, jej upodobań, zwyczajów, cech osobowości – przyjęły się jako część jej życia twórczego i towarzyskiego. Zawsze otaczała się towarzystwem skorym do podobnych zabaw: w jej kręgu była grupa literacka Biprostal (Ewa Lipska, Kornel Filipowicz, Stanisław Balbus, Marta Wyka, Barbara Czałczyńska i Joanna Salamon), a także Teresa Walas, Bronisław Maj, Zbigniew Machej czy później Michał Rusinek. Wspólne zabawy literackie: układanie limeryków, fraszek i dystychów, pojedynki na kuplety, recytowanie parodii, recitale pieśni biesiadnych i ludowych czy quizy literackie<sup>15</sup>, stanowiły zrazu główną rozrywkę w biednych i trudnych powojennych czasach, które nie stwarzały wielu okazji do innych form uczestnictwa w kulturze<sup>16</sup>. Potem przyjęły się jako forma rozrywki, zabawy toczącej się w kolejnych mieszkaniach Szymborskiej, do których zapraszała śmietankę literacką; na wczasach w Lubomierzu czy w zakopiańskiej Astorii, potem również w dalszych podróżach.

Przez wiele lat stopniowo przybywało żartobliwych wierszy w dorobku Szymborskiej; zebrane z czasem i w końcu opublikowane, utworzyły okazały zbiór okazów poezji nonsensu. Ludyczna twórczość Szymborskiej instytucjonalizowała się z wolna, stopniowo stawała się sprawą publiczną. Początkowo miała wymiar czystej zabawy, funkcjonowała jako literatura ustna, traktowana na tyle lekko, że nikomu nawet nie przyszło do głowy, by spisywać te rzucane w przestrzeń słowa. Ta niepoważna twórczość była efemerycznym dobrem wspólnym kilku osób, w tym kręgu tworzonym i gromadzonym. Dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, po „tragedii sztokholmskiej”, jak określała zamieszanie wokół przyznania nagrody Nobla, Szymborska zaczęła przedstawiać swoje humorystyczne wiersze publicznie<sup>17</sup> przy

14 Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, rozdział *W literackiej kamienicy na Krupniczej pod numerem 22*. Biografki Szymborskiej wspominają o pisanych przez Wykę „numerach kabaretowych”, mistrzowskich pastiszach polskich poetów i słynnym *Jadłospisie literackim*, obejmującym takie specjalty jak: rosół z jastruna, pigonia w sosie, kotta po francusku, przybosis z wody, puree ze skamandra, dygaciki waniliowe czy brezy w śmietanie; tamże, s. 110.

15 Tamże, s. 108-109.

16 Por. tamże, s. 471-472.

17 Zresztą, jak notują jej biografki, pisała je niejako „zamiast”, w ponoblowskiej niemocy twórczej; tamże, s. 489.

okazji jubileuszy i benefisów w krakowskiej kawiarni Nowa Prowincja czy na rewiach kabaretowych, wieczorach autorskich i podobnych wydarzeniach organizowanych przez wydawnictwo Znak<sup>18</sup>. Dopiero w 2003 roku, w wieku osiemdziesięciu lat, Szymborska wydała je drukiem.

I tu jest czwarta komplikacja związana z przyporządkowaniem poezji humorystycznej Szymborskiej do tradycji humorystycznego pisarstwa Skamandra, a właściwie naraz czwarta i piąta: problem zatartego autorstwa wspólnie tworzonych wierszy, które przekłada się na rozmycie, by tak rzec, odpowiedzialności za odnowienie tradycji żartobliwego pisania w twórczości Szymborskiej. Jak spróbuję zaraz dowieść, jest ono wyraźne, ale czy można powiedzieć, że Szymborska nawiązuje do Tuwima? Czy tę sprawczość należy przypisać jej czy może innym czynnikom? Wydaje mi się, że – jeśli spojrzeć na związki twórczości humorystycznej Szymborskiej z tradycją wytyczoną przez skamandrytów – to nie Szymborska była tu instancją sprawczą, ale okoliczności nie do końca od niej zależne: przyjaciele po piórze, którzy przez wspólne zabawy skierowali na te tory twórczość Szymborskiej; wydawcy, którzy w taki sposób określili jej dorobek, wznawiając w rozszerzonej wersji jej humorystyczne książki; okoliczności życiowe, które stwarzały niezliczone okazje do tego rodzaju twórczości (i które – po prawdzie – z czasem świadomie aranżowała). Ponadto tradycja humorystycznego skamandryckiego pisania była niezwykle spójna ze stylem życia, predylekcjami, zwyczajami, nawykami, praktykami twórczymi Szymborskiej, o czym jeszcze wspomnę. *Last but not least*, w pewnym sensie powiązanie z tą tradycją konstytuuje czytelnik, gdy przygląda się tej twórczości, łączy fakty, kojarzy podobieństwo utworów i praktyk artystycznych.

\*\*\*

Wiele na temat związków twórczości Szymborskiej i Barańczaka wynika z korespondencji, którą prowadzili prawie czterdzieści lat. Listy poświęcone są przede wszystkim omówieniu spraw związanych z przekładem wierszy Szymborskiej na angielski i ich wydaniem w Stanach Zjednoczonych, ale znajdziemy tu także sporo żartobliwych utworów: wierszy humorystycznych Barańczaka komentujących łączące poetów sprawy i przedrukowanych w książce wyklejanek, które Szymborska wysyłała Barańczakom (najbardziej chyba zabawna przedstawia wklejony do tomu *Koniec i początek* obrazek

<sup>18</sup> Tamże, s. 488.

przedstawiający neandertalczyka, który w komiksowym dymku składa dedykację: „Kochanym Barańczakom od. p. Szyborskiej”). Barańczak dołączał do listów również własne przekłady anglosaskiej poezji nonsensu, co Szyborska z wdzięcznością przyjmowała<sup>19</sup>.

Żartobliwy ton wypowiedzi przebija z samej ich korespondencji („najczulsze noworoczne uściski, ucałowania, uśmiechy, ukłony, upusty uczuć uszanowania i uwielbienia oraz wiele innych rzeczy na u-”<sup>20</sup> – kończy swój list Barańczak). Zabawne są również wiersze, które do siebie kierowali. Warto by tu na przykład przytoczyć przedrukowaną w listach dedykację na egzemplarzu angielskich przekładów wierszy Szyborskiej, opracowanych przez Barańczaka i Claire Cavanagh:

UBÓSTWIANA WISŁAWO!  
 NIE WIEM JA, CZY MAM PRAWO  
 DEDYKOWAĆ RZECZ, KTÓRA  
 SPOD TWOJEGO WSZAK PIÓRA  
 WYSZŁA W PIERWOTNYM KSZTAŁCIE –  
 (A TYLKO IŻBY ZNAŁ CIĘ  
 I HUCZNE BIŁ OKLASKI  
 CZYTELNIK ANGLOSASKI  
 DODATKOWEJ OBRÓBCE  
 PODDAŁ CIĘ, TNAĆ HOŁUBCE,  
 NASZ DZIARSKI, CHOĆ ZAMORSKI  
 DUET TRANSLATORSKI) [...]  
 WISŁAWO, TYŚ ANIOŁEM  
 Z CIERPLIWOŚCIĄ ANIELSKĄ  
 ZNIEŚ WIĘC SIEBIE – ANIELSKĄ<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> „Staszku, Twoja Krowa jest jednym z cudów Twojego dowcipu i talentu, bo już gołym okiem widać, ile w to samego siebie włożyłeś. Przyjmij niski pokłon ode mnie”. Mowa o tomie anglosaskiej poezji nonsensu w przekładzie Stanisława Barańczaka *Fioletowa krowa. 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare’a do Johna Lennona. Antologia*, a5, Warszawa 1993. Kolejne wydanie ukazało się w 2007 r. Źródło cytatu: W. Szyborska, S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę. Korespondencja 1972-2011*, oprac. R. Krynicki, a5, Warszawa 2019, s. 133.

<sup>20</sup> Tamże, s. 143-144.

<sup>21</sup> Tamże, s. 192.

To zresztą niejedyny wyjęty z korespondencji utwór opisujący ich relację, dość wspomnieć „snop siedmiu limeryków, rzucony z głuchym łomotem pod stopy Wisławy Szymborskiej w Poznaniu w dniu 27 października 1994”; wśród nich można by wyróżnić cytatem na przykład ten: „Najsłynniejsza z cór miasta Kórnik/ Rzekła: „Trzeba ślepego lirnika/ By wysławiać czar tej krainy, Która między sławne swe syny/ Liczy tego... jak mu tam?... Barańczyka!”<sup>22</sup>. Siódmy wiersz z tego cyklu zyskał osobną nazwę gatunkową: szymberyk (czyli limeryk napisany w hołdzie dla Wisławy Szymborskiej, „Mistrzynie i Prawodawczyni Gatunku w Jej Polskim Wydaniu”<sup>23</sup>) i znalazł się w tomie *Pegaz zdębiał*<sup>24</sup>.

Ta komunikacyjna okoliczność, jaką jest wymiana listów i maili między Szymborską a Barańczakiem, po latach wydana w formie książki, pokazuje nam te wiersze w dynamice rozmowy, wymiany myśli i żartów, wyrosłych z konkretnych codziennych spraw, a więc nie jest to jedynie pogrążona w oparach absurdu sztuka dla sztuki. Widzimy proces powstawania tych utworów w zwolnionym tempie (zwolnionym interwałami dzielącymi sformułowane w listach pytania i odpowiedzi). To zresztą istotny wyróżnik literatury ludycznej – jej uwikłanie w sytuację towarzyskiego spotkania, które jest okolicznością sprzyjającą zarówno powstaniu wierszy w trakcie wspólnej zabawy literackiej, jak i ich funkcjonowaniu (nie tylko w cichej lekturze, ale także w formie scenicznego widowiska kabaretowego czy wymiany korespondencji).

### Żart, gra, zabawa

O towarzyskich okolicznościach powstawania żartobliwej poezji Szymborskiej wiemy nie tylko z jej biografii, ale też z samych wierszy, tj. z zarysowanej w nich sytuacji nadawczo-odbiorczej; część tych utworów to wierszyki okolicznościowe, które zaznaczają rolę adresata w samym tytule. Taką rolę spełniają na przykład wiersze *Dla Kulmów*, *Wiersz do prof. Wiesława Czyża*, *Dla Jacka Woźniakowskiego*, *Dla Krystyny Zachwatowicz*. Szymborska traktuje żartobliwie niekiedy samą „okolicznościowość” tych wierszy, gdy przeznacza je na przykład *Dla Leonida Breżniewa* („Darmo, Lońko, prychasz, sapiesz/ w Rzymie

22 Tamże, s. 161.

23 Tamże, s. 146.

24 „Pewna wielka poetka z Krakowa/ Zakrzyknęła: «Ta Barańczakowa/ Sztuka wieszczkiej improwizacji/ Ileż miała by głębi i gracji/ Gdyby nie niewyraźna wymowa!»”; tamże.

siedzi polski papież”<sup>25</sup>) czy *Dla Jarosława Kaczyńskiego* („Mój bogdanku, mój wybranku/ w każdym ślicznie ci ubranku,/ ale boso i w bieliźnie/ też podobasz się ojczyźnie”<sup>26</sup>), choć wiadomo, jak mogliby się na ów dar zapatrywać adresaci tych utworów. W jednym z wierszy, *Inne napisane ze Zbigniewem Machejem*, towarzyskie okoliczności powstania utworu są weń wpisane, jak wskazuje tytuł i podpis („trzy ostatnie wersy dopowiedział Barańczak”<sup>27</sup>). Ważną częścią dorobku okolicznościowych, powstałych w zabawie, wierszy Szymborskiej są epitafia, które zresztą wiele mówią o jej towarzyskiej konstelacji<sup>28</sup>. Najzabawniejsze epitafium (przypisane do działu galerii pisarzy krakowskich) dostał Stanisław Balbus („Stanisław Balbus. Same kości/ Przystosowany do wieczności”<sup>29</sup>) ex aequo z NN („Tu leży taki a taki./ Dał się wszystkim we znaki./ Zmarł bardzo późno, ale/ lepiej późno niż wcale”<sup>30</sup>).

Ponadto takie formy twórczości Szymborskiej jak galeria pisarzy krakowskich czy wiersze okolicznościowe wyróżniające konkretne osoby określają tę twórczość jako towarzyską, istniejącą w żywiole komunikacji, wyrosłą ze zbiorowej zabawy – takie same źródła miała twórczość Tuwima i Słonimskiego. Zarazem tym odróżniała się twórczość Szymborskiej od wierszy Barańczaka, tworzonych raczej samotnie i bardziej abstrakcyjnych, w większym stopniu oderwanych od potocznego, życiowego konkretności codziennych spraw, tak bliskich skamandrytom<sup>31</sup>. Wiersze Barańczaka nie powstawały jednak w towarzyskiej próżni. Choć okoliczności życiowe (emigracja, a z czasem choroba Parkinsona) odseparowały poetę od środowiska, w którym mogłyby wspólnie kultywować bliskie mu tradycje poezji nonsensu, jego „korespondencyjne” wiersze humorystyczne wymieniane z Szymborską w pewnym sensie wyrastały z sytuacji towarzyskiej.

Podobny charakter ma okolicznościowa twórczość Tuwima. Warto przywołać tu na przykład fragment *Wielkiego testamentu dla mędrca Tadeusza*

25 W. Szymborska, *Zabawy literackie*, s. 169.

26 Tamże, s. 174.

27 Tamże, s. 93.

28 Poetka pochowała w nich za życia m.in. Ewę Lipską, Jerzego Illga, Jerzego Trełę, Tadeusza Nowaka, Adama Ważyka, Natalię Rolleczek, Michała Rusinka, Seamusa Heaney’a czy Normana Daviesa.

29 Tamże, s. 185.

30 Tamże, s. 188.

31 Mam tu na myśli wiersze spoza tomu korespondencji z Szymborską.

Boya ogłoszonego na bankiecie Pen Clubu. Tuwim nie przypadkiem z-adresował wiersz do Boya, to wszakże autor humorystycznych książek, takich jak *Słówka*, *Markiza i inne drobiazgi*, *Pijane dziecko we mgle*, *Z mojego dzienniczka*. *Akord smutku*, które inspirowały skamandrytów. Oto fragment tego wiersza:

Gdybych swobodnie mógł folgować  
Rozświerzbiałemu jęzorowi,  
Takie naszeptać w uszko słować,  
Jako Małgośka Villonowi!  
I tako rzec ci, z bebeczami,  
To, co od serca w krwi mej płynie,  
Byś rzewnie zalał się słozami:  
„Ach, gdzież są niegdysiejsze świnię”<sup>32</sup>

Musieli być w zażyłych relacjach, skoro Tuwim skierował do Boya takie przesmiewcze wyznanie (z bebeczami i od serca) i skoro przewidział reakcję Boya jako „zalenie się słozami”; zapewne nie pozwoliłby sobie na ten swobodny żart wobec kogoś obcego. Osobliwą, nieco rubaszną parafrazę z Villona „gdzież są niegdysiejsze świnię?”, którego przekładał Żeleński, można również odczytywać jako perskie oko do przyjaciela.

### Okazy gatunkowe

Barańczak we wstępie do swego *Pegaza* deklaruje estymę dla autorów „oburęcznych”, tj. jedną ręką piszących poważnie, drugą – niepoważnie; w twórczości Tuwima bardziej niż *Kwiaty polskie* ceni sobie utwory *W oparach ab-surdu* i *Pegaz dęba*<sup>33</sup>. Ostatni zbiór był dla niego inspiracją tak tytułową, jak

32 J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 19.

33 Podziw Barańczaka dla Tuwima nie jest jednak bezgraniczny. W „Zeszytach Literackich” (1983, nr 4) Barańczak przypuścił atak na Tuwima w zdumiewającym tekście *Zemsta na słowie*, przedrukowanym w zbiorze esejów *Tablica z Macondo* (pierwsze wydanie: 1990 r.). Jego ocena poematu jest ambiwalentna; deklaruje względem niego jednocześnie „nieopanowany podziw i żywiołową niechęć” (S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, a5, Kraków 2018, s. 37). Przeważa jednak ta druga dyspozycja. Prelingwistyczne zabiegi w *Balu w operze* Barańczak traktuje jako brutalny gwałt na języku, zemstę na słowie, które jego zdaniem reprezentuje w *Balu* zniechęconą przez Tuwima rzeczywistość. Autor eseju oskarża go o maltretowanie, torturowanie, ćwiartowanie

kompozycyjno-tematyczną<sup>34</sup>, przy czym książka Tuwima ma inny charakter niż Barańczakowy *Pegaz*: jest erudycyjnym (choć humorystycznym) przewodnikiem historycznoliterackim po tradycji pisarstwa ludycznego, ilustrowanym przykładami wierszy rozmaitych poetów z różnych kultur literackich. Rozdziały ułożono częściowo według klucza form literackich, ale też w porządku problemowym (traktowanym z przymrużeniem oka). W spisie treści zobaczymy więc takie tytuły rozdziałów: *Rymy, Anagram, Tauto- i lipogramy, Czterowiersz na warsztacie*, ale też: *Wiersz a pamięć, Melanż, makaron i inne specjalny* czy tytuły uświadamiające, że samą regułą porządkowania tekstów w rozdziale można wziąć w ironiczny nawias, czyniąc to zadanie przedmiotem absurdałnego żartu. W *Pegazie dęba* znajdziemy takie rozdziały jak *Varia i inne variactwa* czy *Zarys ćwierkologii*, w którym na przykład poznamy odmienne notacje odgłosu koguta we wszystkich językach romańskich czy zapis trudnej kombinacji metrycznej śpiewu świstaczka z inowłodzkiego lasu. Tuwim w swoim opisie językowych osobliwości wykracza poza rodzinny grunt poezji, poza własną epokę i poza materię literacką.

Tymczasem książka Barańczaka koncentruje się na szczegółowym omówieniu i bogatej egzemplifikacji własnych wierszy, podlegających autorskim osobliwym formom gatunkowym. Zarówno teksty literackie, jak i poświęcone im opisy mają charakter żartobliwy. Autor pisze we wstępie nieco kokieteryjnie, że interesują go „praktyczne zastosowania poezji nonsensu w życiu codziennym”<sup>35</sup>; można jednak powątpiewać w jakiegokolwiek związki zebranych w książce wierszy z przyziemną codziennością. Gdy czytamy wiersze skatalogowane w absurdalnie rozbudowanym porządku niezliczonych gatunków, służących temu, by na przykład sprawdzić, czy na klawiaturze komputera działają wszystkie klawisze, domyślamy się, że nie jest do tego potrzebny alfabeton, czyli powstałe w wyniku poetyckiej łamigłówki zdanie, w którym użyto wszystkich liter alfabetu. Spójrzmy zresztą na bogatą kolekcję autorskich gatunków Barańczaka (by następnie przyrównać ją do genologicznej kolekcji Szyborskiej): alfabeton, palindromader, onanagram, mankamęt, obleśnik, idiomatoł, poliględźba, liberyk, turystych i bezecenzja. By dopełnić

---

języka (stosuje wiele innych podobnie efektownych określeń). Wydawać by się mogło, że Tuwim w swoich grach językowych nie odstaje znacząco od tworzących później poetów lingwistycznych, do których zaliczyć można również Barańczaka, jednak Tuwima odróżnia od nich, twierdzi autor, utożsamienie języka z rzeczywistością; Barańczak nie uzasadnia tej tezy.

34 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, s. 8.

35 Tamże, s. 9.

obraz skomplikowania klasyfikacji, przywołuję następnie podtypy jednego z gatunków – poliględzby. Otóż jej odmianami są identograf i simifon, który z kolei rozgałęzia się na fonet i fabulion. Z kolei liberyk składa się z 68 (!) odmian. Oczywiście tak złożona klasyfikacja więcej zamąca, niż porządkuje, ale wiadomo, że jej celem nie jest bynajmniej przejrzystość systematyki, ale parodia klasyfikowania jako takiego. Co oznacza, że obiektem parodii jest tu nie tylko język, ale również (jak u Tuwima) własny proces twórczy czy może raczej proces katalogowania własnych wierszy.

Podobną strukturę kompozycyjną mają *Zabawy literackie* Szyborskiej, powstałe według tego samego zamysłu porządkowania wierszy według kategorii gatunkowych, choć sam opis tych gatunków jest znacznie skromniejszy. Poetka zamieściła go w *Rymowankach*, każdy rozdział podporządkowany jednemu gatunkowi opatrzyła krótkim jego opisem. W *Błysku rewolwru* i *Zabawach literackich* opisy te usunięto.

Podobnie jak Barańczak wykazała się sporą inwencją genologiczną, powołując do życia takie okazy gatunkowe, jak: metzyje, moskaliki, lepiej, odwódki, altruitki, jaroszady, kiziosoty, rajzefiberki, adoralia i podsłuchanie. Poza nimi znajdziemy w *Zabawach* również rozpoznawalne formy wypowiedzi, takie jak epitafium, limeryk, ankieta, mapa, słownik, księga pamiątkowa czy spis. Kolekcja oryginalnych autorskich gatunków zbliża twórczość humorystyczną Szyborskiej do poezji Barańczaka. Z kolei pozostałe odmiany tekstu absurdałnego, tj. te zakorzenione w codziennych gatunkach użytkowych, wiążą wiersze Szyborskiej z humorystyczną poezją Tuwima, z żywiołem jej potocznej mowy, która zawdzięcza swoją komunikatywność osadzeniu w powszechnie znanych formach wypowiedzi.

### **W oparach absurdu**

W zbiorze *W oparach absurdu* pióra Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego teksty ułożone są w innym porządku niż u Barańczaka i Szyborskiej, nie tworzą katalogu okazów genologicznego absurdu literackiego, raczej naśladują układ codziennej gazety, wypełnionej właściwymi jej gatunkami wypowiedzi, zresztą zgodnie z pierwotnym źródłem publikacji; wiele tych tekstów ukazywało się w czasopiśmie, na przykład w primaaprilisowych wydaniach gazet. Po latach autorzy przenieśli te utwory w ramy dzieła literackiego niejako razem z sytuacją komunikacyjną określoną formą gatunkową artykułu prasowego, ogłoszenia drobnego, reklamy, kartki z kalendarza, poradnika kulinarnego. Oczywiście formę gatunkową wypełnili treścią absurdałną; oto

przykład tak sformułowanych ogłoszeń: „Mówię a – a – a... Pokazuję język i oddycham równomiernie. Ważne dla p. lekarzy! Browarna 6 m. 9”<sup>36</sup>, „Jąkam się codziennie od 8-12 i od 4-6w. W piątki i wtorki dla pań. Wilcza 11”<sup>37</sup>. Wychojąc poza ramy sfingowanej gazety, znajdziemy w twórczości Tuwima – w *Jarmarku rymów* czy *Piórem i piórkiem* – między innymi parodię rozporządzenia i dziennika, a także pastisze innych poetów, z których dowiadujemy się na przykład, jak mogłaby brzmieć piosenka *Władź kotek na płotek*, gdyby perypetie kotka miały być przedmiotem wiersza Leśmiana.

Porządkowanie rzeczywistości słownej według kuriozalnych zasad jest przy tym skłonnością zarówno Barańczaka, jak i Tuwima. Skamandryta (razem ze Słonimskim) układa na przykład *Pierwszy spis alfabetyczny wszystkich liczb od jednego do stu*, w którym skrupulatnie odnotowuje, że nie ma liczby na literę a i b, za to jest całe mnóstwo na c (cztery, czternaście itd.). Równie pieczołowicie sporządza wykaz pięciu kontynentów ułożonych alfabetycznie. Z kolei Barańczak autoironicznie wyżywa się na własnym spisie treści; w tomie *Pegaz zdębiał* zamieszcza na przykład „alfabetyczny spis i listę frekwencyjną liter alfabetu występujących w czternastu alfabetonach” czy „alfabetyczne spisy utworów i miejscowości występujących w incipitach liberyków polskich (z wyłączeniem szymberyków)”. Ostatnia kwestia wiążąca twórczość Tuwima i Barańczaka to ambicja naukowego omówienia i literackiego przedstawienia twórczości ludycznej innych poetów.

Wszystkie te wiersze zanurzone są w absurdzie. Chciałabym jeszcze przyrzyć się trochę bliżej absurdowi w wierszach Szymborskiej, zwłaszcza że wydaje się oryginalny na tle polskiej twórczości ludycznej, również na tle literackich kuriozów Barańczaka i Tuwima. Obydwaj mają swój własny styl żartu literackiego, jednak w twórczości Barańczaka widać wyraźnie wpływ Tuwima; żart obydwu poetów opiera się nierzadko na języku: jego brzmieniu, formach gatunkowych, przekształceniu znaczenia słów. Szymborska co prawda, jak Barańczak, traktuje gatunek (i autorski, i funkcjonujący w tradycji literackiej) jak poetyckie zadanie czy wyzwanie, punkt wyjścia w pracy nad wierszem, a porządek genologiczny – jako zasadę porządkowania wierszy w tomie. I równie starannie jak Barańczak układa rymy, skrupulatnie liczy zgłoski, mieszcząc swoje wiersze w odpowiednich formach poezji ludycznej. Jednak gra w nieco inną niż on grę, mianowicie przedstawia nie tyle łamiągłówki językowe, ile same absurdalne zdarzenia; zazwyczaj w taki sposób,

36 A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Omnipress, Warszawa 1991, s. 75.

37 Tamże, s. 23.

by złączyć dwie nieprzystające do siebie okoliczności. Na przykład w jednym z limeryków cyrkowy akrobata zamiast walczyć w skupieniu o równowagę, zawzięcie toczy filozoficzne spory na wysokości:

Pewien wołyżer z miasteczka Szczyrk  
Nie znosił filozofa Kierk-  
egaarda. Zwłaszcza na trapezie  
wymyślał mu ile wlezie,  
aż drżał złękniony cały cyrk<sup>38</sup>.

Widzimy tu również zabawną śródwyrazową przerzutnię „Kierk-egaarda”, stworzoną dla rymu ze Szczyrkiem, jednak nie ona jest głównym źródłem komizmu w tym wierszu, lecz absurd egzystencjalnych rozmyślań na trapezie. W innym utworze znajdujemy z kolei przykład komicznego nibyprawdopodobieństwa. Oto filozof w Syczuanie zakochany bez pamięci w pandzie:

Czang, filozof w Syczuanie,  
miał w pogardzie wszystkie panie.  
Zadurzony w pewnej pandzie  
klęczał przed nią na werandzie  
i błagał o zmiłowanie<sup>39</sup>.

Niby pandy występują w Syczuanie, pewnie i tam zdarzają się występki zoofilii, może nawet wobec pand; nieznane są natomiast przypadki ich psychicznej nadwrażliwości grożącej tak poważnym nadąsaniem. O tego rodzaju fumy można by ewentualnie podejrzewać kota, ale na pewno nie sympatyczną pandę. Źródłem komizmu jest ludzkie obrażalstwo przypisane misiowi o zgoła odmiennym wizerunku w potocznej wiedzy na temat zwierząt oraz karkołomny wysiłek jego obłąskawienia. By pozostać w tej tematyce (szczególnie bliskiej Szyborskiej, znanej z zamięłowania do małp), a zarazem pokazać jeszcze inny przykład żartotwórczej gry prawdopodobieństwem, przytoczę limeryk o tańczącym gorylu:

Żył pewien goryl nad Kubango,  
który jak zawsze jadał mango.

38 Limeryk W. Szyborskiej i Z. Macheja; W. Szyborska, *Zabawy literackie*, s. 89.

39 Z cyklu *Limeryki chińsko-lubomierskie z jednym hinduskim wyjątkiem*; tamże, s. 61.

Lecz potem robił rzecz przedziwną,  
bo zamiast tańcząc z płcią przeciwną,  
on z nieprzeciwłą ruszał w tango<sup>40</sup>.

Szyborska uruchamia tu komizm przewrotnym gospodarowaniem żartem i powagą. Przechodzi mianowicie do porządku dziennego nad niecodziennym widokiem tanga<sup>41</sup> w wykonaniu goryla, tak jakby ów wymagający pomysłu, precyzji i finezji taniec należał do podstawowych kompetencji tych subtelnych zwierząt. Jako humorystyczny suspens akcentuje natomiast homoerotyczność zwierzęcia, wybór osobnika płci „nieprzeciwnej”, czyli kwestię mniej, powiedzmy, osobliwą w świecie zwierząt niż widok goryla na milondze.

Szyborska uruchamia komiczny wydzwięk swoich wierszy również innymi sposobami, na przykład lubuje się w makabresce.

Pewna kucharka w Nowym Mieście  
Zapiekla swego męża w cieście  
Docenie jej mistrzowski trud,  
Jeżeli poczujecie głód  
I jaroszami nie jesteście<sup>42</sup>.

To zresztą częsty motyw jej wierszy, zwłaszcza altruitek, nibyperswazyjnych dwuwersów proklamujących altruistyczny wysiłek bez oglądania się na drugorzędną sprawę kosztów czy strat: „Oszczędzając pracy kata/ sam się wynieś z tego świata”<sup>43</sup>. „Wyręczając w pracy chmury/ sam przez niebo płyn ponury”<sup>44</sup>. „Oszczędzając trudu muszce/ sam jajeczka złożź na gruszcze”<sup>45</sup>. „Oszczędzając chuć buhaja/ sam go zastąp tego maja”<sup>46</sup>.

40 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 79.

41 Szyborska gra tu również frazeologizmem „iść w tango”, uruchamiając jego znaczenie dosłowne i idiomatyczne.

42 Tamże, s. 78.

43 Z cyklu *Altruitek*; tamże, s. 131.

44 Tamże.

45 Tamże, s. 133.

46 Tamże.

Ten ostatni wierszyk to poetycki okaz z bogatej kolekcji jej utworów o wydźwięku erotycznym. *Zabawy literackie* przekonują, że wbrew powszechnionym opiniom o wyjątkowej subtelności Szymborskiej pikanteria jej poezji w niczym nie ustępuje rubasznym żartom innych ludycznych twórców: „Tylko wielkie sukinsyny/ wolą szynkę od jarzyny”<sup>47</sup>. „Kawalerzyści spod Palermo/ są pokryci własną spermą. / A kto w sposób należyty/ nie jest cieczą tą pokryty/ nazywany jest oferumą”<sup>48</sup>. „Stary hidalgo na Jamajce/ kochał się w młodej dupodajce/ Lecz romans ten przebiegał z trudem/ ona wolała gzić się z ludem/ służąc w czerezwyczałce”<sup>49</sup>. W ostatnim tego typu wierszu, który tu przywołam, Szymborska kokieteryjnie zastępuje bezceremonialne słowo przypisem: „Jeden kongresmen na Hawajach/ rozum nie w głowie miał, lecz w.../ Wzgardziwszy zgniłym intelektem/ powszechnym cieszył się respektem/ Całkiem jak w polskich biłgorajach”<sup>50</sup>. A oto przypis do ocenzonego wielokropkiem słowa: „Staranne domowe wykształcenie nie pozwala mi znaleźć odpowiedniego rymu”. W świetle choćby tych kilku powyższych przykładów wierszy, nie mniej dosadnych niż ocenzonego wyraz, którego nie wyartykułuję z tych samych powodów, można przyjąć, że przypis jest równie żartobliwy jak utwór, do którego odsyła, a więc jego dodanie należy traktować jak wykraczającą poza ramy wiersza poetycką grę absurdu.

### Galeria osobliwości

Każdy z trójga autorów miał szczególną predylekcję do gromadzenia kolekcji: zabawnych obrazków, zasłyszanych wypowiedzi, kuriozalnych przedmiotów, książek na przedziwne tematy i oczywiście wierszy własnych, segregowanych wedle podziału na dziwne gatunki. Barańczak z zapałem zbierał okazy zarówno cudzego absurdu (dość wspomnieć antologię *Fioletowa krowa*, czyli kolekcję wierszy anglosaskich we własnym przekładzie), jak i własnego, stworzył na przykład rozpisaną na kilka tomików bogatą kolekcję wierszy o wszystkich chyba gatunkach zwierząt: *Zwierzęca zjadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa*

---

47 Tamże, s. 137.

48 Z cyklu *Limeryki włoskie*; tamże, s. 64.

49 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 74.

50 Z cyklu *Limeryki rozproszone*; tamże, s. 75.

(1991), *Zupełne zezwierzęcenie* (1993), *Żegnam cię, nosorożcze. Kompletne bestiarium zniechęconego zoologa* (1995), *Bóg, Trąba i Ojczyzna* (1995)<sup>51</sup>.

A zerkając na dorobek Tuwima, warto wspomnieć o jeszcze jednym dziele poza przewodnikiem po absurdzie *Pegaz dęba*; w opasłym tomie *Cicer cum caule czyli groch z kapustą* poeta zebrał wycinki osobliwych tekstów z dziewiętnastowiecznych gazet, tworzących zgoła absurdalną kolekcję. We wstępie Tuwim opowiada o swoim, zniszczonym w czasie drugiej wojny światowej, księgozbiornie złożonym w dużej mierze z dzieł rzadkich, osobliwych i kuriozalnych. Z kolekcjonerskim zapałem zbierał przez lata książki o monstrach i potworach, narkotykach i truciznach, stare zielniki i bestiaaria, sztambuchy, „afisze wędrownych menażerii, cyrków, szarlatanów, chiromantów”<sup>52</sup>, „dzieła wariatów, grafomanów, «reformatorów» spod ciemnej gwiazdy”<sup>53</sup>, libretta oper i wodewilów czy „compendia fachowe dla fryzjerów, kaligrafów, zegarmistrzów”<sup>54</sup>. W swojej bibliotece zgromadził ponadto między innymi zbiór rozpraw i dysertacji o szczurach, manuskrypt malajski zapisany na egzotycznych liściach czy bibliografię książek o pchle. Pokłosiem tych zainteresowań jest jego twórczość skupiona wokół tego rodzaju kuriozalnych tematów: *Czary i czarty polskie, Wypisy czarnoksiężskie, Tajemnice amuletów i talizmanów, Polski słownik pijacki i antologia bachiczna*.

Prawdziwą kolekcjonerką osobliwości tekstowych i nie tylko była również Szymborska. Abstrahując od kolekcji autorskich gatunków literackich, miała skłonność do systematycznego gromadzenia absurdalnych przedmiotów, które wprawiała w ruch na loteryjkach, tworząc rodzaj cyrkularnej kolekcji; podobną kolekcję tworzą regularnie robione przez nią i wręczane przyjacielom wycinanki. Tak jak Tuwim, szczytujący się przed wojną kolekcją książkowych kuriozów, uwielbiała czytać przedziwne praktyczne książki z dziedzin, którymi się na co dzień nie zajmowała, a żartobliwie sformułowane wrażenia z lektur opisywała w cyklu felietonów, wydawanych później jako *Lektury nadobowiązkowe*. Zebrała też sporą kolekcję swoich absurdalnych odpowiedzi na listy nadsyłane przez grafomanów do redakcji „Życia Literackiego”, w którym wiele lat pracowała.

51 Ostatnia książka to przedziwny koncept sfingowanej antologii polskiej poezji, zbiór Barańczakowych pastiszów znanych polskich wierszy, przekształconych tak, że bohaterem każdego utworu jest słoń.

52 J. Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą*, Iskry, Warszawa 2009, s. 6.

53 Tamże, s. 7.

54 Tamże.

W ludycznej twórczości Szymborskiej, w jej praktykach twórczych i stylu życia jest coś, co cechuje każdą twórczość humorystyczną (polską, niepolską, historyczną i współczesną); a mianowicie kluczowy dla niej paradoks powiązania dyscypliny i swobody, rygoru i humoru, zasad i zabawy. Chodzi o połączenie dyscypliny wyśrubowanych rozwiązań formalnych, poprzedzonych karkołomnym wysiłkiem sprostania narzuconym regułom osobliwego gatunku, z karnawałowym wyswobodzeniem obyczajów w zakresie podejmowanej tematyki. Takie zasady rządzą na przykład limerykiem, który z jednej strony „musi być z lekka plugawy”, według mistrza gatunku Macieja Słomczyńskiego, z drugiej – wpisuje się w konkretny układ rymów, mieści w pięciu wersach precyzyjnie określonej długości. Ta ambiwalencja cechuje również innego rodzaju działalność Szymborskiej, na przykład organizowane w jej domu spotkania literackie połączone z tak zwanymi loteryjkami, losowaniem prezentów absurdalnie brzydkich i niepraktycznych, również miały coś wspólnego z ludycznością jako taką, po pierwsze przez żywioł zabawy, po drugie przez regularność tych spotkań, powtarzalność ich scenariusza, co z jednej strony sprowadza je do swego rodzaju rytuału, z drugiej – wynika z dyscypliny<sup>55</sup>.

Szymborska była osobą systematyczną, przywiązaną do rytuałów, dobrze odnajdywała się w sytuacjach opartych na cyklicznym rytmie. Może dlatego jej praca twórcza cechowała się regularnością, powtarzalnością efektów, tj. cyklicznością wierszy. Systematyczność jest również podłożem jej kolekcjonerskiej pasji. Jednocześnie Szymborska miała znakomite wyczucie absurdu i poczucie humoru. Żywioł swobody i zabawy jest oczywisty w jej wierszach absurdalnych, ale przenika też do jej twórczości uznawanej za głównonurtową. Śmiech ma w niej różne odmiany, bywa ewidentny w nierzadkim u Szymborskiej tonie pogodnej ironii, bywa też gorzki i przykrywa tragizm, a więc staje się niekiedy narzędziem jej staroświeckiej powściągliwości, sposobem na ukrycie gwałtownych uczuć, metodą ich równoważenia i dyscyplinowania.

O ile humorystyczna twórczość Tuwima i Barańczaka stanowi odrębny porządek w ich dorobku literackim, o tyle w poezji Szymborskiej nie sposób oddzielić twórczości, w której wybija się jej poczucie humoru, od reszty wierszy. Warto tu przywołać relację z odczytu Michała Rusinka *Dwupak* podczas promocji *Rymowanek dla dużych dzieci*. Przekonywał w nim, piszą Szczęsna

55 O związkach różnych dziedzin twórczości Szymborskiej zob. E. Balcerzan, *Wyklejanki – felietony – wiersze*, w: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Pasaże, Kraków 2015.

i Bikont, „że opozycja powagi i niepowagi jest z gruntu fałszywa” i że poważne i niepoważne wiersze Szymborskiej wymagają równoległej lektury. Wydawcy zalecił sprzedaż jej książek w dwupaku, wedle zasady, którą sformułował w dystychu á la Szymborska: „Lepiej jeść zwęglone grzanki/ niż znać tylko *Rymowanki*”, a zarazem: „Lepiej szybko zjeść cyjanek,/ niż wciąż nie znać *Rymowanek*”<sup>56</sup>.

Przypatrując się tym rozmaitym praktykom twórczym Szymborskiej, można przyznać, że czynnikiem konstytuującym ludyczną odmianę jej poezji była niezwykle spójność założeń tego rodzaju utworów z praktykami pracy twórczej autorki. Nic dziwnego, że spod jej pióra wyszło tyle dowcipnych okazów literatury ludycznej trzymających się w ryzach zdyscyplinowanej formy i zebranych w kolekcje ułożone w porządku odmian gatunkowych. Jeśliby postawić znów pytanie o to, czy Szymborska sięga do tradycji skamandrytów, czy ta tradycja ukonstytuowała się w jej twórczości przez jakieś zewnętrzne czynniki, można powiedzieć pół żartem, pół serio, że tę tradycję miała we krwi.

\* \* \*

Podsumowując krótkie opisy dorobku humorystycznego Tuwima, Barańczaka i Szymborskiej, można wskazać na kilka istotnych cech wyróżniających tradycję pisarstwa ludycznego w dwudziestowiecznej literaturze polskiej (choćby tylko tej zarysowanej w tym tekście). Najistotniejszym jej wyróżnikiem jest, po pierwsze, absurd i purnonsens, nałożony na tę twórczość filtr ironii, znoszącej referencję i komunikacyjną przejrzystość wypowiedzi. Po drugie, zabawa rozumiana jednocześnie jako cel tej twórczości i jako sytuacja, z której owe teksty wyrastają, czyli sytuacja zbiorowego rozrywkowego pisania, która komplikuje problem autorstwa ze względu na ustny, efemeryczny charakter utworów i ich kolektywne tworzenie. Po trzecie, istotne są tu również rola gatunku literackiego i znaczenie genologii, którą można traktować jako pole inwencji, nieraz zresztą rozbuchanej do granic absurdu, jako pole ekspresji artystycznej ekstrawagancji i wreszcie jako kryterium porządkowania dorobku artystycznego, gdy teksty zostają ostatecznie wydane. Po czwarte – charakterystyczna dla wszystkich opisanych tu twórców predylekcja do kolekcjonerstwa.

---

56 A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie*, s. 493.

Można by też stawiać pytania o powody tworzenia poezji ludycznej tych trojga autorów. Wiersze żartobliwe, pisze Tuwim,

kwitną [...] specjalnie obficie [...] w czasach niepokojów i przemian społecznych [...], stają się bronią satyryczną, godzącą w przeciwnika, albo pod niezwykłą szatą zewnętrzną przemycają ukrytą treść zakazanych haseł politycznych. Podobny urodzaj da się zauważyć w okresach powstawania nowych prądów poetyckich – wtedy kuglarstwo formalne, nieraz pospolita szarlataneria, służy do „epatowania” burżuazji<sup>57</sup>.

Na takie czasy: niepokojów i przemian – społecznych i historycznoliterackich – przypadło życie każdego z trojga autorów. Pisze o tym choćby Barańczak w liście do Szymborskiej: „Twoja diagnoza sytuacji krajowej dokładnie pokrywa się z moją. Jest to dość ponure. Ja osobiście znajduję ostatnio ucieczkę od czarnych myśli w tłumaczeniu poezji absurdalnej”<sup>58</sup>. A wiadomo, że przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy powstał ten list, to jeden ze spokojniejszych okresów w życiu Barańczaka, parę lat przed początkiem choroby Parkinsona, która stopniowo wyłączała go z aktywności zawodowej, i paręnaście lat po niezwykle uciążliwym okresie samotnej, nierównej walki z władzą ludową.

W trudnym „tu i teraz” każdego z tych twórców literatura ludyczna mogła służyć swego rodzaju znieczuleniu, dawać poczucie nietykalności i dystansu (taką funkcję pełniła zapewne błazeńska maska, kamuflaż ironii<sup>59</sup>); być może obsesja porządkowania, która kryje się za surowymi regułami tego rodzaju twórczości, za misteryjnym wyliczaniem zgłosek, dawała chwilowe poczucie porządkowania rzeczywistości, panowania nad chaotycznym biegiem spraw. Oczywiście tego rodzaju twórczość była też częścią zwyczajnej rozrywki i zabawy.

57 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 15-16.

58 W. Szymborska, S. Barańczak, *Inne pozytywne uczucia też wchodzą w grę*, s. 75.

59 Zob. M. Wyka, *Dom literacki jako imago mundi*, „Dekada Literacka” 2011, nr 1, s. 56; „Literaci skupieni wokół Domu [na Krupniczej – M.B.] zapewne przeczuwali lub domyślali się, że «kosmiczna» kpina Gałczyńskiego chroni zarówno poetę, jak – po części – ich samych. Przystępując do paktu ironicznego, oddawali się złudzeniu, że zapewni im on nietykalność. Słowem, poeta posługując się maską, mnożąc autoprezentacje, próbował zapewnić sobie – jak wolno dziś domniemywać – wewnętrzną wolność artystyczną”.

W pisaniu żartobliwym można też dopatrywać się celów dotyczących nie doraźnych problemów codziennego życia, ale przeszłości i przyszłości. Co do tych projektujących dalsze losy literatury ludycznej, warto za znawczynią limeryku Marią Tarnogórską zarysować możliwe zamiary Stanisława Barańczaka. Badaczka dostrzega w publikacji kolejnych tomów jego utworów niepoważnych pozytywnie rozumianą ofensywę nonsensu, objawiającego się polskim czytelnikom we wszechstronnym, różnorodnym repertuarze. Jak pisze, „zainteresowanie Stanisława Barańczaka najbardziej rozpoznawalnym gatunkiem poezji humorystycznej [limerykiem – M.B.] jest niewątpliwie częścią większego przedsięwzięcia, którego cel stanowi «instytucjonalizacja» nonsensu w literaturze polskiej, przyznanie mu należnego miejsca w obrębie liczącej się współcześnie twórczości”<sup>60</sup>; Tarnogórska zwraca uwagę nie tylko na twórczość literacką Barańczaka, ale także na jego wysiłek upowszechniania wiedzy na temat twórczości ludycznej, również związany z przekładem anglosaskich wierszy humorystycznych<sup>61</sup>. Miał on powody, by sądzić, że tego rodzaju twórczość wymaga dowartościowania. Oto jak deprecjonuje swoje zainteresowania ludycznością Tuwim we wstępie do *Pegaza*: „Felietony te (mądrym dla zabawy, głupim na pociechę, że bywają jeszcze głupsi, a wszystkim dla nauki, że to tylko igraszki, nie twórczość poetycka)”<sup>62</sup>, ot, pisał o sobie, „stary bibliofil-bzikofil pozbierał elukubracje jeszcze starszych bzików i maniaków i sporządził z tej zbieraniny książkę”<sup>63</sup>.

A jeśliby spojrzeć wstecz, na cele tego rodzaju pisarstwa związane z przeszłością? Według Marty Wyki „obszar anegdotyczny” domu na Krupniczej, toczące się tam zabawy literackie, „anegdoty, aluzje, personalne rozszady, humorystyczne portrety, stały się nowymi «widmami naszych współczesnych»”<sup>64</sup> (przywołuje tu zresztą Brzozowskiego). Badaczka odczytuje owe zabawy jako tekstowe próby zachowania tradycji dwudziestolecia międzywojennego; jak pisze, ukształtowana wtedy konwencja komiczna była wówczas żywotna<sup>65</sup>. Zachowanie tej ciągłości zdaniem Wyki nie mogło się udać z powodu nadciągającego socrealizmu. Z tym akurat trudno się zgodzić;

60 M. Tarnogórska, *Genus ludens*, s. 238.

61 Tamże.

62 J. Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 7.

63 Tamże, s. 20.

64 M. Tarnogórska, *Genus ludens*, s. 54.

65 Tamże.

niezinstytucjonalizowanej jeszcze wtedy konwencji powojennego pisarstwa ludycznego socrealizm nie mógł zagrażać; twórczość ta powstawała przecież nieoficjalnie, funkcjonowała w efemerycznym obiegu ustnym, była zatem nieuchwytna dla funkcjonariuszy realizmu socjalistycznego. Zresztą mało kto z pisarzy miał wtedy ambicję wydawania tego typu twórczości. Musieliby z tym poczekać do odwilży, ale nikt nie skorzystał wówczas z szansy na druk tekstów ludycznych. Żartobliwa poezja mieszkańców Krupniczej zaczęła wychodzić dopiero pół wieku później; natomiast w okolicach odwilży wydano po raz pierwszy (!) *W oparach absurdu* Tuwima i Słonimskiego (w 1958 roku) czy dwukrotnie (1955, 1957) zbiór tekstów satyrycznych Gałczyńskiego *Satyra, groteska, żart liryczny*. Musiało zatem upłynąć sporo czasu, by skonwencjonalizowała się, zinstytucjonalizowała, zastygła w formach najpierw poezja ludyczna dwudziestolecia (funkcjonująca nieoficjalnie w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku, a wydana trzydzieści lat później) i ludyczna poezja powojenna (w ustnym obiegu towarzyskim istniejąca od połowy lat czterdziestych, w druku od lat dziewięćdziesiątych XX wieku). Ciekawe, czy historia współczesnego pisarstwa ludycznego zamknie się na *Zabawach literackich* z 2023 roku, czy może za pół wieku ukazać się zbiory limeryków pokątnie pisanych teraz<sup>66</sup>.

---

66 Absurd jest wciąż żywy w poezji takich autorek i autorów jak: Darek Foks, Justyna Bargielska, Bronka Nowicka, Filip Matwiejczuk, Adam Kaczanowski, Marcin Czerkasow. Zob. *Absurd w polskiej poezji najnowszej*, ankietka, „Tekstualia” 2023, nr 2. Wiersze ludyczne piszą Zbigniew Machaj (nadal), Marcin Giżycki, Maciej Orliński i Tomasz Majeran. Informację tę zawdzięczam Elizie Kąckiej.

## Abstract

---

### Marta Bukowiecka

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Szyborska – Barańczak – Tuwim: The Ludic Poetry Traditions in Skamander*

I discuss the tradition of nineteenth-century ludic literature in the works of Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, and Julian Tuwim. I highlight the mechanism of marginalizing ludic writing by authors, publishers, and researchers, noticing their resistance to institutionalizing that output and acknowledging it as an integral part of literary tradition. I also identify several indicators of such writing: (1) absurdity and irony which abolish reference and communicative clarity; (2) playfulness understood simultaneously as the goal of this creativity and as a social situation from which these texts originate; (3) the role of literary genre and the importance of genology, treated as a field of invention and expression of artistic extravagance and as a criterion for organizing artistic output; and (4) the authors' propensity to collect (their own and others' ludic texts).

### Keywords

---

ludic literature, absurdity, nonsense literature, literary cabaret, Szymborska, Barańczak, Tuwim, Skamander

---

## „Zbiorowe zauroczenie”. Notatki o Szymborskiej we Włoszech

---

Francesca Fornari

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 112–129

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.7

**W** wywiadzie dla hiszpańskiej gazety „La Nación” udzielonym 4 października 1996 roku Sture Allén, ówczesny prezydent Akademii Szwedzkiej, na pytanie, czy Szymborska ma szansę stać się poetką popularną, odpowiedział: „Sądzę, że będzie to możliwe dzięki jej podejściu do wielkich pytań i do spraw codziennych”, ale pod warunkiem, że będzie tłumaczona jak należy, co wydaje się bardzo trudne, gdyż „arsenał” jej środków literackich jest niezwykle rozwinięty<sup>1</sup>.

Po prawie trzydziestu latach przepowiednia Alléna spełniła się we Włoszech całkowicie.

---

**Francesca Fornari**  
– dr hab., prof.  
Uniwersytetu Ca’  
Foscari Venezia, jest  
autorką monografii  
o poezji Józefa  
Czechowicza  
*Architettura  
dell’immaginazione*  
(2010), artykułów  
i esejów o polskiej  
literaturze XX wieku  
i o brulionach wierszy  
Zbigniewa Herberta.  
Tłumaczyła m.in.  
wiersze Krynickiego  
i Herberta.

---

<sup>1</sup> *Szymborska, poeta polaca ganó el Nobel*, „La Nación” 4 października 1996, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/szymborska-poeta-polaca-gano-el-nobel-nid169105/> (13.02.2024). Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, są tłumaczeniami użytymi przez autorkę.

„Nietypowy fenomen społeczny”<sup>2</sup>, „rockstar poezji”<sup>3</sup>, „ikona kultury popularnej”<sup>4</sup>, nadzwyczajny „miks lekkości i intensywności” przypominający Emily Dickinson<sup>5</sup>, noblistka „pop”<sup>6</sup> – w esejach i artykułach, na blogach i portalach mnożą się definicje i wyrazy zachwytu.

Niesamowita wydaje się siła ekspansji dzieła Szymborskiej w Italii, przedstawię tu więc jedynie notatki o wybranych zjawiskach, które dają obraz nadzwyczajnego „zbiorowego zauroczenia”<sup>7</sup> twórczością noblistki. Badanie obecności Szymborskiej we Włoszech to osobliwe zajęcie; otwierają się coraz to nowe drzwi, materiał się rozgałęzia, jakby recepcja twórczości podlegała nieustannemu ruchowi do przodu, który jest jedną z cech jej poetyki: tropy się krzyżują, wiersz w hołdzie poetce staje się inspiracją kolejnego wiersza, teksty noblistki wchodzą do performance’ów poetyckich jako „dania na wynos” w osobliwym *take away* poezji w czasie pandemii<sup>8</sup>, nawet czytanie opinii klientów księgarni internetowych odzwierciedla sukces tej poezji i zadziwia poziomem zaangażowania czytelników i czytelniczek. Wiersze poetki zdobywają coraz liczniejsze rzesze odbiorców, wystarczy cytaty w książce, aby kolejna osoba zaczęła czytać Szymborską, choć wcześniej z mową związaną było jej nie po drodze, ale właśnie dzięki zetknięciu się ze strofami, które wyszły spod pióra polskiej noblistki, to się zmieniło<sup>9</sup>. We Włoszech poezja

2 G. Tomassucci, *Niektórzy lubią Szymborską*, przeł. M. Woźniak, s. 3, <https://www.szymborska.org.pl/app/uploads/2020/04/Niektórzy-lubią-Szymborską.pdf> (16.02.2024). Artykuł jest tłumaczeniem z włoskiego *Ad alcuni piace la Szymborska*, wstępu do książki pokonferencyjnej *Szymborska, la gioia di leggere. Lettori, poeti, critici*, red. D. Bremer, G. Tomassucci, Pisa University Press, Pisa 2016.

3 <https://www.turismoroma.it/it/eventi/ascolta-come-mi-batte-forte-il-tuo-cuore> (13.02.2024).

4 L. Marinelli, *Jarmark cudów, czyli Szymborska (i szymborskizm) we Włoszech*, przeł. M. Woźniak, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5 (8/9), s. 8.

5 <https://www.toscanaeventinews.it/preferisco-wislawa-szymborska-al-vieusseux-lucia-poli/> (13.02.2024).

6 A. Ajres, *I versi semplici di Szymborska: un premio Nobel diventato pop*, „Domani” 1 lipca 2023, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/i-versi-semplici-di-szymborska-un-premio-nobel-diventato-pop-ftj3nc3> (13.02.2024).

7 R. Scorrane, *La poetessa dei collage che ha anticipato i tweet*, „Sette. Corriere della sera” 13 lutego 2015, s. 32, [https://www.utetlibri.it/uploads/2017/03/2014\\_05\\_sette.pdf](https://www.utetlibri.it/uploads/2017/03/2014_05_sette.pdf) (16.02.2024).

8 <https://www.mitilanti.it/2021/03/31/poesia-take-away-alla-spezia-le-poesie-si-ordinano-e-ritirano-sul-posto/> (10.02.2024).

9 S. Turturro, *A proposito di Wisława Szymborska*, <https://www.sabrinaturturro.com/proposito-wislawa-szymborska/> (12.02.2024).

Szyborskiej potrafi urzeczywistniać ukryte marzenia miłośników i badaczy poezji, że wiersze się czyta, że podczas sesji i wieczorów poświęconych twórczości poetyckiej nie będą mieli przed sobą „dwunastu osób”, lecz salę po brzegi wypełnioną szczerze zachwyconą publicznością.

Zastanawiając się w 2013 roku nad zjawiskiem „szyborskizmu” i włoskiego „jarmarku cudów” poetki, Luigi Marinelli wskazał na powody niesamowitej popularności, na którą się złożyły zarówno „doskonałe” tłumaczenia Marchesaniego, „umiejętna strategia wydawnicza” Scheiwillera i Adelphi, nadzwyczajne zainteresowanie prasy, „siła przekazu komunikacji telewizyjnej i medialnej”, jak i „impuls twórczy” dla sztuk teatralnych, piosenek, stron internetowych<sup>10</sup>.

Po odejściu poetki i zasłużonego włoskiego tłumacza, podsumował wtedy Marinelli, wchodzimy w kolejny etap recepcji Szyborskiej we Włoszech, który dzięki nowym przekładom i tekstom krytycznym będzie bardziej „przemyślany” i mniej „spontaniczny”<sup>11</sup>.

Wiersze zebrane *La gioia di scrivere* miały dotychczas dwadzieścia jeden wydań, co daje nam pełny obraz recepcji poezji noblistki, a każda nowa książka sygnowana jej nazwiskiem wzbudza entuzjazm recenzentów. Ukazały się zbiory wierszy *Basta così* (*Wystarczy*, 2012) w tłumaczeniu De Fantiego i *Canzone nera* (*Czarna piosenka*, 2022) przełożony przez Del Sarto i opracowany przez Ceccherellego. Co godne uwagi, są to wydania dwujęzyczne. Opublikowano także *Lektury nadobowiązkowe* w przekładach i opracowaniu Valentiny Parisi i Luca Bernardiniego, *Letture facoltative* (2006), *Come vivere in modo più confortevole* (2016). Miłośnicy Szyborskiej mogą też sięgnąć po jej biografię pióra Bikont i Szczęsnej *Cianfrusaglie dal passato* (2015), jak i po książkę Michała Rusinka *Nulla di ordinario* (2019) w tłumaczeniu Ceccherellego. Ostatnia pozycja to wydana w 2023 roku korespondencja poetki z Kornelem Filipowiczem *Meglio di tutti al mondo sta il tuo gatto. Lettere 1966-1985*, którą na włoski przełożyła Giulia Olga Fasoli. Panorama twórczości Szyborskiej we Włoszech wzbogaciła się też o monografię autorstwa Marinello, Ceccherellego i Piacentiniego *Szyborska. Un alfabeto del mondo* (2016), która prezentuje zagadnienia poetyki noblistki w formie leksykonu.

<sup>10</sup> L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 15.

<sup>11</sup> O recepcji twórczości poetki we Włoszech pisano niejedną raz, będąc się tu odnosić zwłaszcza do tekstów Luigiiego Marinello i Giovanni Tomassucci, do których warto sięgnąć, aby mieć pełny obraz obecności dzieła Szyborskiej.

Początki Szymborskiej „pop” zaczynają się siłą „efektu Saviano”, kiedy to autor *Gomorry*, cztery dni po śmierci poetki, wystąpił w popularnym programie telewizyjnym, trzymając w ręku antologię Adelphi, i powiedział, że wersy Szymborskiej są zrozumiałe i sprawiają, że czujemy się lepiej. Należą już do historii włoskiego „szymborskizmu” spotkania z poetką w Teatrze Valle w Rzymie (2003), na targach książki w Turynie (2005), na Uniwersytecie w Bolonii (2009). W sieci dostępne jest nagranie pamiętnego spotkania w Bolonii, gdy wśród gości był Umberto Eco, wielbiciel poetki, który recytował wiersz *Możliwości*, dodając do niego jeszcze jeden wers: „Preferisco Wisława Szymborska”, to znaczy „Wolę Wisławę Szymborską”. Nagranie uchwyciło chwilę, kiedy po lekturze Eco oboje, semiolog i pisarz oraz wielka poetka, oddają się radosnemu śmiechowi, a ich twarze wyrażają niezwykle rozbawienie i życzliwą serdeczność<sup>12</sup>.

Do tego trzeba dodać liczne hołdy artystów: w filmie *Cuore sacro* (2005) Ferzana Özpetek tomik Szymborskiej wypada z torby złodziejki, a *Magnifica presenza* (2012) otwiera się dedykacją dla niedawno zmarłej poetki. Kompozytor Roberto Vecchioni zadedykował jej piosenkę *Wisława Szymborska* (2013)<sup>13</sup>, a Jovanotti zacytował *Nic dwa razy* w piosence *Buon sangue* (2005)<sup>14</sup>.

W 2023 roku obchodzono „rok Szymborskiej” z wielkim rozmachem w całym kraju: od Mediolanu do Sardynii, od miasta Fano, od Vicenzy do wyspy Stromboli, od Neapolu do Avellino, od Latiny do Palermo, od Genui do Rzymu. Były sesje naukowe, wieczory poetyckie, wystawy kolaży poetki. Sukces odniósł spektakl *Senti, come mi batte forte il tuo cuore* [Posłuchaj, jak mi prędko bije twoje serce] w reżyserii Sergio Maifrediego, z muzyką pianisty i kompozytora Michele Sgangi, w którym zagrali znakomici aktorzy Maddalena Crippa i Andrea Nicolini. Marinelli i Ceccherelli byli pomysłodawcami spektaklu, który mieszał „słowa, muzykę, obrazy i emocje”, wiersze i fragmenty korespondencji poetki z Kornelem Filipowiczem.

Gazeta „Corriere della sera”, która już w 2011 roku sprzedała za symboliczną cenę 1 euro antologię Szymborskiej *Elogio dei sogni* [Pochwała snów] jako pierwszy tom serii *Il secolo della poesia* [Wiek poezji], w 2023 roku wydała w serii *La poesia è di tutti* [Poezja należy do wszystkich] antologię *Il libro degli eventi è sempre aperto a metà* [Księga zdarzeń zawsze otwarta w połowie].

12 <https://www.youtube.com/watch?v=b4ffvQjWUqY> (12.02.2024).

13 <https://www.youtube.com/watch?v=k3ol41M3JaA> (10.02.2024).

14 Zob. L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 13.

Na czwartej stronie okładki wiersze miłosne poetki rekomendowano tymi słowami: „Każdy znajdzie w wierszach Szymborskiej własną miłość, tę żywą i obecną, i tę żalowaną, straconą”.

To tylko wybrane nieliczne przykłady żywiołowej recepcji twórczości Szymborskiej we Włoszech. Wspomnę jeszcze ankiety przeprowadzone wśród studentów/ek, które zaskakują niezwyklejmi odpowiedziami. Na przykład pewna osoba tak kochała poszczególne wiersze, że nie miała odwagi, by przeczytać całą twórczość. Było to niedługo po śmierci Szymborskiej, zgasła nadzieja na nowe wiersze, więc lepiej było niejako racjonować sobie jej utwory, czytać je powoli, jakby przedłużając życie poetki<sup>15</sup>. Zdaje się, że rzadko poezja potrafi wchodzić z taką intensywnością w codzienne życie czytelników i czytelniczek.

### Szymborska i włoscy pisarze

Szymborska stała się „doniosłym głosem włoskiej poezji” – oświadczył w 2023 roku badacz literatury Corrado Bologna w artykule o „zdumieniu cudowną zwyczajnością świata”. Autor pisał o „laickim franciszkanizmie” i „współczującym minimalizmie” poetki, w przeciwieństwie do „panującego antropocentryzmu”, a artykuł otwierał stwierdzeniem, że „Szymborską trzeba czytać w szkołach”, nie może być ona nadal nieznaną autorką o niewymawialnym nazwisku, która wprawiła wszystkich w zdumienie, kiedy ze Sztokholmu przyszła wiadomość o Noblu. Kreśląc między innymi sugestywne paralele między twórczością Szymborskiej i włoskiego poety Caproniego, Wallace’a Stevensa i „metafizyką codzienności” obrazów Hoppera, Bologna wspomina też zauroczenie Szymborską „cudownej poetki” Antonelli Aneddy, której wypowiedzi na temat polskiej poezji wyróżniają się głębią i oryginalnością<sup>16</sup>. Warto wspomnieć, że Anedda była wśród pięciu poetek czytających wybrane wiersze Szymborskiej na spotkaniu w ramach sesji na Uniwersytecie La Sapienza, która zakończyła uroczyste rok Szymborskiej we Włoszech. Polska noblistka miała według Aneddy „coś z Kordelii Szekspira”, próbowała wypowiedzieć prawdę, była – jak Elisabeth Bishop – „poetką spojrzenia, obserwatorką darwinowską” i „bezinteresowną”. Jeśli Szymborska mówi „ja”,

15 Odpowiedź pani mgr Gaia Corà.

16 C. Bologna, *Lo stupore di fronte alla meravigliosa normalità del mondo*, <https://www.insla.europa.eu/2023/09/17/lo-stupore-di-fronte-alla-meravigliosa-normalita-del-mondo/> (10.02.2024).

czyni to, aby poddać siebie próbie, demaskuje nasze zagubienie, zna władzę – więc i bezradność, i oskarża obojętność historii. Anedda wybiera jako najbardziej reprezentatywny dla całej twórczości Szyborskiej wiersz *Żona Lota*, który jest poruszającym komentarzem nad ludzką „kruchością”, gdzie za każdą literą słyca szept słowa „może” – w interpretacji Aneddy żona Lota odwróciła się z powodu „braku” i „buntu”, „pragnienia rzeczy śmiertelnych”<sup>17</sup>.

W spotkaniach poświęconych noblistce biorą udział także włoscy poeci, jak Magrelli, Lamarque, Marcoaldi<sup>18</sup>. Magrelli stworzył książkę *Che cos'è la poesia?* [Czym jest poezja?] cytatem z wiersza *Możliwości*, który odmienił jego życie: w latach siedemdziesiątych zaangażowanie polityczne było priorytetem dla młodego pokolenia, Magrelli uprawiał więc wtedy poezję, lecz nie przyznając się do tego, napisał nawet artykuł o wymownym tytule *La vergogna della poesia* [Wstyd poezji]. To się zmieniło, kiedy przeczytał wersy Szyborskiej: „Wolę śmieszność pisania wierszy/ od śmieszności ich nienapisania”. Te słowa sprawiły, że Magrelli wyszedł z sytuacji niemożności: są one „niesamowitym pomysłem retorycznym”, Szyborska nie mówi, że pisanie nie jest śmieszne, lecz że wszystko jest śmieszne, więc możemy robić to, co lubimy. „Dla mnie to było istną eskortą”, oświadczył Magrelli, od tej chwili „powiedziałem sobie – ah, jestem wolny”<sup>19</sup>. Godne uwagi, że w nagraniu z 2019 roku Magrelli podkreśla, że Szyborska jest także „wielką prozaiczką”, przypominającą Rolanda Barthes'a – co świadczy o recepcji tłumaczeń tekstów prozatorskich poetki.

Vivian Lamarque i Franco Marcoaldi spotkali się w 2018 roku w Rzymie na wieczorze poświęconym Szyborskiej, który – po jak głosił tytuł wydarzenia – miał być „żywym hołdem” dla poetki. Relacjonująca dziennikarka wspomina wypowiedzi Marcoaldiego o sile polskiej noblistki, która polegała na mieszance „grozy i zachwyty: ona żyje w tym oksymoronie”, wychodząc od małych spraw, potrafi dojść do wszystkich, jej poezja ma „wzrastające poziomy głębokości”. Szyborska jest dla poetów i poetek „mistrzynią i przyjaciółką”,

17 Artykuł z lutego 2012 r. napisany po odejściu Wisławy Szyborskiej; A. Aneda, *La poesia di Wisława Szyborska*, <https://www.doppiozero.com/la-poesia-di-wislawa-szyborska> (16.02.2024).

18 Lamarque i Magrelli rozmawiali o Szyborskiej podczas spotkania *Preferisco Wisława Szyborska: poesia in dialogo* [Wolę Wisławę Szyborską. Poezja w dialogu] zorganizowanego w Bolonii w ramach *Szyborska Festival* (czerwiec 2023), <https://www.culturabologna.it/events/preferisco-wislawa-szyborska-poesia-in-dialogo> (13.02.2024).

19 Słowa Magrelli komentującego własną książkę *Che cos'è la poesia* podczas spotkania z okazji Światowego Dnia Poezji w 2019 r.: [https://www.youtube.com/watch?v=IX\\_koH\\_Tvew](https://www.youtube.com/watch?v=IX_koH_Tvew) (12.02.2024), min. 18.00-21.00.

a „radość pisania”, o której pisze, odczuwa Marcoaldi wtedy, kiedy „wszystko się zgadza”. Dla Lamarque natomiast ta „radość pisania” jest także możliwością „przenoszenia bólu do środka kartki, co jest przywilejem w stosunku do tych, którzy ten ból muszą trzymać w sobie”<sup>20</sup>.

Hołdem dla Szymborskiej są dwa wiersze Lamarque pod tytułem *Preferisco Szymborska I i II* [Wolę Szymborską I i II]<sup>21</sup>. Incipit „Wolę Szymborską” otwiera osobisty katalog upodobań ja lirycznego, które miesza z lekkością i ironią małe i duże sprawy: „wolę dni deszczowe/ od dni słonecznych i dni słoneczne od dni deszczowych/ wolę wojny bez liter w, o, j, n, y”. Lamarque dodaje też do katalogu instrukcję, jak wymawiać imię poetki – „wolę Wisławę, którą się czyta Visuava/ wolę Szymborską («Jesteś piękne – mówię życiu»)”. Notabene wśród zadawanych pytań dotyczących poetki na włoskim Google’u pojawia się właśnie także kwestia „jak się wymawia imię poetki?”, z odpowiedzią, że należy wymawiać „Visuava Scimborsca” – co jest kolejnym świadectwem popularności wśród Włochów, którzy są na ogół raczej leniwi, jeśli chodzi o uczenie się wymowy nazw i nazwisk w „egzotycznym” języku, takim jak polski. Pierwszy wiersz-wyliczenie Lamarque kończy się przewrotnym hołdem: „et wolę Szymborską,/ której wiersz splagiatowałam”. Druga enumeracja, *Wolę Szymborską II*, zaczyna się wersem „Wolę Szymborską nad rzeką Warta/ która woli kraje podbite/ niż podbijające”, katalog zamknięty jest ponownie włoską transliteracją imienia poetki:

wolę Szym co „jesteś piękne mówię życiu”  
 wolę Szymborską, wolę Wisławę  
 co po polsku wymawia się Visuava.

Twórczość Szymborskiej jest więc we Włoszech źródłem recepcji produktywnej – teksty Lamarque stały się inspiracją dla poety Lorenzo Marangoniego, który zdobył tytuł Mistrza w światowym Ślampie Poetyckim i tak prezentuje utwór *Preferisco Lamarque* [Wolę Lamarque]: „W 1997 Szymborska napisała wiersz *Możliwości...* W 2016 Vivian Lamarque pisze wiersz zatytułowany *Wolę Szymborską...* W 2020 biedak napisał wiersz zatytułowany *Wolę Lamarque*”. Marangoni replikuje strukturę enumeracyjną tekstu Szymborskiej,

<sup>20</sup> C. Palumbo, *in* *Quiete. Festival di scrittrici, Marcoaldi e Lamarque, omaggio vivente a Wisława Szymborska*, <https://www.artapartofculture.net/2018/10/09/inquiete-festival-di-scrittrici-14-marcoaldi-e-lamarque-omaggio-vivente-a-wislawa-szymborska/> (14.02.2024).

<sup>21</sup> Wiersze wydane w tomiku *Madre d'inverno*, Mondadori, Milano 2016], e-book.

do której się odnosi otwarcie, kiedy recytuje: „Wolę wiersze włoskie, kiedy są coverami wierszy polskich”<sup>22</sup>.

Odczuwa się fascynację Szymborską w poemacie *Il mondo sia lodato* [Niech będzie pochwalony świat], w którym Marcoaldi opiewa świat, gdyż na pochwałę zasługują „groza i zachwyt”<sup>23</sup>. W książce eseistycznej *Una certa idea di letteratura. Dieci scrittori per amici* [Idea literatury. Dziesięcioro przyjaciół-pisarzy] rozdział między Musilem a Hrabalem poświęcony jest właśnie Szymborskiej. Kiedy sięga się po jej wiersze, ma się „dziwne, przejmujące” wrażenie, że „wielka dama” literatury siedzi obok nas i daruje nam swoje „perły paradoksalnej mądrości” – tak Marcoaldi zaczyna rozdział, który jest rodzajem medytacji nad poezją noblistki. „Cud” tej poezji urzeczywistnia się dzięki „przyspieszeniu obrazów, pytań i przypuszczeń”, byle jakie wydarzenie potrafi otwierać „przed naszym zdumionym spojrzeniem pierwsze i ostateczne sprawy życia”. Jest to zarazem „poezja dla wszystkich”, naznaczona „wrodzonym *sense of humour*”. Autor żałuje, że nie doszło nigdy do spotkania z Szymborską; na pewno zaprzeczyłoby ono regule, że nie należy osobiście poznawać cenionych przez nas poetów/ek, gdyż może to przynieść tylko wielkie rozczarowanie. Marcoaldi chwali także prozę poetki, *Lektury nadobowiązkowe* i *Pocztę literacką*, gdzie występuje ona jako „czytelniczka *volage*”, okazuje się kobietą „błyskotliwą... nieuzalającą się nad sobą”. Poeta zafascynowany jest problematyką „czasu” u Szymborskiej, która zdaje się kochać zwierzęta właśnie dlatego, że nie żyją one jak my, niejako „poprzez chwilę”, lecz – „w chwili”. Poeci są najbliżsi zwierzętom, i „pani z Krakowa”, która uprzywilejowuje „nieustanną metamorfozę”, „niepewność” taksonomii, „pojedynczość” doświadczenia, nakłania, abyśmy byli my też „stworzeniami chwili”, a nie „przechodzącymi przez chwilę”. Dlatego też „drogi liryczne” Szymborskiej są zawsze „nieprzewidziane, labiryntowe, wichrowate”, animowane przez to, co Marcoaldi definiuje jako *lateral thinking*. Im głębiej pogrążamy się w jej dziele, tym więcej rozumiemy, że Szymborska jest „fenomenalnym szperą egzystencjalnym” – podsumuje Marcoaldi, dla którego poetka jest „niezastąpioną przewodniczką” dla tych, którzy pragną „oczyścić swój umysł”<sup>24</sup>.

Pisarz, badacz i tłumacz literatury portugalskiej Antonio Tabucchi zacytował Szymborską w zbiorze opowiadań *Racconti con figure* [Opowiadania z postaciami], polifonicznym zbiorze tekstów, które zrodziły się pod wpływem

22 <https://www.youtube.com/watch?v=7WCnUXmaISw> (16.02.2024).

23 F. Marcoaldi, *Il mondo sia lodato*, Einaudi, Torino 2015, e-book.

24 F. Marcoaldi, *Una certa idea di letteratura. Dieci scrittori per amici*, Saggine, Donzelli Editore, Roma 2018, rozdz. *Wisława Szymborska. Scrivere a piedi*, e-book.

malarstwa. Sekcja 6 opowiadania *Gli eredi ringraziano* [Spadkobiercy dziękują] zatytułowana *Giallo oro* [Barwa złota] otwiera się cytatem pierwszej i szóstej strofy wiersza *Allegro ma non troppo*: „Jesteś piękne – mówię życiu –/ bujniej już nie można było, / bardziej żabio i słowiczko, / bardziej mrówczo i nasiennie. / [...] / Chwałę hojność, pomysłowość, / zamaszystość i dokładność, / i co jeszcze – i co dalej – / czarodziejstwo, czarnoksiężstwo”. Wersy są punktem wyjścia do paradoksalnej rozmowy o synestezyjnym dialogu sztuk, dla Tabucchiego bowiem „krótka może być droga od obrazu do głosu”: „Wisława Szymborska nie napisałaby nigdy tych wersów, gdyby nie widziała barwy złotego Marii Heleny Vieira da Silva”, mówi pierwsza postać, a druga odpowiada, że także portugalska malarka Vieira da Silva „nie pomalowałaby nigdy tej barwy złotego, gdyby nie przeczytała wersów Wisławy Szymborskiej”. I aby dojść do „bogactwa” Szymborskiej, podsumuje jeszcze trzeci głos, trzeba mieć wielką zdolność do „inter-snu”, do *reverie*<sup>25</sup>.

Tabucchi dwa razy odniósł się do poezji Szymborskiej również w książce *Viaggi e altri viaggi, Podróże i inne podróże*<sup>26</sup>, zawierającej krótkie impresje z podróży mieszane z refleksjami o mapach świata i własnych lekturach. W tekście otwierającym książkę, *Atlante*, wspomina o „odkryciu” literatury i dwóch „magicznych” książkach: *Wyspie skarbów* i atlasie De Agostini. Ten atlas jest już nieaktualny, pisze Tabucchi, zmieniły się granice i kolory na mapach, trwają na niezmiennym miejscu tylko rzeki, góry, linie wybrzeży – lecz mogą one też należeć teraz do innego państwa... Tabucchi mógłby zacytować wiersz *Psalm* Szymborskiej – „O, jakże są nieszczelne granice ludzkich państw!” – lecz myśl o granicach geograficznych prowadzi go do refleksji o „jedynych granicach”, które się nigdy nie zmieniają – granicach „ludzkiego ciała”, i o tym, co ono czuje, kiedy zostają one przekroczone i „gwałcone”. Zwieńczeniem refleksji są cytaty pierwszej i ostatniej strofy wiersza *Tortury*, którymi kończy się tekst<sup>27</sup>. Rozdział *Kyōto. Città della calligrafia* [Kyōto. Miasto kaligrafii] zaczyna się z kolei cytatem z wiersza Szymborskiej, która wiedziała dobrze, pisze Tabucchi, że nadmiar piękna Kyōto uratował je od unicestwienia, i za-dedykowała mu wiersz *Napisane w hotelu*<sup>28</sup>.

25 A. Tabucchi, *Racconti con figure*, Sellerio, Palermo 2011, s. 9, 148.

26 A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, oprac. P. Di Paolo, Feltrinelli, Milano 2013 [pierwsze wyd.: 2010]. Polskie wydanie: *Podróże i inne podróże*, przeł. J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 2012.

27 Tamże, s. 23-25.

28 Tamże, s. 82.

Niesamowita zdaje się siła ekspansji tej poezji, która szerzy się koncentrycznie jak coraz to nowe kręgi na wodzie, więc badając obecność wiersza *Tortury* w sieci, otwieramy stronę z „artykułem-elegią” o Szymborskiej, która jest dla autorki „poetyckim placebo”, a w komentarzach ktoś wyznaje, że poznał ją dzięki Tabucchiemu, że poezji dotąd zbyt nie lubił/a, ale teraz się to trochę zmieniło<sup>29</sup>.

Jeśli Marcoaldi żałował, że nie spotkał Szymborskiej, w książce *Segnali di fumo* [Sygnały dymne] Camilleri mógł natomiast opowiedzieć o „niesamowitym spotkaniu”, które miało miejsce na przyjęciu w ambasadzie polskiej. Camilleri przyjął zaproszenie z entuzjazmem, tak silna była jego „miłość” do poezji Szymborskiej. Poetka, dowiedziawszy się, że twórca komisarza Montalbano dopiero co obchodził złote gody, zarecytowała własny wiersz o tym tytule, wyjaśniając, że napisała go dla pary przyjaciół – był to tekst, pisze Camilleri, zarazem „serdeczny i ironiczny”. Po lekturze Szymborska odwróciła się do państwa Camilleri i powiedziała, aby zabrali sobie całą serdeczność, ironię zostawiając innej parze<sup>30</sup>. Cytując ten tekst, Roberta Scorraneese zauważyła, że wspomnienia pośmiertne o poetce wydają się zasłonięte „dziwną magią”, jakby było w niej coś „niewytłumaczalnego”<sup>31</sup>.

### Bransoletka minister

Poezja Szymborskiej została nawet zawłaszczona przez politykę, mianowicie przez Elbę Fornero, była minister pracy rządu Montiego (2011-2013), który wystąpił pod hasłem *austerity*, co znaczyło na przykład program ostrego cięcia emerytur. Minister Fornero – wspomniana między innymi dzięki temu, że podwyższyła wiek emerytalny z 61 do 67 lat – na spotkaniu z przedstawicielami związków zawodowych założyła różową bransoletkę z cytatem z wiersza *Portret kobiety*: „To warte, niemożliwe, trudne, warte próby”<sup>32</sup>. Komentując film Luca Bessona „A” o birmańskiej opozycjonistce Aung San Suu Kyi, laureatce Pokojowej Nagrody Nobla, Fornero *oświadczyła* w 2012 roku, że podarowano jej bransoletkę z wersem Szymborskiej:

29 S. Turturro, *A proposito di Wisława Szymborska*.

30 A. Camilleri, *Segnali di fumo*, Utet Libri, Torino 2014, s. 20.

31 R. Scorraneese, *La poetessa dei collage...*, s. 32.

32 Zob. też L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 8; J. Mikołajewski, *Eco Szymborskiej – dwa słowa o jej obecności we Włoszech*, „Dekada Krakowska” 2013, nr 4/5 (8/9), s. 19.

Tylko kobieta może zrozumieć do końca sens tych słów. Myślę, że kobieta taka jak Aung San Suu Kyi jest dowodem na to, że słowa polskiej poetki są prawdziwe. Te parę słów opowiada historię kobiety, która nie uchyla się od własnych obowiązków, kobiety, która nie poddaje się w obliczu trudności, rozumie, co jest dobre i dla tego dobra walczy<sup>33</sup>.

Fornero, która wybrała ten wers jako hasło swojej pracy w rządzie, odniosła się ponownie do Szymborskiej w wywiadzie udzielonym w 2018 roku. Wspominając doświadczenie rządu Montiego i broniąc swoich decyzji w imię „pragmatyzmu” i „odwagi”, zacytowała raz jeszcze wers „polskiej poetki Wisławy Szymborskiej” – w języku angielskim (sic!): „It’s easy, impossible, toughgoing, worth a shot”<sup>34</sup>.

### Poeta wędrowiec i tomik Szymborskiej

Najbardziej zadziwiająca włoska wiadomość związana z Szymborską to historia z 2012 roku, której bohaterami są z jednej strony weneckie władze i biurokracja, a z drugiej – „poeta uliczny” Antonio Melis. Artysta *bohémien*, urodzony na Sardynii, prowadził życie wędrowca od trzydziestu lat, podróżował po kraju, na placach rozkładał stolik, na nim – czerwony dywanik orientalny i skrzynkę z pergaminami, na których zapisywał wiersze do rozdawania przechodniom. We wrześniu 2012 roku Melis rozłożył stolik z wierszami o „miłości i przyjaźni” na weneckim placu Santa Margherita, a ponieważ nie miał zezwolenia, by zająć publiczną przestrzeń, policjanci zarekwirowali mu skrzynkę i wiersze, grożąc mandatem w wysokości 2500 euro. W gazetach pisano o wydarzeniu, zakłopotany burmistrz Wenecji Sandro Simionato, w geście przeprosin, obiecał podarować poecie książkę... Szymborskiej! „Żyję godnie, prosząc o parę groszy w zamian za wiersz” – zadeklarował wtedy Melis dziennikarzom – „wolność nie ma ceny, żyję w ten sposób już 38 lat, nie przeszkadzam nikomu”. Melis wspomniał, jak mieszkał na Lido od 1981 do 1985 roku: „Poznałem siebie, żyłem na plaży”. Komentarz poety zdaje się wyrażać prawdziwie „Szymborski” stosunek do rzeczywistości i do życia, którego ciemne strony znał jak mało kto, wiodąc los nomada. A jednak

33 <https://www.oggi.it/people/programmi-tv-spettacoli/2012/03/23/elsa-fornero-ed-emma-bonino-che-cosa-ho-pensato-guardando-il-film-su-aung-san-suu-kyi/> (15.02.2024).

34 <https://www.aggiornamentisociali.it/articoli/elsa-fornero-servire-il-proprio-paese-lontano-dai-semplicismi/> (12.02.2024).

to przykre wydarzenie podsumował tak: „Na Lido nauczyłem się uwalniać od materii, aby do niej wrócić pełen miłości. Kocham życie, lubię Campo Santa Margherita. Osoby, które postępują złośliwie, naruszają prawa wszechświata. Policjanci mogli mi zabrać wszystkie wiersze i mogą mi je oddać. Przyszedłem w spokoju i w spokoju odejść”<sup>35</sup>.

Historia Melisa, poety wędrowca wyposażonego w kruche sprzęty i we własne wiersze, ofiary bezwzględnych przepisów administracji, którym przeciwstawił pogodną mądrość i siłę przetrwania, zdaje się wymownym znakiem recepcji Szymborskiej we Włoszech, skoro właśnie tomik jej wierszy, *Discorso all'ufficio oggetti smarriti* [Przemówienie w biurze rzeczy znalezionych], miał się stać darem na znak „hołdu dla tych, którzy jak on wyrażają poezją własne bycie w świecie”<sup>36</sup>.

### „Tortury”

Najczęstsze etykiety charakteryzujące poezję noblistki to „lekkość”, „łatwość w odbiorze”, „radość” – szersza publiczność jednak zna i ceni inne strony tej twórczości, która mówi o sprawach aktualnych i bolesnych, jak pisze autorka artykułu *Innamorati di Wisława Szymborska* [Zakochani w Wisławie Szymborskiej]: poetka ma na uwadze codzienność, jej język jest prosty, lecz taka opcja stylistyczna nie równa się z banalnością, Szymborska pisze także o skomplikowanych sprawach etyki i aktualności<sup>37</sup>.

Donatella di Cesare we wstępie do książki o dramatycznej obecności dehumanizujących praktyk w naszym świecie, opatrzonej znamienym tytułem *Tortura*, zacytowała w całości wiersz Szymborskiej, niemal „krótki traktat filozoficzny”. Trzeba przyznać, że nic się nie zmieniło, jak pisze Szymborska w wierszu, w którym wnikliwość nie wyklucza zaskoczenia i niedowierzania, że groza tortur nadal się powtarza. Wymawianie słowa „nie” to bezbronny upór, musimy jednak pamiętać, że nie jesteśmy tylko

35 V. Mantengoli, *Ma le poesie non fanno male*, „La Nuova di Venezia e Mestre” 19 września 2012, <https://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/cronaca/2012/09/19/news/ma-le-poesie-non-fanno-male-1.5716737> (12.02.2024).

36 *Vigili sequestrano poesie ad un poeta di strada e il vicesindaco si scusa*, „Venezia Today” 16 września 2012, <https://www.veneziatoday.it/cronaca/sequestrate-poesie-vicesindaco-scuse.html> (15.02.2024).

37 F. Cerutti, *Innamorati di Wisława Szymborska*, „Magma Magazine. Eruzioni letterarie” 23 czerwca 2022, <https://www.magamag.it/szymborska-cosa-leggere-guida/> (12.02.2024).

tym, co robimy, lecz także tym, co obiecujemy robić – czy czego zobowiązujemy się nie robić<sup>38</sup>.

Cytat z wiersza *Tortura* otwierał publikację pokonferencyjną sesji międzynarodowej, która odbyła się w 2018 roku na Uniwersytecie w Ferrarze. Tytuł wydarzenia odwoływał się do refrenu wiersza Szyborskiej – „Nic się nie zmieniło” – który poprzez dodanie znaku zapytania stawał się punktem wyjścia do refleksji nad okrutnym przestępstwem w dzisiejszym świecie: „Nulla è cambiato? Riflessioni sulla tortura” [Nic się nie zmieniło? Refleksje o torturach]<sup>39</sup>.

Znakiem tego, że poezja staje się punktem odniesienia w rozważaniach o nieludzkiej zbrodni zadawania tortur, była jego lektura w programie telewizyjnym *Propaganda live* (2019): aktor Valerio Mastandrea recytował wiersz w ramach akcji domagającej się prawdy w sprawie zamordowania Giulia Regenigo, doktoranta porwanego i brutalnie torturowanego, którego ciało zostało odnalezione na autostradzie między Kairem i Aleksandrią w 2016 roku<sup>40</sup>.

### **„Zanim dostała Nobla, kiedy jeszcze nie wiedziałem, że Szyborska istnieje w rzeczywistości, czułem potrzebę, by ją wymyślić”<sup>41</sup>**

Jak wspominali Tomassucci<sup>42</sup>, Marinelli<sup>43</sup> i Mikołajewski<sup>44</sup>, poezją Szyborskiej zajęła się także włoska krytyka, do historii „szyborsizmu” weszła zwłaszcza polemika na łamach dodatku do gazety „Corriere della sera” z marca 2012 roku. Krytyk Carlo Carabba wystąpił wtedy pod hasłem „Mniej Sanguinetiego, więcej Szyborskiej: uwolnijmy poezję”, co miało być apelem na

38 D. Di Cesare, *Tortura*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, s. 13.

39 *Nulla è cambiato? Riflessioni sulla tortura*, red. L. Stortoni, D. Castronuovo, Bononia University Press, Bologna 2019, [https://www.macrocimes.eu/media/uploads/allegati/4/riflessioni-sulla-tortura\\_cover-e-indice.pdf](https://www.macrocimes.eu/media/uploads/allegati/4/riflessioni-sulla-tortura_cover-e-indice.pdf) (15.02.2024).

40 <https://www.la7.it/propagandalive/video/valerio-mastandrea-per-giulio-regeni-25-01-2019-261410> (12.02.2024).

41 A. Belardinelli, *Wisława Szyborska in Italia: perché ci mancava*, w: *Szyborska, la gioia di leggere*, s. 87.

42 G. Tomassucci, *Niektórzy lubią Szyborską*, s. 4, <https://www.szyborska.org.pl/app/uploads/2020/04/Niektórzy-lubią-Szyborską.pdf> (10.02.2024).

43 L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 11.

44 J. Mikołajewski, *Eco Szyborskiej...*, s. 21.

rzecz poezji, która jest zrozumiała i potrafi nawet wzruszać – w przeciwieństwie do trudnej, eksperymentalnej poetyki neoawangardy reprezentowanej przez twórczość Edoardo Sanguinetiego.

Warto tu wspomnieć wypowiedzi wielkiego krytyka Belardinellogo w tekście o wymownym tytule *Wisława Szymborska we Włoszech: dlaczego jej nam brakowało*, zawartym w cennej książce zawierającej akta sesji zorganizowanej przez Tomassucciego w Pizie w 2014 roku. Belardinelli wyznaje, że marzył o poezji Szymborskiej, ma ona bowiem cechy, których brakuje włoskiej poezji: to mieszanka wyobraźni z codziennością, humor, gra słów, dialektyka, dzięki której spotykają się przeciwne bieguny, ironia i patos, intelektualna śmiałość i precyzja techniki. Włoski sukces poetki był dla krytyka równoczesny z pojawieniem się we Włoszech nowego stylu poetyckiego, który rezygnuje z „semantycznego zamglania”. Czasem „teatralna” i „kabaretowa”, „intelektualna” Szymborska daje nam wiersze, które są „muzyką myśli”, szuka tego, co „pojedyncze”, i dlatego „nie nudzi się i nie nudzi nas”<sup>45</sup>.

### Szymborska w sieci

Zjawiskiem godnym uwagi jest obecność Szymborskiej w sieci – internet to w przypadku poetki symptom popularności i równocześnie rezonator, rozpowszechniający jej twórczość tak, jak tylko błyskawiczne i wszechogarniające medium może to czynić. Osobliwy pojemnik sieci zdaje się odzwierciedlać cechy poetyki Szymborskiej, jak ekscentryczność, by posłużyć się kategorią Grażyny Borkowskiej<sup>46</sup>, i nieustanny hermeneutyczny ruch do przodu – internet pokazuje nam równocześnie cały wachlarz inspiracji, *fugę* cytatów, sugestii, wydarzeń, wersów i sztuk zainspirowanych jej twórczością, mieszając i ustawiając obok siebie różne poziomy odbioru. Wystarczy więc wpisać słowa: „Szymborska – poesia – poetessa”, dodając na przykład słowa „gioia – amore”, czyli „radość – miłość”, i oto otwiera się skrzynia zaskakujących spostrzeżeń, pełnych entuzjazmu inicjatyw, istny świat à la Szymborska, gdzie blogi wielbicieli poezji miłosnej sąsiadują z zaangażowanymi wypowiedziami na temat tortur, mieszają się poziomy rzeczywistości, reklama żywności ekologicznej i portal Karmelitów Bosych regionu Veneto, strony o akupunkturze i poezji na wynos, cytat wiersza *Perspektywa* na Facebooku niejakiej „sekty

45 A. Belardinelli, *Wisława Szymborska in Italia*, s. 87-91.

46 G. Borkowska, *Szymborska ekscentryczna*, „Teksty Drugie”1991, nr 4 (10), s. 45-58.

wymarłych poetów<sup>47</sup> i urzekające zdjęcia wieczorów poetyckich podczas letnich wakacji na wyspie Stromboli.

Marinelli podkreślał wpływ internetu na zjawisko włoskiego „szymborskizmu” już w 2013 roku, stwierdzając, że hasło „Szyborska” przynosiło w wyszukiwarce Google „202 000 stron w języku włoskim na google.it (w porównaniu do 606 000 na google.pl)”<sup>48</sup>. Na łamach *Sette*, dodatku gazety „Corriere della sera”, dziennikarka Roberta Scorrane, recenzując świeżo tłumaczoną przez Andreeę Ceccherellego biografię Szyborskiej autorstwa Bikont i Szczęsnej, wspominała w 2015 roku, że Adelphi określa jako „niesamowite” liczby egzemplarzy sprzedanych książek poetki, i ogłosiła, że poetka *collage* podbiła sieć – na Twitterze co godzinę ktoś wrzuca jej wers, obecna jest na mniej więcej milionie stron wyszukiwanych przez Google<sup>49</sup>.

Badanie przykładów obecności Szyborskiej we włoskim internecie może nas zaprowadzić na przykład do tekstu na stronie *Scienza in rete* (*Nauka w sieci*). Gianni Zanarini wychodzi od ważkich pytań poezji Szyborskiej – „jak patrzeć na świat?”, „jak go opisać?” – które są też pytaniami, na jakie nauka od wieków usiłuje odpowiedzieć. Zdziwienie poetki światem, które jest bodźcem do poszukiwań naukowych, przypomina autorowi słowa Leopardiego w *Pieśni nocnej wędrownego pasterza w Azji* – lecz w „łżejszej” atmosferze „przyjemnej ironii” poetki. Wers „pozornie zdumiewający” o *człowieku* „marnego wyrodka kryształu” (*Sto pociech*) nasuwa autorowi skojarzenie z książeczką, wydaną w 1944 roku, „poety-naukowca” Erwina Schrödingera, *Czym jest życie?*, na której kartach współtwórca mechaniki kwantowej zastanawiał się, czy „tajemniczy kod DNA” nie mógłby posiadać struktury „kryształu aperiodycznego”. W tym samym roku miłośnik nauki Raymond Queneau, pisze Zanarini, opiewał w *Małej kosmogonii kieszonkowej* „siłę przełomową” i „porządek” kryształów, które stoją u źródeł żywych organizmów. Tak więc, podsumuje autor, „wyrodkiem” kryształu jest także poeta, który może się odważyć skierować pytania do minerałów w *Rozmowie z kamieniem*<sup>50</sup>.

47 Grupa na Facebooku „La setta dei poeti estinti”, [https://www.facebook.com/iPoetiEstinti/posts/wislawa-szyborska-poesiegrazie-monica/1239012322895459/?locale=it\\_IT](https://www.facebook.com/iPoetiEstinti/posts/wislawa-szyborska-poesiegrazie-monica/1239012322895459/?locale=it_IT) (14.02.2024).

48 L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 12.

49 R. Scorrane, *La poetessa dei collage...*, s. 32.

50 G. Zanarini, *Wisława Szyborska e la scienza*, <https://www.scienzairete.it/articolo/wislawa-szyborska-e-scienza/gianni-zanarini/2018-05-17> (16.02.2024).

Na łamach czasopisma lekarzy prowincji Genua autor artykułu o „wizycie medycznej i poezji” cytuje wiersz *Odzież*, który jest zapisem „wyobrażonej” rozmowy. Ta swoista konwersacja wydaje się jednak jakby „nagrana” w rzeczywistości, którą trudno zmienić – przez biurokrację wymagającą oszczędności, kiedy przecież trzeba chorych leczyć, i przez usposobienie lekarzy i ich podejście do ludzi, którzy się do nich zwracają o pomoc. Jeśli zdołamy utożsamiać się z pacjentami (którzy się rozbierają w naszych gabinetach), jak to robi Szymborska w swoim wierszu, i być im bliscy, „aż do szalika założonego przed wyjściem”, znajdziemy znak nadziei dla życia, które dalej trwa – kończy autor<sup>51</sup>.

Na stronie Karmelitów Bosych regionu Veneto można przeczytać wypowiedź otwierającego kongres poświęcony św. Teresie z Àvili, który cytuje *Rozmowę z kamieniem*, podkreślając, że choć to bardzo dalekie rzeczywistości, można wysunąć paralelę: Teresa porównuje duszę do diamentu, który jest kamieniem, ale szlachetnym, jak też do twierdzy wewnętrznej, do której środka można nie zdołać wejść, zatrzymując się na powierzchni. Polska poetka mówi coś podobnego wtedy, kiedy „kamień” jej wiersza tłumaczy, dlaczego człowiek nie może do niego wejść: „nie wejdiesz/ brak ci zmysłu udziału”. Jeśli zbliżamy się do pism św. Teresy z naszymi niepokojami ludzi XXI wieku – wtedy można czytać Teresę z Szymborską, a przemianą, która dzieje się w twierdzy Teresy z Àvili, może stać się wyrobienie w sobie „zmysłu udziału”, czyli zbliżanie się do naszych bliźnich<sup>52</sup>.

W przypadku Szymborskiej nawet recenzje na stronach sklepów internetowych są ciekawą, czasem zabawną lekturą: „radzę tym, którzy nie lubią szczególnie poezji”, „porusza serce albo je koi”, „szkoda, że książeczka taka krótka”, „treść zawsze na dwóch poziomach: prostota i refleksja”, a przede wszystkim – „Szymborska nie zawodzi”.

### Tajemnica sukcesu Szymborskiej

Można różnie tłumaczyć sukces Szymborskiej we Włoszech i opowiadać o wielkim „zbiorowym zauroczeniu” jej dziełem. Marchesani stwierdził, że tomiki Szymborskiej kupują wszyscy, nawet ludzie, którzy zazwyczaj poezji nie czytają, jest więc ona osobliwym zjawiskiem. Każdy może się rozpoznać

51 S. Fiorato, *La visita medica e la poesia*, „Genova medica” 3 marca 2013, nr 3, s. 28.

52 *Il castello di Teresa e la pietra di Szymborska*, <https://www.carmeloveneto.it/joomla/2014-11-25-14-48-11/centenario-teresiano/245-il-castello-di-teresa-e-la-pietra-di-szymborska> (13.02.2024).

w jej wierszach, a on sam, tłumacząc jej poezję, zastanawiał się: „jak to możliwe, że ona zna mnie tak dobrze? Jak może tak opisywać moje emocje, moje życie?”. A poza tym jej poezja jest „antyideologiczna” i „pełna niespodzianek”<sup>53</sup>. Marinelli podkreślił „głęboko humanistyczną... nawet renesansową nutę” tej poezji, jak i „anty-egocentryzm”, „dialogiczną postawę”, zdolność „przemawiania do każdej osoby”<sup>54</sup>. Według Tomassucci poetka „sprowokowała masową recepcję poezji”, którą można „paradoksalnie” porównać do hipnotyzującego występu Ginsberga i Baraka na festiwalu poezji w Castel Porziano w 1979 roku<sup>55</sup>. Andrea Ceccherelli podkreślił, że wielkość tej poezji zawarta jest w równowadze między „zachwytem” i „rozpaczą”<sup>56</sup>. Alessandro Ajres, wspominając o włoskich wydarzeniach roku Szyborskiej, stwierdził, że jej międzynarodowy sukces bierze się stąd, że czytających wiersze poetki pochłaniają kwestie filozoficzne, choć nie zdają oni sobie sprawy, jak to się dzieje. Drugim czynnikiem popularności jest aktualny wymiar „polityczny” tych wierszy – Szyborska bliska jest współczesnej wrażliwości ekologicznej czy też kwestii równouprawnienia kobiet<sup>57</sup>.

Składniki sukcesu tej poezji zawarte są w powtarzających się etykietach i sądach, które może nieco banalizują jej wielkość, ale funkcjonują znakomicie jako wizytówka: lekka, prosta, łatwa w odbiorze, przyjemna, pocieszająca, jej wiersze sprawiają, że czujemy się lepiej itd. Także wśród słów-kluczy wypowiedzi studentów/ek górują „rzeczywistość” i „codziennosc”, jakby odczuwało się potrzebę świętowania „banalnej” zwyczajności.

Kiedy myślę o niesamowicie barwnej, kalejdoskopowej recepcji Szyborskiej we Włoszech, przypomina mi się wypowiedź hiszpańskiego poety Viktora Gòmeza, na którą się natknęłam, wędrując po sieci śladami Szyborskiej. Gòmez interpretował w 2009 roku wiersz *Wietnam* w świetle

53 A. Małyszkiwicz, *La poesia non può essere amata per descrizione*, wywiad z P. Marchesanim (Genua, 8.06.2011), „pl.it/ rassegna italiana di argomenti polacchi” 2013, nr 4, s. 317-329, <https://plitonline.it/pdf/2013/plit-4-2013-317-329-pietro-marchesani-anna-malyszkiwicz.pdf> (12.02.2024).

54 L. Marinelli, *Jarmark cudów...*, s. 14.

55 G. Tomassucci, *Niektórzy lubią Szyborską*, s. 1.

56 L. Rondi, *Lo stupore di Wisława Szyborska*, wywiad z A. Cecherellim, „Altraeconomia” 2022, nr 245, <https://altreconomia.it/andrea-ceccherelli-lo-stupore-di-wislawa-szyborska/> (15.02.2024).

57 A. Ajres, *I versi semplici di Szyborska...* Zob. także wersję polską: *Wisława Szyborska we Włoszech*, przeł. M. Kursa, „Gazzetta Italia” 18 listopada 2023, <https://www.gazzettaitalia.pl/pl/wislawa-szyborska-we-wloszech/> (13.02.2024).

„antyretoryki” poetki, która umie nas stawiać wobec kwestii ostatecznych. Pisał: „kobieta polska czy wietnamska, hiszpańska czy z Salwadoru, czy z Etiopii – napisała ten wiersz”<sup>58</sup>. Jest to dla mnie efektowny i prosty wyraz tego, czym jest „zmysł udziału” Szyborskiej, jedna z tajemnic sukcesu tej niesamowitej poezji.

## Abstract

---

### Francesca Fornari

CA' FOSCARI UNIVERSITY OF VENICE

*“Collective Infatuation”: Notes on Szyborska in Italy*

“Atypical social phenomenon,” “rock star of poetry,” “popular culture icon,” extraordinary “mix of lightness and intensity,” “pop” Nobel laureate – the terms of the press and critics give a measure of the success of Szyborska’s work in Italy. Today, the Nobel Prize winner is considered “the momentous voice of Italian poetry,” and the presence of her work online is astonishing. Cinema, theater and music, poets and writers, and, above all, the reading public have succumbed to a “collective infatuation” with Szyborska’s poetry. In the article, I present selected phenomena testifying to the incredible, kaleidoscopic reception of Szyborska in Italy.

## Keywords

---

Szyborska, reception, Italy

---

58 V. Gòmez, *Wisława Szyborska: Vietnam, un poema de 1967*, <http://caudaldepoeticas.blogspot.com/2009/05/wislawa-szyborska-vietnam-un-poema-de.html> (12.02.2024).

---

## Czarny notes. O nieistniejących, ale możliwych wierszach Wisławy Szymborskiej

---

Michał Rusinek

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 130–144

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.8 | ORCID: 0000-0001-7074-525X

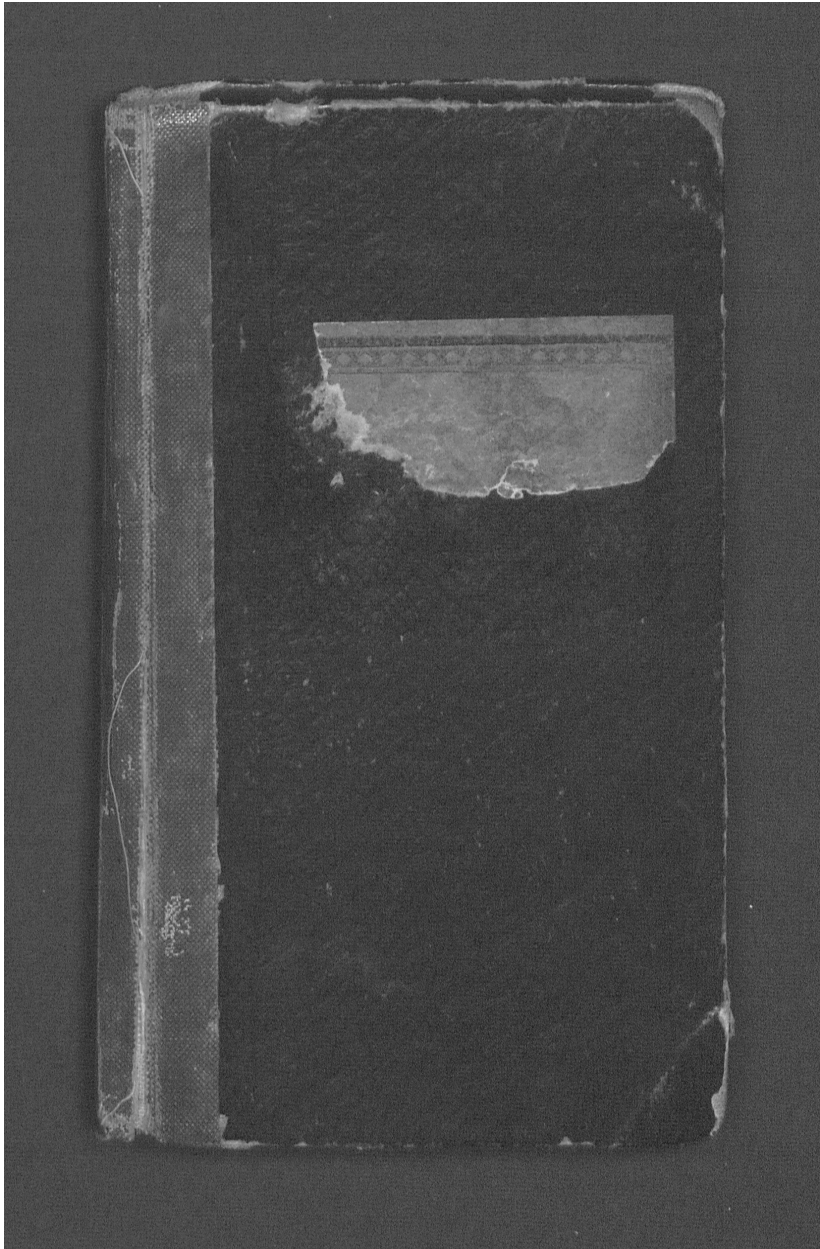
---

Najbardziej tajemniczymi przedmiotami w archiwum Wisławy Szymborskiej – znajdującym się obecnie w depozycie Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie – są dwa podniszczone notesy. Zawierają pojedyncze słowa, zdania, czasami nieco dłuższe fragmenty, zapisywane długopisem lub ołówkiem prawdopodobnie od końca lat sześćdziesiątych nieomal do śmierci poetki. Nie są datowane, ale po charakterze pisma i dacie produkcji notesów można wysnuć wnioski, kiedy zaczęła je zapisywać. W pierwszym, czerwonym, notesie znajdują się cytaty z czytanych przez nią książek, które przydawały się jej do pisania felietonów czy raczej esejów o innych książkach, publikowanych w czasopiśmie jako „lektury nadobowiązkowe”. W drugim, czarnym – Szymborska zapisywała frazy do wykorzystania w wierszach. Skupmy się na nim.

Zapiski, które się tam znajdują, Julian Tuwim nazwałby zapewne „rodnikami”, czyli pomysłami na nowy wiersz. Podobno gdy umarł, znaleziono w kieszeni jego garnituru serwetkę z nagryzonym zdaniem:

---

**Michał Rusinek**  
– dr hab., prof. UJ, pracownik Katedry Teorii Komunikacji na Wydziale Polonistyki UJ, członek Rady Języka Polskiego PAN. Ostatnio opublikował (z Katarzyną Kłosińską): *Dobra zmiana, czyli jak się rzędził światem za pomocą słów* (2019) oraz *Ptak Dodo, czyli co mówią do nas politycy* (2023). Kontakt: [michal.rusinek@uj.edu.pl](mailto:michal.rusinek@uj.edu.pl).



„Ze względów oszczędnościowych polecam zgasić światłość wiekuiśią, która mi może będzie świecić”. W jednym z wywiadów mówił:

Moja teka [poetycka] to po prostu notes kieszonkowy. Notuję tam tak zwane rodniki. Rodnikiem może być wszystko: tytuł wiersza, rym, pomysł, który nagle przyjdzie do głowy, czasem jakieś skojarzenie myślowe, z którego może zrodzić się wiersz<sup>1</sup>.

Również współczesny pisarz Mikołaj Grynberg przyznaje się do zapisywania rodników, przy czym nie w notesie, ale w chmurze. Dla niego

rodnik to zdanie, w którym nawet za pięć czy dziesięć lat będziesz wiedzieć, o co chodziło. Otwieram te pliki i powoli czytam [...]. Trzeba poczekać, aż w głowie ruszy cały proces. Większość zapisków do niczego się nie nadaje, ale są pojedyncze, które wytrzymały próbę czasu<sup>2</sup>.

Zapiski Szymborskiej nie były jednak załączkami wierszy, nie miały uruchamiać procesu twórczego: były zdaniami do użycia w wierszu. Kiedyś wspomniała, że jej „wiersze się śnią”, miała jednak na myśli nie całe wiersze, ale właśnie owe zdania-prefabrykaty (by użyć metafory architektonicznej, w tym przypadku bardziej adekwatnej niż Tuwimowska) – to właśnie one jej się śniły i je zapisywała. Zdaje się, że większość ludzi ma sny fabularne: śnią im się zdarzenia. Jej śniły się słowa, frazy, metafory, fragmenty wierszy. Jakaś część zapisków w notesie to właśnie słowa wysnione<sup>3</sup>. Jednak większość jest zapewne jej autorstwa, by tak rzec, uświadomione.

Nie wszystkie były zapisywane w notesie, ale też chyba nigdy na serwetkach. Bywało, że Szymborska przecinała na czworo tak zwaną makulaturę, czyli kartki formatu A4 zapisane z jednej strony. Przy jej łóżku leżał stosik takich karteczek i na nich sporządzała zapiski. Wygląda na to, że często zdarzało jej się w pracy nad wierszem pomijać etap rękopisu: z owymi notatkami, zapisanymi w notesie lub na luźnych karteczkach, zasiadała do maszyny do pisania; pierwsza wersja wiersza miała więc często formę maszynopisu, a nie rękopisu. Ostatnie zdanie, jakie Wisława Szymborska zapisała przed

1 Cyt. za: M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Iskry, Warszawa 2013, s. 205-206.

2 M. Grynberg, *Nie potrzeba dużo słów*, rozmawia Eliza Gaust, <https://www.e-kalejdoskop.pl/literatura-a215/grynberg-nie-potrzeba-duzo-slow-wywiad-r95o6> (3.09.2023).

3 Zob. M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Znack, Kraków 2016, s. 121-122.

śmiercią (na karteczce leżącej przy łóżku), brzmiało: „Kiedy umiera, wierzy już w zaświaty”. Prawdopodobnie miało się ono znaleźć w niedokończonym wierszu o neandertalczyku; kilka miesięcy wcześniej wspominała, że ma zamiar taki wiersz napisać<sup>4</sup>.

W notesie można wyróżnić trzy rodzaje zapisków: 1) nieprzekreślone, mające się znaleźć w wierszu, który jednak nigdy nie powstał; 2) przekreślone jedną ukośną kreską, wykorzystane w wierszu, i 3) skreślone bardziej nerwowo i kategorycznie – były to prawdopodobnie zapiski nierokujące, po pewnym czasie niewarte, a zdaniem utorki, rozwinięcia w wierszu<sup>5</sup>. Wszystkie te zdania-prefabrykaty – i te rokujące, i te nierokujące – z tropologicznego punktu widzenia są synekdochami: częściami istniejących (w przypadku zdań użytych w wierszu) lub nieistniejących (w pozostałych przypadkach) całości. Na tym dość oczywistym przeciw rozpoznanu przydatność tropologii wydaje się jednak kończyć. Wygodniej byłoby tu posłużyć się pojęciem *anastylos* – zaczerpniętym z dziedziny architektury, a ściślej konserwacji zabytków, wprowadzonym do literaturoznawstwa przez Dorotę Wojdę na prawach figury. Anastyloza to metoda rekonstrukcji budynków, ponowne zmontowanie zburzonej budowli przy użyciu jej zachowanych fragmentów, ale też – przy ich braku – elementów prawdopodobnych (np. zrobionych z tego samego materiału) lub takich, które pozwalają po prostu wyobrazić sobie kształt całości<sup>6</sup>. Zdania zapisane w notesie Szyborskiej można traktować albo jako elementy, które nigdy nie zostały wykorzystane, albo jako elementy jakiejś całości, która mogłaby powstać. W tym drugim przypadku lektura przypominałaby anastylozę – uzupełnianie materiałem prawdopodobnym. Same zaś elementy miałyby status fragmentów.

---

4 Zob. R. Krynicki, *Zamiast posłowania*, w: W. Szyborska, *Wystarczy*, a5, Kraków 2012, s. 52-53.

5 Np. paradoksalne wyznaczenie: „Nadzieję czerpię z tego, czego nie wiem”, fragment rozważań o przypadku i konieczności (por. np. *Pod jedną gwiazdką, Seans, W zatrzęsieniu*): „Przyczyny tak splątane/ i tyle ich jest,/ że z powodzeniem udają przypadek”; metaforyczne „przepaście, a w nich ujadają konieczności”; metafora kresu naszej egzystencji: „Nie mam końcowej stacji/ muszę wysiąść w biegu”; zabawna gra słowna: „Dama z wszechświata”, która nadałaby się raczej do zabaw literackich niż do wiersza.

6 „Zabieg takie wymaga identyfikacji i pomiaru poszczególnych części i śladów [...], montażu obiektu oraz uzupełnienia brakujących części [...]. Materiał użyty do uzupełnień może być taki sam [...], zastępczy [...] lub kontrastowy”; E. Małachowicz, *Konserwacja i rewitalizacja architektury w zespołach i krajobrazie*, Oficyna Wydawnicza PW, Wrocław 1994, s. 105-106; cyt. za: D. Wojda, *Tekst jako anastylos. Przedmiot i ciało w twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 178.

powstał mi nie  
 obciło zdrowo seuse  
 nie mam całości starych mości  
musiał, musi, bedzi musiał  
ratano is poietne  
mlacta nie zrozumie  
mymania my i brade  
katantofa umieciu  
v ieruade jak lustrach odique is  
porine Villone  
niki in ratunku ni wodu  
taika nie ustawka  
kanieci sumo icacy  
Jasno id Caru onid  
porine dla in Time od ram  
udara myjaini  
doslow losi nomawu  
odiana ver zohu  
med hndric uay

dom w Woni i Tonie  
 dylem z Tej mości  
 w zawach patronach fotografii  
 dylem świadczenia  
złoty dla Wuily  
usymedai usymedai - Kurion  
niwie nie ralijaj liore nie uniwersaj  
duzi z ubuntowians, mbogz  
jaliby Tej wozy nihi nie umaw  
alfred unli z Tejo usilwo  
woz meštadoci mbilantiz  
dobroci Taki urionwa, z nieam  
nieunja z epidlu  
duzy jak z Tauqz wodiam wóć  
uanha z Womine  
dobra wo pis ranyma zje wo is  
Womicy

Przyjmując perspektywę krytyki genetycznej, można by powiedzieć, że czarny notes daje nam wgląd w jakiś etap procesu twórczego Szymborskiej, a zawarte w nim zapiski to tak zwany przed-tekst (*avant-texte*)<sup>7</sup>, czyli „podstawowa dla krytyki genetycznej kategoria obejmująca całość dokumentów: notatek, planów, scenariuszy, brulionów, poprawek, czystopisów, które materialnie wyprzedzają tekst”<sup>8</sup>, ślad praktyki pisania, tej zrealizowanej i tej niezrealizowanej w formie wierszy. Przedmiotem badań krytyki genetycznej nie jest bowiem gotowy tekst literacki, ale proces jego powstawania: badaczy spod jej znaku interesowałyby więc głównie te zapiski Szymborskiej, które znalazły się potem w jej wierszach. Jeden z twórców krytyki genetycznej, Jean Bellemin-Noël, pisze: „zakładamy [...], że «przed-tekst» zawiera się w tekście (jest tekstem) i odwrotnie”<sup>9</sup>. W naszym przypadku można więc przyjąć dwie perspektywy: albo zapiski Szymborskiej zawierają się w jej wierszach, albo wiersze zawierają się w zapiskach. Nawet odkładając na bok tezę o tekście jako zapisie procesu twórczego, można czytać czarny notes albo jako zbiór zdań, które później znalazły się (lub mogłyby się znaleźć) w wierszach, albo jako swego rodzaju książkę, która zawiera fragmenty wierszy (i wierszy potencjalnych).

Spróbujmy iść tym drugim tropem. Mamy wówczas do czynienia z tekstem, w którym łączą się i przecinają trzy figury (tropy): synekdocha (w przypadku fragmentów wierszy), *anastylos* (w przypadku zdań, które nie weszły do wierszy) i *enumeratio* (jako zasada konstrukcyjna całości). Zacznijmy od tej ostatniej figury, która jest jedną z najważniejszych dla twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej. Jej znakiem jest dwukropek, będący nawet tytułem jednego z jej tomów poetyckich<sup>10</sup>, po którym może się pojawić dowolne wyliczenie, na przykład: „środa, abecadło, chleb [...], czerwone jabłuszko”, „krzesła i smutki, / nożyczki, skrzypce, czułość, tranzystory, / zapory wodne, żarty, filiżanki”<sup>11</sup>. Enumeracja jest figurą chaosu; chodzi w niej o to, jak pisze Umberto

7 J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza*, przeł. K. Krzyżosiak, „Forum Poetyki” 2020, nr 21.

8 Z. Mitosek, *Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4 (81), s. 395.

9 J. Bellemin-Noël, *Tekst i przed-tekst*, s. 60.

10 Zob. W. Szymborska, *Dwukropek*, a5, Kraków 2005.

11 W. Szymborska, *Tutaj*, w: *też*, *Wiersze wszystkie*, oprac. i posłowie W. Ligęza, Znak, Kraków 2023, s. 593.

Eco, by „radośnie świętować chaos, w którym żyjemy”<sup>12</sup>. I zarazem jest ona jedynym opisem świata, do jakiego mamy prawo: wszelkie uogólnienia, wielkie kwantyfikatory – to uzurpacja. Jedyna perspektywa, która jest nam dana, to perspektywa umożliwiająca wymienienie i opisanie tego, co poszczególne. Poezja nie jest encyklopedią, która stara się ogarnąć świat w całości (choć to niemożliwe). Poezja ogarnia świat w mnogości jego szczegółów – zawsze wyrywkowo, zawsze fragmentarycznie, tymczasowo i przygodnie. Eco uważa, że w wyliczeniach „przyjemność znajduje się w przedstawianiu razem tego, co absolutnie heterogeniczne”<sup>13</sup>. Model enumeracji można sobie wyobrazić jako puste przegródki; wśród jej elementów nie panuje żaden porządek naturalny ani logiczny. Jedyną zasadą rządzącą jej organizacją są przecinki – enumeracja jest wypowiedzią taktowaną przecinkami. Między nimi może znaleźć się cokolwiek.

Zapiski w czarnym notesie rządzą się właśnie enumeracją, nie są jednak opisem świata jako takiego, ale raczej świata poetyckiego Szymborskiej. Nie tylko stanowią wypisy z niego, lecz także zawierają „wypisy potencjalne”, czyli pochodzące nie z istniejących wierszy, ale z wierszy prawdopodobnych, planowanych, które być może kiedyś by powstały. Powraca więc tutaj figura *anastylōs*, czytamy bowiem te zdania, które nie doczekały się umieszczenia w wierszach nie jako autonomiczne zdania, lecz jako fragmenty wierszy potencjalnych, a więc uzupełniamy je materią wprawdzie nieistniejącą, ale możliwą. Powstaje nam wówczas coś, co Julia Kristeva nazwałaby zapewne „literaturą prawdopodobną”, złożoną nie z tego, co Szymborska napisała, lecz z tego, co chciała napisać, a co, gdyby powstało, byłoby zapewne podobne do innych jej wierszy<sup>14</sup>. Kolejne jej tomy poetyckie nie przynosiły przecież większych zaskoczeń, krąg podejmowanych przez nią tematów i sposobów ich ujmowania był w gruncie rzeczy dobrze określony. Wydaje nam się więc, że skoro znamy jej poezję, to umiemy wyobrazić sobie jej „wiersze potencjalne”, składające się na nieistniejący, acz możliwy poetycki tom-fantom Wisławy Szymborskiej, który, gdyby zdążyła go napisać – parafrazując jej wiersz *W biały dzień* – jako zwykle wydarzenie literackie traktowano by.

Zajrzyjmy wreszcie do czarnego notesu. Nie zamierzam drobiazgowo odcyfrowywać wszystkich zapisków; dokonam wyboru zdań najciekawszych

12 U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009, s. 321.

13 Tamże.

14 Zob. J. Kristeva, *Wytwórczość zwana tekstem*, w: tejże, *Semeiotike. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017.

i najbardziej czytelnym. Pomijając te wykreślone, bo wykorzystane w wierszach (które z pewnością zasługują na osobną analizę, zawierają bowiem często alternatywne wersje), oraz te, których nie udało mi się odczytać – proponuję przyrzeć się tym, które miały się znaleźć w wierszach, ale się tego nie doczekały. Rzeczywiście nie ma wśród nich większych zaskoczeń; możemy szybko zidentyfikować ich autorkę po charakterystycznych tropach, figurach, conceptach i zabiegach stylistycznych – znakach rozpoznawczych Szyborskiej. Spróbujmy uporządkować je tematycznie.

Po pierwsze, sporo zapisków dotyczy kwestii natury, świata i zachwytu nad nim – zarówno w ujęciu szczegółowym: „paradność kijanki” („paradny” to ironiczne, nieco już archaiczne słowo), struś, „emu na niewdzięcznych nogach”, „są niewielkiego kalibru kolibry”, „płatki śniegu wiedzą, że powtarzać się nie wolno”, jak i ogólnym: „świat bezgranicznie ciekawy” oraz: „Nie znam świata. / Znam go na tyle tylko, / żeby żałować, że nie znam go lepiej”. Być może tego, co wokół nas, dotyczyć miało stwierdzenie: „zbyt piękne, żeby było nieprawdziwe” – i jest to zaiste piękna pochwała świata. Mamy też dłuższy fragment, w którym poetka przypomina, że to, co mroczne, słabe, niewidoczne, ulotne – ma swoją realną, cielesną przyczynę, swój drugi, „lepszy” koniec: „cieniu, masz ciało trójwymiarowe/ korzeniu, masz kwiat w górze / echo, masz gardło krtań”.

Po drugie, pojawia się wśród zapisków temat pamięci, bardzo ważny w twórczości Szyborskiej: określenie „memoria rerum” (pamięć rzeczy) to motyw z wiersza *Gdyby*, w którym rzeczy mają swoją pamięć, ale mogą kłamać („Groza pomyśleć, / co by mi powiedział twój urwany guzik, / a tobie – klucz do moich drzwi, / stary mitoman”<sup>15</sup>). Można „obudzić się ze wspomnień, jak ze snu”, a „zapomnieć to coś więcej/ niż nie wiedzieć wcale”, choć „pouczające [jest] to, o czym się nie wie, wymowne, o czym się milczy”. Pamięć oczywiście płata figle: „czy to był wtorek, sierpień i pełnia, / czy poniedziałek, październik i nów” – tu warto zwrócić uwagę na rytm. Dopisek „rytm” pojawia się przy dystychu: „Nie jest dobrze słyszeć głosy / przewidywać, co się stanie” (istotnie jest to tetrapodia trocheiczna). Wątek czasu, podobnie jak w wierszu *Metafizyka*<sup>16</sup>, pojawia się w dłuższej notatce: „Chwila, kiedy to piszę, / chwila kiedy [to] czytasz, / wszystko to terazniejszość. / Czas ma dwa skrzydła / i jedno zapasowe”.

15 W. Szyborska, *Wiersze wszystkie*, s. 700.

16 Tamże, s. 626.

Po trzecie, zapiski roją się od kalamburów, paronomazji, wieloznaczności, syleps, zeugm, pozornych figur etymologicznych, tautogramów, parafraz cytatów, poetyckich przekształceń utartych frazeologizmów: „ma sobie do zarzucenia tylko płaszcz”, „klamki zapadły w piasek”, „nierozgarnięta mgła”, „kręta droga wyjątku”, „czas przysiadła fałdów na pustyni”, „skąd ziemia źle jest widziana”, „pilnowali nieporządku”, „zamierzchły zmierzch”, „z całym szaleństwem metody”, „sumienie jest rodzaju nijakiego”, „nie trzeba jasnowidzieć żeby zobaczyć”. „Świat został popełniony” – pisze Szymborska, posługując się niby synonimem słowa „stworzony” (potocznie i nieco pretensjonalnie mawiamy: „popełniłem artykuł”), ale popełnia się grzech, przestępstwo lub po prostu błąd. Popełnienie świata oznacza stworzenie czegoś, co jest błędem, pomyłką. Stąd „smutek w oczach Boga, któremu świat się nie udał”. Tego Boga, który jest „pomyślany o własnych siłach”. I który powinien zasiać „na kozetce u psychiatry”<sup>17</sup>. Czego dotyczyć miało przewrotne i nieco gorzkie określenie: „złudzenie, które utrwalam” – trudno dociec. Być może natury twórczości poetyckiej, która nie tylko jest „radością pisania”<sup>18</sup>. O samej poezji znajdujemy zdanie: „poezja walczy z poetycznością”, przerobione później na zdanie-manifest: „poezja niech walczy z poetycznością”. Poetyczność jest zapewne tym, co niestetyczne, zużyte czy – jak by powiedzieli formalści – zautomatyzowane. Ale to już tylko domysły.

Po czwarte, wiele zapisków dotyczy człowieka, owych „stu pociech”. Jeden jest nawet „recenzją z człowieka”: „plecy nudne, przy poślaskach ożywienie, nie bolą włosy paznokcie, po co sutki mężczyźnie, w sumie głowa do góry”. Człowiek miewa „runiczne zmarszczki” na twarzy i „usta odmowne”. Ludzka jest „tkanka łączna litości”. Kobieta bywa „tak piękna, że może tylko zbrzydnąć”, ale „z kobiecym lękiem o urodę duszy”, bo nie tylko uroda ciała się liczy. Być może ta sama kobieta mówi, że „chce być szczęśliwa – [co] brzmi jak nieprzyzwoitość”. Wprawdzie „nie ma szminki dla ust wołających pomocy”, ale „rozpacz ma swoje maniery”. Zapewne we śnie, we wspomnieniu albo w ramach „zemsty ręki śmiertelnej” Szymborska mówi: „pomyślałam ci skrzydła”, więc udało ci się uniknąć zguby, przynajmniej w moich myślach albo w wierszu, który nie powstał. Stosunkowo rzadko pojawia się wśród niewykreślonych zapisków motyw miłości,

17 Wspomniała mi kiedyś – zapewne wtedy, kiedy zapisała to zdanie – że motyw Boga na psychoanalitycznej kozetce powinno się wypowiedzieć Woody’emu Allenowi. Chętnie by taką scenę zobaczyła w jego filmie.

18 Por. W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, s. 259-260.



Alie iatom ienergo  
Sitarom nis rykko kiewowoi o zyciu  
dalrog wshg

Moie ta sztuka nna ieku  
wezseniu

—  
wiede  
Woznia palcey z noetyceuwshg

—  
Bóg na kiozetce u psychiatry

—  
tato woad o ówiewoi  
o zym trudniej  
encie nna dno wshcej senegaboi  
iawoi do nich na woiho ododany

A tak naprawds ówiewoi ro temai daty  
gwaniowanne awrusenie

ale dwa fragmenty zasługują na uwagę: w pierwszym mamy do czynienia z nieobecnością ukochanego: „inny wiatr jego włosy/ inny moje rozwiewa”; drugi – „chciałam być [tu słowo nieczytelne] podobna do tej, którą we mnie widzisz” – przypomina początek wiersza *Przy winie*: „Spojrzał, dodał mi urody,/ a ja wzięłam ją jak swoją”<sup>19</sup>.

I wreszcie, po piąte, temat śmierci. Zapisków, w których się pojawia, jest zdecydowanie najwięcej. Ciekawe, że nie jest to wątek szczególnie często pojawiający się w twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej, ale wydaje się, że silnie obecny w jej wyobraźni, może też w snach. Trywialne stwierdzenie, że lęk przed śmiercią towarzyszy nam od urodzenia, oznacza zarazem, że nie wcześniej, czyli nie „w brzuchu gdzie jeszcze nie boi się śmierci”. Są też sposoby, żeby sobie z tym lękiem choć na chwilę poradzić: „w nowej sukni śmierci boję się mniej”. Sny są zapowiedzią śmierci: „z tego się nie obudzę pewnego poranka”, ale śniąc mamy zamknięte oczy, a „zazwyczaj śmierć zostawia nam oczy otwarte”. Można po prostu usunąć z języka słowo „śmierć”: „i nie ma żadnej śmierci, jest tylko znikanie”. Można też umrzeć tak, jak jakiś nieznan bliżej „on”: „na odmówione mu istnienie”; on, który teraz „zasłużył na dobry niebyt”. Po śmierci trzeba się „gdzieś podziąć”; jeśli wierzę w reinkarnację, to istnieje ryzyko, że na jakimś jej etapie „spadnę z ptaka w żabę”, czyli będzie mi odmówiona łaska latania, stanę się stworzeniem „gorszym”, mniej wzniosłym, przyziemnym (ten wątek znamy z wiersza *W zatrzęsieniu*: „Mogłam być kimś [...] z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju, / szarpaną wiatrem cząstką krajobrazu”<sup>20</sup>). Czemu w Dekalogu nie ma zakazu umierania? „Piąte – nie zabijaj, które – nie umieraj?” – pyta Szymborska. Zapewne są takie utopie, w których „śmierć wydaje się wyrafinowanym pomysłem, nowinką, która się nie przyjmie”. Bywa tak, że ludzkie życie traci na wartości i „pierścień [staje się] kosztowniejszy od palca”. „Świat, który mam opuścić, jest inny” – inny niż ten, na który się urodziłam. Bez względu na to, jak długo (czy krótko) trwało moje życie. Śmierć to tylko „szczelina, gdzie kończy się «zawsze» i «nigdy» zaczyna”.

Ostatni fragment<sup>21</sup> zapisany przez poetkę w notesie, prawdopodobnie kilka, może kilkanaście tygodni przed śmiercią, rozpoczyna się stwierdzeniem

19 Tamże, s. 226.

20 Tamże, s. 509.

21 Po nim w notesie są trzy puste strony i jeszcze kilka zapisanych – sądząc po charakterze pisma – o wiele wcześniej; być może w pewnym momencie zaczęła zapisywać notatki od końca notesu. Są tam wypisy z dwóch książek, podobne do tych, które zamieszczała w czerwonym

tłumaczącym częsty motyw śmierci w tych notatkach: „Łatwiej pisać o śmierci, / o życiu trudniej. / Życie ma dużo więcej szczegółów. / Jesteś do nich na krótko dodany” (tu notabene pojawia się inny częsty motyw z jej enumeracyjnej poezji – „szczęgóły”, pierwotnie tom *Tutaj* miał nosić nawet taki tytuł; w notesie zaś pojawia się zdanie: „szczęgóły są dla takich jak ja”). I dalej, być może to ciąg dalszy tego samego niedokończonego wiersza: „A tak naprawdę śmierć to temat łatwy, / gwarantowane wzruszenie”.

Trudno się z tym nie zgodzić, zwłaszcza czytając zapiski o śmierci. Ale najbardziej wzruszający wydaje mi się tekst nietypowy, bo długi, zapisany na przedostatniej stronie notesu. Być może jest to fragment wiersza, może jedna strofa, ale nie można wykluczyć, że to wiersz skończony. Zapisany został zapewne w 2011 roku, na początku wojny w Syrii, kiedy pojawili się u brzegów Europy pierwsi uchodźcy, ale dziś, dwanaście lat po śmierci autorki, brzmi niebywale aktualnie:

nie wiem jak to jest  
 być wypędzonym wypędzoną  
 znaleźć się w kraju innego języka  
 prędko nauczyć się słowa dziękuję jeśli ktoś pomoże  
 słowa przepraszam jeśli ktoś spojrzy krzywo  
 nie być nigdy zbyt głodnym  
 kiedy cię częstują<sup>22</sup>

\*\*\*

Zdaję sobie sprawę, że powyższa anastyloza przyjęła formę uporządkowanej narracji, niejako wbrew enumeracyjnej zasadzie rządzącej zawartością czarnego notesu. Nie była to, rzecz jasna, anastyloza poetycka, ale miała za zadanie skłonić czytelników i czytelniczki, by spróbowali wyobrazić sobie wiersze, które mogłyby się znaleźć w nieistniejącym, acz możliwym tomie poetyckim Szymborskiej. Tropy, które proponowałem, to tylko hipotezy, współbrzmiające z wątkami znanymi nam z jej wierszy: gorzkie, pozbawione złudzeń,

---

notesie, zapisane ołówkiem tytuły planowanych wierszy („Czaszka”, „Modny kapelusz”, „Niektórzy lubią poezję” – niewykreślony, ale ukończony), wspomniana notatka do wiersza o chwili, nazwa poleconego jej zapewne przez kogoś kremu i numer telefonu ambasady Bułgarii.

22 Zapisek ten został opublikowany jako skończony, nigdy niepublikowany wiersz w „Gazecie Wyborczej” z 16-17 czerwca 2023.

paradoksalne, ironiczne, groteskowe ujęcia świata, pamięci, czasu, człowieka, śmierci – i samej poezji oraz języka. Z pewnością warte nie tylko anastylozy entuzjastycznego czytelnika, lecz także sumiennego odcyfrowania, zbadania, wyszukania poprzednich i zaniechanych wersji. Do tej pracy zachęcam badaczy i badaczki, którzy mają więcej cierpliwości i większe kompetencje w dziedzinie krytyki genetycznej.

## Abstract

---

### Michał Rusinek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*The Black Notebook: On the Nonexistent but Possible Poems of Wisława Szymborska*

I attempted to read Wisława Szymborska's notebook containing notes on her poems – both the written and unwritten ones. Among them, I found and organized the themes characteristic of Szymborska's poetry. I propose a rhetorical and genetic reading of them and use the category of anastylosis to imagine the poems that might have been written. I also reflect on the ontological status of the notes (fragment, element, prefabricated component, radical) and encourage an in-depth study of the "black notebook."

## Keywords

---

poetry, manuscript, rhetoric, enumeration, genetic criticism, synecdoche, anastylosis

---

# Roztrząsania i rozbiory

---

## Palimpsesty z peryferii. Postzależność w twórczości polskich, katalońskich i hiszpańskich powieściopisarek okresu transformacji

---

Agnieszka Kłosińska-Nachin

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 145–161

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.9 | ORCID: 0000-0001-9609-5988

---

### Palimpsesty postzależnościowe jako narzędzie komparatystyczne

Pojęcie palimpsestu na dobre zadomowiło się w słowniku współczesnej humanistyki: „palimpsestowa tożsamość”<sup>1</sup>, „Gombrowicz palimpsestowy”<sup>2</sup>, palimpsestowość jako „forma uczestnictwa w kulturze”<sup>3</sup> czy „Berlin jako palimpsest”<sup>4</sup>, to tylko niektóre sformułowania, w których termin ten pojawia się w znaczeniu figuratywnym. W tym sensie kategoria palimpsestu jest używana do określenia zjawiska kumulowania się tekstów

---

**Agnieszka Kłosińska-Nachin** – dr hab., hispanistka związana z Katedrą Filologii Hiszpańskiej UŁ. Interesuje się modernizmem, twórczością Miguela de Unamuno, literaturą porównawczą polską i hiszpańską. Autorka, m.in. monografii *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana* (2012) oraz *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej* (2022).

- 
1. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000, s. 49–50.
  2. M. Bielecki, *Gombrowicz palimpsestowy*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
  3. P. Kowalski, *Encyklopedia i palimpsest*, w: *Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*, red. P. Kowalski, Z. Libera, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.
  4. A. Huyssen, *Po wojnie. Berlin jako palimpsest*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.

i działań w sferze kultury, prowadzącego do powstawania nowych znaczeń w wyniku nakładania się kolejnych warstw. W badaniach literaturoznawczych znaczenie figuratywne palimpsestu zostało rozpowszechnione za sprawą eseju Gérarda Genette'a z 1982 roku, ujmującym literaturę jako bezgraniczną przestrzeń, w obrębie której teksty wchodzą ze sobą w złożone relacje, polegające na naśladownictwie i na różnych stopniach przetworzenia modelu tekstualnego<sup>5</sup>.

W odróżnieniu od koncepcji Genette'a moje rozumienie palimpsestu pozostaje w ścisłym związku z antropologizującym czytaniem tekstu literackiego. Będę się odwoływać do metodologii wypracowanych przez polskich badaczy zgrupowanych wokół Centrum Badania Dyskursów Postzależnościowych. Od ponad dekady pracują oni nad polskim specyficznym doświadczeniem postkolonialności, które zostało ujęte za pomocą kategorii postzależności, definiowanej jako scheda po długotrwałym zdominowaniu, obejmującym okres zaborów, okupacji hitlerowskiej oraz PRL. Będąca wynikiem transferu metodologicznego i konceptualnego studiów postkolonialnych do badania zjawisk kulturowych krajów postkomunistycznych, kategoria ta rozumiana jest jako ślad w tożsamości, ujawniający się na przykład jako poczucie gorszości lub szczególnie kondycja relacyjna, gdy postrzega się siebie zawsze w relacji do innego. W tym sensie studia postzależnościowe zajmują się przejawami zmagania z peryferyjnością i świadomością wyalienowania wobec Zachodu, traktowanego jako kolebka nowoczesności. Postzależność jest jednocześnie rodzajem tekstualizmu, polegającym na przepisywaniu sytuacji zdominowania już po jej ustaniu. I tu właśnie dostrzegam miejsce na czytanie tekstów literackich jako palimpsestów, lecz już nie jak u Genette'a jako przejawu zdolności literatury do samoródtwa, lecz jako efektu historycznego i społecznego nasycenia tekstu. W moich rozważaniach będę więc doszukiwać się w wybranych tekstach literackich śladów narracji zakotwiczonych w czasie zależności, rozpatrywanej w kategoriach dominacji lub emancypacji. W tekstach tych palimpsestowość przejawia się w szczególnej postzależnościowej temporalności narracji – problematycznej, „dziurawej” i afektywnej<sup>6</sup> – przywołującej dziedzictwo czasu zależności, skumulowane w długim trwaniu i wchodzące w różne konfiguracje z narracją terażniejszości.

5 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

6 H. Gosk, *Postzależnościowe cechy czasu postzależności. Przypadek współczesnej prozy polskiej*, w: *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Universitas, Kraków 2014.

Powyższe odwołanie do eseju Genette'a nie jest powodowane wyłącznie poszukiwaniem punktu odniesienia przy okazji definiowania kluczowego dla moich rozważań pojęcia palimpsestu. Chodzi mi również o usytuowanie moich rozważań wobec tradycji komparatystyki literackiej zorientowanej na centrum, jaką niewątpliwie reprezentuje francuski badacz. Nie ma wątpliwości, że od kilku dekad komparatystyka, z charakterystyczną dla siebie (niekiedy samobójczą) zdolnością do autorefleksji, nie ustaje w wysiłkach poszukiwania paradygmatu zrywającego z ładem europocentrycznym. Moja propozycja badań porównawczych, wywiedziona z polskich studiów postzależnościowych, stanowi próbę pominięcia centrum i przekazania impulsu badawczego z peryferii do... peryferii<sup>7</sup>. Tak więc wykorzystam kategorię postzależności, wypracowaną do badania kultury krajów Europy Środkowo-Wschodniej, do analizy literatury polskiej, hiszpańskiej i katalońskiej. Przedmiotem analizy zamierzam uczynić cztery teksty narracyjne opublikowane po roku 1989 w Polsce i po 1975 w Hiszpanii w celu zidentyfikowania palimpsestowych postzależnościowych strategii dyskursywnych. Będą to *My zdes' emigranty* Manuelei Gretkowskiej (1991), *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak (1995), *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978) i *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery (1981).

Aby uzasadnić komparatystyczny eksperyment, który chciałabym zaproponować, przypomnę, że zarówno studia postkolonialne, jak i studia postzależnościowe zostały pomyślane i wypracowane jako kategorie porównawcze. Przypadek Hiszpanii zachęca do zastosowania kategorii postzależności z kilku powodów. Historyk Santos Juliá zwraca uwagę, że od XIX wieku refleksję historiograficzną i filozoficzną tego kraju kształtowało przekonanie o cywilizacyjnej gorszości i peryferyjności<sup>8</sup>. Konstruowanie historii Hiszpanii jako rezerwuaru niedostatków w relacji z europejską nowoczesnością uwidacznia się szczególnie w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku, u autorów tak ważnych jak Joaquín Costa<sup>9</sup> czy José Ortega y Gasset<sup>10</sup>. Jednak najistotniejszym argumentem przemawiającym na rzecz proponowanej tu perspektywy jest szczególnie charakter trwającej niemal cztery dekady

7 Zob. A.F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.

8 S. Juliá, *Anomalia, dolor y fracaso de España*, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, Ciudad Real 1997.

9 J. Costa, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe*, w: *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, red. A. Ramoneda, SGEL, Madrid 1996, s. 79-80.

10 J. Ortega y Gasset, *Asamblea para el progreso de las ciencias*, „El Imparcial” 10 sierpnia 1908, s. 3.

dyktatury wojskowej. Historycy tacy jak Michael Richards i Paul Preston otwarcie rozpatrują frankizm jako „siłę kolonizującą”<sup>11</sup>. W swojej biografii *Caudilla* Paul Preston<sup>12</sup> podkreśla również znaczenie doświadczeń generała Franco zdobytych w afrykańskich koloniach i przeniesionych po wojnie domowej do polityki wewnętrznej Hiszpanii<sup>13</sup>. Represyjne i kolonialne strategie były używane w stosunku do przeciwników ideologicznych przez cały okres trwania dyktatury, w szczególności zaś wobec kultur minoryzowanych, do których należy kultura katalońska, reprezentowana przez debiutującą w latach siedemdziesiątych XX wieku powieściopisarkę Carme Rierę. Choć niewątpliwie literatura powstająca w języku katalońskim ma odrębną historię i własne cechy dystynktywne, w mojej analizie będę rozpatrywać powieść tej autorki na tle dwudziestowiecznej historii i kultury Hiszpanii. Uznaję bowiem frankizm za doświadczenie zasadnicze dla uchwycenia postzależnościowego substratu hiszpańskich i katalońskich tekstów literackich publikowanych po 1975 roku.

I jeszcze jedno doprecyzowanie metodologiczne, dotyczące wyboru tekstów autorstwa kobiet. Faktem bezsprzecznym jest, że na okres hiszpańskiej i polskiej transformacji przypada wyraźnie ożywione działanie ruchów feministycznych, połączone z bardziej znaczącą niż w przeszłości obecnością kobiet w przestrzeni publicznej i kulturowej. Kwestia emancypacji, nierozdzielnie związana z poszukiwaniem przez kobiety własnego języka, stanowi ważny kontekst dla boomów ich twórczości w Polsce i Hiszpanii po demokratycznych przełomach. W narracjach autorstwa kobiet postzależność skupia się jak w soczewce. Trzeba przy tym pamiętać, że polski i hiszpański patriaralizm są inaczej zakotwiczone w swych kulturach. Z perspektywy postzależnościowej zasadnicza różnica polega na tym, że w Hiszpanii tradycyjny model męskiej dominacji w życiu społecznym został przez autorytarne rządy okresu dyktatury utrwalony, natomiast w Polsce jego głównym nośnikiem była narodowa narracja wolnościowa, opozycyjna wobec PRL. Komunizm zaś nie tylko nie rozwiązał kwestii kobiecej – choć emancypacja kobiet znalazła

---

11 M. Richardson, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Crítica, Barcelona 1999, s. 50.

12 P. Preston, *Franco. Caudillo de España*, Debolsillo, Barcelona 2011, s. 76.

13 Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Panoptyzm jako wyznacznik dyskursu postzależnościowego. Próba transferu wtórnego*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6; A. Kłosińska-Nachin, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2022

się na sztandarach partii marksistowskich – lecz ją skutecznie wyciszył<sup>14</sup>, kompromitując projekt równości płci. Mając na uwadze te uwarunkowania, będę czytać wymienione powyżej teksty jako odpowiedzi na sytuację zdominowania, a perspektywę postzależnościową traktować jako komplementarną w stosunku do tych ujęć z kręgu feminizmu, które przejawiają szczególną wrażliwość wobec szeroko pojętego kontekstu kulturowego<sup>15</sup>.

## Kobiety odpisują z peryferii

### **Dyslokacje**

Proponuję określić mianem dyslokacji postzależnościowej strategię narracyjne polegające na ulokowaniu postaci na styku dwóch przestrzeni tekstualnych, z których jedna nosi ślady historii lokalnej, naznaczonej sytuacją zdominowania, druga zaś jest przestrzenią rozumianą jako kultura uniwersalna<sup>16</sup>. W kontekście literatury postkolonialnej o dyslokacjach mówią autorzy klasycznego studium pt. *Empire Writes Back*, w którym zjawisko to, rozumiane jako dialektyka miejsca wynikająca z dryfowania podmiotu między metropolią a peryferiami, stanowi jeden z istotnych wyznaczników tekstu postkolonialnego<sup>17</sup>. W narracjach, które poddam analizie, podmiot podejmuje próbę wymyślenia nowej opowieści tożsamościowej z dala od swojej lokalności, która prześwituje przez jego opowieść, odsyłając do czasu zależności. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Myzdes' emigranty* Manueli Gretkowskiej (1991) i *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery (1980)<sup>18</sup>.

14 S. Penn, *Sekret „Solidarności”. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, przeł. M. Antosiewicz, W.A.B., Warszawa 2014, s. 53.

15 Czytanie palimpsestowe jest jedną ze strategii interpretacyjnych kulturowej krytyki feministycznej: E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, w: *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, red. E. Showalter. Virago Press, London 1986. Wśród badaczy dyskursów postzależnościowych należy wymienić Hannę Gosk (np. *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2015).

16 Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Dyslokacja postzależnościowa. „Myzdes' emigranty” Manueli Gretkowskiej i „Una primavera per a Domenico Guarini” Carme Riery*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 65 (2).

17 B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London–New York 1989, s. 8-11.

18 Choć tekst Gretkowskiej jest późniejszy niż powieść Riery, decyduję się dokonać jego analizy w pierwszej kolejności z uwagi na to, że postzależność została pomyślana jako kategoria służąca rozumieniu kultury krajów postkomunistycznych.

Na poziomie ogólnym powieść Gretkowskiej sytuuje się w orbicie badań nad postzależnością przez ulokowanie emigracyjnego wątku w Paryżu, ewokującego tradycję Wielkiej Emigracji i towarzyszącą jej eksplozję romantycznej poezji wieszczów. Nieheroiczna i często trywialna opowieść bohaterki Gretkowskiej jest kontrapunktyczna wobec historii wspólnotowej, która nie tylko stanowi szeroki kontekst dla autobiografii głównej postaci, lecz jest również obecna na poziomie szczegółowym i narzuca tekstowi specyficzny rytm. Dzieje się tak dzięki formie dziennika, określającej ramę chronologiczną relacjonowanych wydarzeń. Pierwsze wpisy w diariuszu dotyczą jesieni i zimy 1988 oraz wiosny 1989 roku; następne – maja, września i października 1989 roku, po czym notatki narratorki opatrzone są datami dziennymi, z których ostatnia to 22 lipca 1990 roku. Nietrudno dostrzec, że czytelnik paryskiej historii bohaterki zostaje skonfrontowany ze szczególną chronologią. Okres, którego dotyczy opowieść, przypada na czas polskiej transformacji, z wszystkimi jej istotnymi etapami: odbywającymi się od drugiej połowy września 1988 roku spotkaniami w Magdalence, obradami Okrągłego Stołu, toczącymi się od lutego do kwietnia 1989 roku, wyborami z czerwca tegoż roku oraz początkiem planu Balcerowicza w 1990 roku. Dziennik narratorki nawiązuje do tych wydarzeń w paradoksalny sposób. Polega on na przywołaniu określonych dat – na przykład wiosna 1989 – i wypełnieniu tego czasu wydarzeniami, które nie mają żadnego związku z rozgrywającymi się w Polsce wydarzeniami o dużej doniosłości historycznej. Tak dzieje się przy okazji wpisu właśnie z wiosny 1989 roku: „Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane”<sup>19</sup>. Choć nie ma wątpliwości co do tego, że obrady Okrągłego Stołu były relacjonowane w zachodnich mediach ze szczególną uwagą, uwagę narratorki przyciągają jedynie „ładne i kolorowe” ogłoszenia reklamowe. Z kolei między majem a wrześniem 1989 roku nie znajdziemy żadnego wpisu, choć już kolejne lato zrelacjonowane zostało z zaskakującą szczegółowością. Ta znacząca dziura chronologiczna pozwala narratorce pominąć milczeniem wybory z czerwca 1989 roku. Opisana tu strategia sugeruje, że paryska autobiografia w *My zdes' emigranty* konstruuje się poza wspólnotową historią i narracją. W gruncie rzeczy jednak ujawnia, że nowa tożsamość jest z nimi sprzężona w nierozdzielalnym uścisku.

Równoległe ze zrywaniem z polskością – rozumianą jako narracja znacząca historią walki przeciwko zależności – w *My zdes' emigranty* toczy

19 M. Gretkowska, *My zdes' emigranty*, W.A.B., Warszawa, 2003, s. 22.

się proces o wektorze przeciwnym, zmierzający do włączenia tworzącej się autobiografii w obręb innej kultury, której emblematyczną postacią jest Maria Magdalena. Motyw intrygujący narratorkę to przemiana biblijnej postaci<sup>20</sup>; studiując zawłości historii świętej grzesznicy, bohaterka mierzy się z pismami gnostyków, ewangelistów i współczesnych badaczy, a wszystko to pod opiekuńczym okiem francuskiego profesora na wydziale antropologii paryskiej uczelni. Postać Gretkowskiej, podążając śladami Marii Magdaleny, podejmuje próbę przejścia od jednej tożsamości do drugiej, a zawieszona w tekście dialektyka miejsca jest odbiciem tego doświadczenia. Bohaterka spisuje nową autobiografię, aby włączyć się w uniwersalny bieg historii i czerpać pełnymi garściami z jej rozległych zasobów tekstualnych. Doświadczenie to nosi znamiona rytuału inicjacyjnego, z jego kolejnymi etapami, takimi jak egzaminy wstępne na uczelnię, rozmowa z promotorem, zbieranie materiałów i ostateczna akceptacja rozprawy przez francuskiego profesora. Jednocześnie przypomina ono sytuację podmiotu wywodzącego się z kraju postkolonialnego w takim sensie, że PRL zostaje przedstawiona jako historia niemożliwa do kontynuowania, jakby zablokowana<sup>21</sup>: „Był to po prostu kolejny rok w PRL i stwierdziłam, że następny rok w kraju byłby nie do zniesienia”<sup>22</sup>. Paryż natomiast uosabia zachodni świat, w którym – zgodnie z głośną diagnozą Francisa Fukuyamy z 1989 roku – historia się skończyła i nie zmierza już ku kolejnemu, bardziej doskonałemu stadium: „Francuzi jedzą, piją i myślą jedynie o jedzeniu i piciu. Żadnych problemów”<sup>23</sup>.

Na poziomie estetycznym taka konceptualizacja nowej tożsamości otwiera drogę do postmodernistycznych strategii dyskursywnych. Formuła ta nie wyczerpuje jednak znaczeń tekstu Gretkowskiej, jeśli nie weźmie się pod uwagę jej implikacji postzależnościowych. Pod powierzchnią trywialnej konwencji narracyjnej toczy się bowiem opowieść o podwójnym skolonizowaniu podmiotu wywodzącego się z Europy Środkowej, zakleszczonego między

---

20 Tamże, s. 63.

21 Zob. A. Memmi: „the most serious blow suffered by the colonized is being removed from history”; cyt. za: G.M. Gugelberger *Postcolonial Studies*, w: *Contemporary Literary and Cultural Theory: The Hopkins Guide*, red. M. Groden, M. Kreiswirth, I. Szeman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012, s. 384.

22 M. Gretkowska *My zdes' emigranty*, s. 5.

23 Tamże, s. 23.

Wschodem a Zachodem<sup>24</sup>. Palimpsestowość *My zdes' emigranty* ma genezę bezsprzecznie postzależnościową.

W *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery<sup>25</sup> – podobnie jak w *My zdes' emigranty* – mamy do czynienia z postmodernistyczną mozaiką, która pozostaje niezrozumiała, jeśli się z niej usunie kontekst historyczny frankizmu. Akcja katalońskiej powieści dzieje się w 1979 roku. Główna bohaterka – młoda dziennikarka Isabel Clara – udaje się w podróż z Barcelony do Florencji, aby śledzić proces Domenica Guariniego, oskarżonego o zniszczenie obrazu Botticellego *La Primavera*. Tak jak u Gretkowskiej, tożsamość w tekście Riery jest performatywem, kształtującym się w relacji, której jeden biegun stanowi wspólnota narodowa, drugi zaś kultura inna.

Isabel Clara przybywa do Florencji w ciąży. Mając na uwadze czas akcji, można wysnuć wniosek, że niewyjawionym zamiarem bohaterki jest podjęcie decyzji związanej z jej stanem<sup>26</sup>. W wymiarze symbolicznym oznacza to natomiast, że kobieta musi stawić czoło bagażowi doświadczeń, jaki przywozi z sobą do Florencji. I tu pojawia się miejsce na retrospekcje, przywołujące czas dzieciństwa przypadającego na okres frankistowskich rządów. Ta sfera powieściowej temporalności przebija przez narrację, pełniąc funkcję palimpsestu, nad którym nadpisywana jest współczesna historia bohaterki. W przeciwieństwie jednak do tekstu Gretkowskiej, w którym narracja wspólnotowa przybiera postać fantomową, w powieści Riery przeszłość jest traumą, poddając się procesowi symbolizacji. W tej właśnie właściwości upatruję specyfikę dyslokacji katalońskiej powieści.

Ograniczę się do przywołania jednego wspomnienia bohaterki. Dotyczy ono naglej śmierci jej ojca: „Wrażenie było zbyt silne, cios niemożliwy do przyjęcia..., nie mogłam w to uwierzyć”<sup>27</sup>. Warto przywołać inne teksty kultury, współczesne dla powieści katalońskiej autorki, w których śmierć/nieobecność ojca stanowi znaczący element fikcyjnego świata: *El cuarto de atrás* Martín Gaité, *L'òpera quotidiana* Montserrat Roig, *Cría cuervos* Carlota

24 Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

25 Urodzona w 1947 r. na Majorce autorka powieści, opowiadań i esejów pisząca po katalońsku i hiszpańsku.

26 W 1979 r. aborcja była we Włoszech dopuszczalna. W Hiszpanii natomiast obowiązywały wówczas restrykcyjne regulacje prawne z czasów frankizmu.

27 C. Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 63, Barcelona 2014, e-book. Tłumaczenia z języka katalońskiego i hiszpańskiego zostały wykonane przez autorkę artykułu.

Saury czy wreszcie kultowy film dokumentalny Jaimego Chávarriego pt. *El desencanto* z 1976 roku. Powracający motyw ojca w symbolicznym imaginariu Hiszpanii po 1975 roku unaocznia długie i skryte trwanie narracji zakorzenionej w okresie dyktatury, kiedy oficjalna propaganda przedstawiała *Caudilla* jako ojca, sprawującego opiekę nad narodem niedojrzałym do demokracji<sup>28</sup>. Wątek śmierci ojca zapowiada jednocześnie uwolnienie zablokowanego czasu oraz rozszczelnienie modelu autorytarnego i patriarchalnego. Stanowi tym samym ontologiczny fundament dyslokacji postzależnościowej.

Przeciwwagą dla traumatycznej przeszłości narratorki jest przestrzeń Florencji, z jej bogatym dziedzictwem renesansowym. Stopniowo uwaga narracji skupia się na obrazie Botticellego. Pod koniec powieści Isabel Clara kontempluje dzieło włoskiego mistrza, wsłuchując się w wykład profesora uniwersyteckiego, który omawia najważniejsze interpretacje i symbolikę wszystkich dziewięciu postaci. Jednocześnie zostaje zintensyfikowana warstwa autobiograficzna narracji, a wspomnienia bohaterki – między innymi to omawiane powyżej – układają się w opowieść kontrapunktyczną wobec rozważań profesora. Oczywiście obecność tej postaci – uosobienia dyskursywnej wiedzy i autorytetu – odsyła do tekstu Gretkowskiej, podobnie zresztą jak centralna postać z obrazu, *Wiosna*, która przywodzi na myśl tożsamościowe rozważania bohaterki *Myzdes' emigranty* wokół Marii Magdaleny. Zarówno w przypadku biblijnej postaci, jak i tej z obrazu Botticellego podkreśla się motyw transformacji, jaką muszą przejść bohaterki analizowanych tekstów. W katalońskiej powieści motyw przemiany potęgowany jest przez wiosenną aurę obrazu oraz ledwie zasugerowaną ciężę głównej postaci z obrazu, co odsyła do biografii Isabel Clary. Postać Riery pozycjonuje się jednak inaczej niż bohaterka Gretkowskiej i wobec uniwersalnego archiwum, i wobec historii wspólnotowej: „Hermes z pomocą kaduceusza wskazuje drogę prowadzącą do gajów z dzieciństwa, spowitych miękką mgłą, którą trzeba rozwiać”<sup>29</sup>. Isabel Clara doszukuje się w obrazie sensów, które pozwalają jej zwrócić się ku rodzimej przestrzeni, aby leczyć traumy, mocno zakotwiczone w historii wspólnotowej.

Postzależnościowa dyslokacja u Riery oznacza więc powrót do własnej historii z wykorzystaniem uniwersalnego archiwum kultury. W tym kontekście należy rozumieć zakończenie powieści: Isabel Clara decyduje się urodzić dziecko, czyli symbolicznie akceptuje organicznie z nią związane brzemie

28 P. Preston, *Franco, Caudillo de España*, s. 76.

29 C. Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*.

przeszłości, którego gotowa była się pozbyć, podróżując do Florencji. W efekcie przebytej przemiany bohaterka staje się podmiotem autonomicznym i tym samym odzyskuje sprawczość w historii. Zajęcie miejsca we własnej historii jest jednocześnie wypowiedzaniem traum, co można zinterpretować za pomocą narzędzi wypracowanych przez badaczy z kręgu zwrotu afektywnego<sup>30</sup>: emocje i afekty konstytuują podmiotowość kształtującą się w opozycji do dyskursywności uosabianej przez profesora uniwersyteckiego.

Bohaterki obydwu analizowanych tekstów zwracają się ku kulturze europejskiej w poszukiwaniu uniwersalnych zasobów tekstualnych, które nadadzą sens metamorfozie tożsamościowej. Palimpsestowość – z jej dualnością temporalno-przestrzenną – jest immanentną komponentą dyslokacji. Kumulatywność, do której odsyła palimpsest, w przypadku analizowanych tu tekstów oznacza, że podmiot postzależnościowy nie może się ukonstytuować w sposób w pełni wolny poza narracją wspólnotową naznaczaną doświadczeniem frankizmu – w przypadku powieści Riery, i PRL oraz, szerzej, zaborów – w przypadku tekstu Gretkowskiej.

### **Narracje pączkujące**

W 1995 roku Grażyna Borkowska opublikowała tekst pt. *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w którym definiuje literaturę kobiecą ze względu na ślad, jaki kobieca seksualność pozostawia w tekście. Według polskiej badaczki kobiecy tekst powstaje z nadmiaru, przejawiającego się „nieograniczoną kreatywnością, naddatkiem energii, która szuka dla siebie ujścia”, a erotyka i eksponowanie cielesności jest jedną z form – bynajmniej niejedyną – zagospodarowania kobiecego witalizmu<sup>31</sup>. Odwołuję się do eseju Borkowskiej nie w poszukiwaniu wyznaczników kobiecości w tekście literackim, lecz dlatego że refleksja badaczki pomoże mi uchwycić palimpsestową naturę i strukturę dwóch utworów – *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak (1995) i *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978). Wskazane przez nią właściwości interesują mnie jako strategie emancypacyjne wpisane w kontekst postzależnościowy. Zainspirowana z jednej strony metaforą drożdży z eseju Borkowskiej,

30 Zob. M. Glosowicz, *Zwrot afektywny*, „Opcje” 2013, nr 2, s. 24-27.

31 G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 65-76. W refleksji Borkowskiej można dostrzec obecność francuskiej krytyki feministycznej, w szczególności Héléne Cixous.

z drugiej zaś początkiem powieści Filipiak<sup>32</sup>, będą określać wspomniane strategię mianem narracji „pączkujących”. Podobnie jak w tekstach ze zidentyfikowaną obecnością dyslokacji, palimpsestowość utworów Filipiak i Martín Gaité traktuję jako odpowiedź na sytuację zależności, której mniej czy bardziej ukryte trwanie rozpoznam pod tkanką opowieści rozrastających się „jak na drożdżach”.

*Absolutna amnezja* była już odczytywana z perspektywy postzależnościowej. Przemysław Czaplinski zderza powieść Filipiak z esejem *Homo sovieticus*, zauważając, że o ile dla Tischnera zmianę po 1989 roku można zmierzyć za pomocą uzyskanych aspektów wolności, o tyle w *Absolutnej amnezji* diagnoza dotyczy wolności „niezwróconej”<sup>33</sup>. Moje rozumienie postzależnościowej warstwy tekstu Filipiak jest do pewnego stopnia rozwinięciem hipotezy czytelniczey Czaplńskiego. Twierdzę, że pod powierzchnią opowieści o zniewoleniu czasu komunizmu powieść Filipiak p r z e p i s u j e moment demokratycznej transformacji.

Zacznę od proveniencji dziecięcych postaci z *Absolutnej amnezji*. Zwracano już uwagę na powinowactwo Marianny i Turka z figurą dziecka romantycznego, wyposażonego w wyższe atrybuty poznania<sup>34</sup>. Nie mniej istotne wydają mi się konotacje rewolucyjno-republikańskie powiązane z imieniem bohaterki. Powołując się na ustalenia francuskiego historyka Maurice’a Agulhona, Maria Janion przypomina o ambiwalencji kobiecego symbolu wolności, przejawiającej się w ikonograficznych ujęciach kobiety jako „postaci frenetycznej, dzikiej, pełnej mocy transgresywnej”, ścierających się z wizerunkami „urody gładkiej, uspokojonej, beznamiętnej”<sup>35</sup>. Obieg obrazów z kobietą jako wolnością w roli głównej uzmysławia, że Rewolucja jest antynomiczna<sup>36</sup>.

32 „Jej opowieść rozszerzała się przez nieuniknioną powtarzalność pierwotnego wzoru, rozmnażała się przez pączkowanie jak pierwotniaki”; I. Filipiak *Absolutna amnezja*, Obserwator, Poznań 1995, s. 5.

33 P. Czaplinski, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2011, s. 57-58.

34 J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris” 1995, nr 80; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996, s. 323.

35 Jak wiadomo, Filipiak brała udział w zajęciach prowadzonych przez Janion na Uniwersytecie Gdańskim na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, poświęconych tematowi transgresji. Myślę więc, że postać Marianny zrodziła się jako wynik interakcji z „Mistrzynią” i jej refleksjami związanymi z walką obrazów wokół kobiety-wolności.

36 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 5-40.

Ma to niebagatelne znaczenie w kontekście wątku zmiany władzy, którego nośnikiem jest Turek.

W toku powieściowej akcji władzę traci sekretarz. Turek kradnie mu medal i gest ten obnaża chęć przejścia władzy, a ostateczny sens tego pragnienia rozwija się w relacji chłopca z Marianną. Turek wciąga ją w konspiracyjną działalność bandy skierowaną przeciwko kierownictwu szkoły. W decydującym momencie dziewczyna jednak na darmo czeka, aby wypełnić przydzielone jej zadanie, związane z przejściem tajemniczego skarbu. „Już ktoś się nim zajął”<sup>37</sup> – kwituje zmianę planów Turek zza dyrektorskiego biurka, za którym zasiadł, przypinając sobie do swetra skradziony order sekretarza. Przejęcie władzy dopełnia się więc z pominięciem Marianny, mimo jej zaangażowania w podziemną aktywność.

Turek rodowodem tkwi w romantyzmie, co obdarza go charyzmą przywódcy i intuicyjnym poznaniem. Jednocześnie jest on jednak postacią niejednoznaczną. W toku akcji dziecko przedzierzgnęło się w mężczyznę i zapragnęło sięgnąć po władzę, realizując model patriarchalny. Rozpoznania Filipiak dotyczące charakteru zmiany władzy przypominają obserwacje amerykańskiej feministki Shany Penn, która śledząc medialne relacje z dokonujących się w Polsce przemian po 1989, zastanawiała się, „gdzie były kobiety?”<sup>38</sup>. Scena z *Absolutnej amnezji*, gdy Marianna czeka w szatni na możliwość wypełnienia swojego zadania, podczas gdy Turek przejmuje „skarb”, przynosi odpowiedź na pytanie badaczki. Romantyczny projekt zostaje odcięty od wolnościowych korzeni i zastyga w geście męskiego heroizmu. Dostrzegam również uderzającą paralełę między sposobem, w jaki kwestię kobietę, zderzoną z działalnością opozycyjną Turka, artykułuje Filipiak, a ujęciem Agnieszki Graff, mówiącej o działaczach Solidarności, którzy doświadczyli „męskiego rytuału przejścia”, polegającego na wskrzeszeniu narracji tyrtejskiej<sup>39</sup>. Tym samym potencjał symboliczny realizuje imię Marianny: choć rewolucja posługuje się kobietą jako emblematem wyzwolenia, w momencie stabilizacji zmian kobiety nie są beneficjentkami nowego porządku.

Marianna zmagą się nie tylko z narodową narracją o romantycznej genezie, lecz także z kulturą uniwersalną, stanowiącą opresywną ramę jej losu i kolejną palimpsestową warstwę opowieści. Bohaterka *Absolutnej amnezji*

37 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 95.

38 S. Penn, *Sekret „Solidarności”*, s. 26.

39 A. Graff, *Patriarchat po seksmisji*, „Gazeta Wyborcza” 19 czerwca 1999.

w swych *Wypisach z dramatów greckich* dokonuje pastiszu dwóch tragedii Eurypidesa: *Ifigenii w Aulidzie* i *Ifigenii w Taurydzie*. Chodzi o ulokowanie kobiecego losu w takim porządku mitycznym, w którym może być ona złożona w ofierze na ojczyźnianym ołtarzu<sup>40</sup>. W tym sensie polski mit romantyczny, podporządkowujący kwestię kobiecą nadrzędnej sprawie narodowyzwoleńczej, jest repliką szerszej struktury sensów, którą należy rozsadzić, aby Marianna-Ifigenia nie została poświęcona i kobiecie głos stał się słyszalny.

Szukając miejsca dla artykulacji kobiecego głosu, Filipiak sięga po subwersywne strategie tekstualne, które mają zastąpić tradycyjne modele dyskursywne. Opowieści dotyczące Lisiak, Prządki, Izoldy, Ifigenii, Weroniki, Elizy Orzeszkowej i inne są naddatkiem na powierzchni tekstu i sprawiają wrażenie nieokiełzanego nadmiaru. Nieprzypadkowo w *Absolutnej amnezji* pojawia się emblematyczne dla kobiecego pisarstwa odwołanie do „własnego pokoju” i maszyny do pisania<sup>41</sup>. Najlepszym przykładem żywiołowości kobiecego tekstu może być niewyjustowane wypracowanie Marianny<sup>42</sup>, w którym dziewczynka wciela się w coraz to nowe kobiece „ja”. Symultaniczne i heteromorficzne narracje kobiet, usytuowane poza obowiązującymi modelami dyskursywnymi, mają jedną zasadniczą właściwość – zagłuszają potencjalne opowieści sekretarza i Turka, znacząco nieobecne wśród pączkujących kobiecych tekstów z *Absolutnej amnezji*. Z perspektywy Filipiak postzależność, rozumianą jako męski opresywny porządek rzeczywistości, wyrażony za pomocą narracji linearnej i racjonalnej, można i należy rozsadzić tekstem i w tekście.

Nieco inaczej wygląda pączkowanie narracji *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978)<sup>43</sup>. Została ona skonstruowana wokół nocnego spotkania bohaterki o imieniu C. z tajemniczym mężczyzną. Opowieść rozwija się meandrycznie, na przecięciu wątku metaliterackiego, fantastycznego i autobiograficznego. C. opowiada o swoich książkach, wraca do czasów dzieciństwa spędzonych w Salamance i do szkolnych wspomnień. Przy tej okazji padają jej pełne nazwiska – Martín Gaité. Punktem wyjścia moich rozważań chciałabym uczynić autobiografię. Centralną osią, wokół której krąży opowieść C., jest akt twórczy, a palimpsestowość tekstu wynika ze specyficznego

40 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 331-336.

41 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 144. Filipiak jest autorką wstępu pt. *Własny pokój, własna twórczość* do polskiego tłumaczenia Agnieszki Graff *Własnego pokoju* Virginii Woolf z 1997 r.

42 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 169-191.

43 Carmen Martín Gaité (1925-2000) jest jedną z najwybitniejszych hiszpańskich powieściopisarek XX w.

pozycjonowania się artystycznej podmiotowości względem kultury okresu frankizmu.

Newralgicznym momentem autobiografii C. jest relacja z pogrzebu dyktatora: „Spiker powiedział nagle: «– ... w ten słoneczny poranek 23 listopada», i wtedy wszystko zaczęło się przeistaczać, wraz ze wzmianką o tej dacie, z jej powodu uciekłam do tyłu, do początków”<sup>44</sup>. Słyszając wypowiedź spikera, C. umiejscawia swoją biografię względem biegu historii, czyli wobec pogrzebu Francisca Franco, którego data pokrywa się z dniem jej pięćdziesiątych urodzin. Relacja z pogrzebu przynosi konceptualizację frankizmu jako czasu zablokowanego: „[Franco był] czasem, którego bieg tłumił, powstrzymywał i nim kierował [...]”<sup>45</sup>. Dyktator pozbawił Hiszpanów poczucia sprawczości i podmiotowości, był siłą zewnętrzną i bezosobową, w sposób nieuchwytny wprawiającą w ruch mechanizmy rzeczywistości i wpływającą na sprawy najbardziej codzienne. Zewnętrzność władzy jest tu o tyle istotna, że powieła tryb sprawowania władzy kolonialnej nad skolonizowanym. Lecz nade wszystko świadomość zewnętrzności władzy stanowi warunek sine qua non doświadczenia „przeistoczenia”, będącego zmianą stosunku podmiotu do historii. Dlatego sądzę, że relacja z pogrzebu generała Franco zawarta w *El cuarto de atrás* stanowi jeden z najbardziej dobitnych przykładów literackiej konceptualizacji hiszpańskiej dyktatury z perspektywy postzależnościowej.

Autobiografia *El cuarto de atrás* ukazuje proces przejścia z marginesu przestrzeni prywatnej, której synekdochą może być tytułowy „pokój na zapleczu”<sup>46</sup>, do przestrzeni historii, w której ramy wpisane zostaje prywatne życie C. i w tym sensie jest a u t o b i o g r a f i ą p o g r a n i c z n ą. Używam tego pojęcia w takim znaczeniu, w jakim pojawia się ono w rozważaniach Doroty Kołodziejczyk dotyczących autorów postkolonialnych zmagających się z bagażem kolonializmu<sup>47</sup>. Po ustąpieniu imperium pisarze tacy jak Kenijczyk

44 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona 1998, s. 135.

45 Tamże.

46 Ciekawie rysuje się paralela ze współczesną analizowanymu tekstowi książką Sandry M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), w której wykluczenie kobiety jest doświadczeniem kluczowym dla ukonstytuowania się jej podmiotowości twórczej. Zob. również b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2.

47 D. Kołodziejczyk, *Podróż do siebie – graniczność języków w autobiograficznych refleksjach pisarzy postkolonialnych*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czarska, Universitas, Kraków 2016.

Ngũgĩ wa Thiong'o dochodzą do świadomości artystycznej w konfrontacji z językiem kolonizatora i myślę, że w powieści Martín Gaité pod pewnymi względami mamy do czynienia z bliźniaczą sytuacją. W przeciwieństwie jednak do bohaterki powieści, w których zaobserwowałam zjawisko dyslokacji, w *El cuarto de atrás* narratorka nie zostaje skonfrontowana z kulturą uniwersalną. Doświadczenie przejścia u Martín Gaité polega na nabywaniu świadomości bycia we w ł a s n e j historii i wymaga czerpania z „pokoju na zapleczu”, rozumianego jako archiwum pamięci afektywnej<sup>48</sup>. Konstruowanie podmiotowości artystycznej jest zasiedlaniem swojej przeszłości, polegającym na zawłaszczaniu języka kultury z czasów frankizmu, który pączkuje pod powierzchnią autobiografii C.

Marginesowość u Martín Gaité nie jest więc czymś, co chce się stracić. Ponieważ mówimy o przestrzeni twórczej, nie należy z niej rezygnować, lecz ją otworzyć. Proces otwarcia dotyczy konkretnych wzorców estetycznych. Mam tu na myśli na przykład bardzo popularny w Hiszpanii, szczególnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, typ powieści sentymentalnej – tzw. *novela rosa* (dosłownie „różowa powieść”). Liczne są momenty, gdy narracja Martín Gaité czerpie ze tego wzorca, formułując wprost poetykę palimpsestu: „Zawsze jest jakiś tekst śniony, chwiejny i ulotny, poprzedzający ten, który się naprawdę wypowiada, i przez niego wyparty”<sup>49</sup>. Najbardziej oczywistym nawiązaniem do *novela rosa* jest spotkanie z nieznanym, będącym w istocie wcieleniem „mężczyzny skomplikowanego”, ukształtowanego według hiszpańskiego wzorca męskości okresu dyktatury<sup>50</sup>. *Novela rosa* należy bez wątpienia do oficjalnego obiegu kultury okresu dyktatury. Hiszpańska pisarka przywołuje również teksty, które ukonstytuowały się na marginesach tej kultury, takie jak piosenki popularnej w powojennej Hiszpanii pieśniarki Conchity Piquer<sup>51</sup>, lansujące model kobiety nieprzyzwoitej i rozdartej. U Martín Gaité znajdziemy wreszcie ślady strategii dyskursywnych będących pozostałością

---

48 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, s. 91.

49 Tamże, s. 40.

50 Zob. C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Anagrama, Barcelona 2015, e-book. Modelem „mężczyzny skomplikowanego” stała się w latach czterdziestych postać Maxima Wintera z amerykańskiego filmu *Rebeka*, obrazu cieszącego się w Hiszpanii ogromnym powodzeniem w owym czasie.

51 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, s. 152.

po estetyce realizmu społecznego, artykułującego diagnozy społeczne w warunkach cenzury<sup>52</sup>.

Podczas gdy w analizowanej powieści Filipiak narracja rodzi się w opozycji do zakotwiczonej w czasie zależności kultury dominującej, Martín Gaité konstruuje swą opowieść jako dysponentka kultury Hiszpanii frankistowskiej, sięgając do jej zasobów i uznając ich rolę formatywną w ukonstytuowaniu podmiotowości artystycznej. Obydwa teksty dzieli więc stosunek do kapitału kulturowego okresu autorytarnego, łączy natomiast palimpsestowa struktura narracji, rozrastających się jak na drożdżach, wbrew linearnym schematom dyskursywnym.

### Wnioski

Jeśli rozumieć palimpsestowość jako rodzaj intertekstualności<sup>53</sup>, każdy tekst literacki jest palimpsestowy. Rozpatrywanie palimpsestu w kontekście postzależności przynosi pożądane zawężenie pola badawczego, nie chodzi już bowiem o rozrysowanie jak najgęstszej siatki relacji transtekstualnych – jak czynił to Genette – lecz o ulokowanie badanego tekstu w obiegu narracji o określonej temporalności. Palimpsest jest więc formą pamięci.

Rozpatrywane tu dwie kategorie palimpsestowości: dyslokacja postzależnościowa i narracje pączkujące, są wstępnym rozpoznaniem, które nie pozwala formułować wniosków ogólnych dotyczących specyfiki polskiej, katalońskiej i hiszpańskiej postzależności. Powinowactwa między analizowanymi tekstami wskazują jednak na operatywność obydwu kategorii. Dyslokacja postzależnościowa konfrontuje ze zjawiskiem szczególnego skolonizowania peryferii znajdujących się w relacji podległości wobec Zachodu i zmagających się ze swoją historią. W przypadku dyslokacji superpozycja tekstów przynosi diagnozę napięć na linii centrum–peryferie, z uwzględnieniem lokalnych narracji. Z kolei narracje pączkujące dają przede wszystkim dostęp do dyskursywnych strategii emancypacyjnych, które kumulują się i rozrastają, wzbogacając zasoby narracyjne podmiotu. Palimpsestowość wszystkich analizowanych tu tekstów może być ujęta z perspektywy postmodernizmu; zaleta kategorii postzależności polega na tym, że pozwala ona zrozumieć genezę ich kumulatywnej struktury.

52 Tamże, s. 158.

53 P. Kowalski, *Encyklopedia i palimpsest*, s. 37.

Kobiety w Hiszpanii po 1975 i w Polsce po 1989 roku z impetem wkroczyły do przestrzeni publicznej, zabierając głos w sferze kultury. Nieusuwalnym tłem ich emancypacyjnych projektów jest zderzenie z reorganizującym się tradycyjnie męskim światem władzy, naznaczonym doświadczeniem autorytarnych rządów. Narracje wszystkich przeanalizowanych tu tekstów krystalizują się wokół poszukiwania tożsamości podmiotu żeńskiego, rozumianego w kategoriach radykalnie nieesencjalistycznych. W istocie palimpsestowość przybiera w nich postać walki o wymianę narracji: narratorki angażują swój nieograniczony potencjał, zmagając się z opresywnymi strukturami dyskursywnymi z przeszłości. Postzależność rozumiana jako ślad po etapie autorytarnym przeplata się w tych tekstach z innymi rodzajami dominacji, najczęściej w ramach patriarchalnej superstruktury, która w świetle postzależnościowej palimpsestowości wzmacnia swą czytelność dzięki odsłonięciu historycznych subtekstów kulturowych.

## Abstract

---

### Agnieszka Kłosińska-Nachin

UNIVERSITY OF LODZ

*Palimpsests from the Periphery: Post-Dependence in the Works of Polish, Catalan, and Spanish Novelists of the Transition Period*

The article presents a comparative analysis of Polish, Catalan, and Spanish prose by women that utilizes the methodology of post-dependence studies. I used the category of post-dependence palimpsests, understood as specific discursive strategies that refer back to the time of dependence (the authoritarian stage). I distinguished two types of palimpsests: post-dependence dislocations and "budding" narratives. Based on the developed tools, I analyzed four narrative texts published during the Polish and Spanish transition: *Myzdes' emigranty* (1991) by Manuela Gretkowska, *Aboslutna amnezja* (1995) by Izabela Filipiak, *El cuarto de atrás* (1978) by Carmen Martín Gaité, and *Una primavera per a Domenico Guarini* by Carme Riera (1981). I used the post-dependence perspective as a complementary method to feminist approaches.

## Keywords

---

post-dependence studies, comparative literature, palimpsest, Polish prose by women, Spanish prose by women, Catalan prose by women

---

## Więcej niż zwłoki

---

Andrzej Juchniewicz

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 162–170

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.10 | ORCID: 0000-0001-7037-9907

**W**ydana w 2022 roku *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* to jedna z najbardziej inspirujących publikacji dotyczących sposobów, w jakie żywi traktują umarłych, a dokładniej: ich ciała<sup>1</sup>. Choć nie detronizuje człowieka jako głównego bohatera, ponieważ w poszczególnych fragmentach pojawia się on jako sprawca i ofiara nekroprzemocy, podważa pewnik o konieczności zajmowania się tym, co wiąże się wyłącznie z człowiekiem i taką jego formą, która do tej pory wydawała się najbardziej sprawcza i oddziałująca. Próba zagospodarowania obszaru związanego z przemocą wobec zmarłych okazała się nie tylko inspirująca ze względu na możliwość prześledzenia, w jaki sposób literatura i sztuka

---

**Andrzej Juchniewicz** – doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej UŚ. Zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX wieku i problematyką żydowską w literaturze polskiej. Obecnie bada narracje, w których krzyżują się losy zwierząt i ludzi w sytuacjach granicznych, a także archiwum i spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Współpracuje z „Nowymi Książkami” i „Śląskiem”.

---

1 O zmarłych jako podmiotach dwudziestowiecznej historii pisali m.in. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN–Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa 2009; E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017; R. Sendyka, *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.

zawłaszczają wizerunki zmarłych i żerują na nich, lecz również instruktywna pod względem deskrypcji rozwoju pewnych form nekroprzemocy w czasach nieograniczonych możliwości technologicznych i cyfrowych. Wiążą się one z kolportowaniem zdjęć przedstawiających ciała zmasakrowane w wyniku egzekucji, wypadków i samobójstw. Fotografie nekroprzemocy dokonanej poza polami bitew wyparły wizerunki zmarłych z czasów obu wojen światowych. Choć zdobycie tych ostatnich wiązało się z bliskim konfrontowaniem się z przemocą dokonaną na dużą skalę dzięki wykonywanej profesji, obecnie zdobycie makabrycznych zdjęć wiąże się jedynie z koniecznością chwilowego przyglądania się czemuś przerażającemu i pociągającemu zarazem.

Mediami nekroprzemocy mogą być literatura, sztuka, fotografia i film. To, w jaki sposób zostanie uchwycone martwe ciało, zależy od obowiązującej konwencji (estetyzacja kobiecego ciała, hiperrealizm zdjęć frontowych masakr i stosów trupów) i motywacji piszących/artystów. Oprócz jawnych form nekroprzemocy istnieją również takie, których celem jest pobudzenie wyobraźni i zawłaszczanie wizerunku zmarłych w celu podkreślenia piękna zachowanego wbrew śmierci.

Zmiana akcentów i przekierowanie uwagi na martwe ciało, które w nie-dalekiej przyszłości podlegać będzie systematycznym badaniom w ramach *dead body studies*<sup>2</sup>, pozwoliło uchwycić formy przemocy pozostające dotąd w utajeniu. Ich skala bywa różna, jednak wszystkie koncentrują się na sprawowaniu władzy dzięki zabiegom naruszającym integralność ciał wrogów, propagandowemu wykorzystaniu wizerunków wpływowych zmarłych, anihilacji ciał ofiar nazistowskiej polityki, budowaniu kapitału symbolicznego opartego na nekrolatrii.

Wymienione formy przemocy można powiązać z konkretnymi wydarzeniami historycznymi i procederami (seanse spirytystyczne), jednak o wiele ważniejsze niż szczegółowe katalogowanie i opisywanie poszczególnych zjawisk okazuje się dostrzeżenie opozycyjnych zjawisk, które wiążą się ze zmarłymi. Choć po śmierci są oni bezbronni, trudno odmówić im mocy. Jej natężenie zależy od okoliczności politycznych; ciała wrogich wodzów lub bohaterów oddziałują z potężną siłą na społeczeństwa, które doświadczyły traum. Zmarli stają się wtedy gwarantami nowego ładu. To, co stanie się z ich ciałami, zależy od wrogo bądź przyjaźnie nastawionej społeczności, która rzadko cofa się przed radykalnymi działaniami wymierzonymi w umarłych.

---

2 Projekt takiej subdyscypliny przedstawiła Ewa Domańska w książce *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*.

Publikacja dotycząca nekroprzemocy opisuje obszar działań, który wiąże się ze spektrum problemów podejmowanych od niedawna. Jednym z nich jest prawo do zniknięcia bez śladu, niepozostawienia po sobie nagrobka. W kulturze, która mocno akcentuje związek z umarłymi, prawo do całkowitego zniknięcia wydaje się zamachem na ustabilizowaną tradycję, jednak trudno nie powiązać wyrzeczenia się pośmiertnego indywidualizmu z troską o przestrzeń zmieniane w nekropolie. Próba zmiany paradygmatu pogrzebu, przekonanie do biourn mogłyby wpłynąć na ograniczenie deforestacji, niszczenie siedlisk wielu gatunków i innych procesów związanych z projektowaniem nowych cmentarzy.

Jeśli za nekroprzemoc uznamy nieuszanowanie ostatniej woli zmarłego w kwestii miejsca pochówku, okaże się, że nie tylko podczas wojny dokonywane bywają czyny przeciwko martwym ciałom. Choć sprzeniewierzenie nie jest porównywalne z tym, co działo się z ciałami więźniów w obozach zagłady i w obozach koncentracyjnych, sprawia ono, że pośmiertny los ciała okazuje się inny niż zakładany za życia. Czynienie wbrew woli zmarłych staje się problematyczne i sprawia, że władzę (nawet jeśli ogranicza się ona do decyzji o miejscu pochówku) przejmują żywi. Problematyczność takiego działania wiąże się z faworyzowaniem decyzji żywych i uznawaniem zmarłych za podległych ludziom pozostałym przy życiu ze względu na brak możliwości interwencji tych, których oszukano. Sprawczość tych pierwszych przejawia się nie tylko poprzez wymazywanie imion zmarłych z historii i projektowanie wizerunku dla potomnych, lecz również poprzez podejmowanie decyzji o separowaniu członków rodziny po śmierci i przenoszeniu zwłok w inne miejsca ostatniego spoczynku.

Autorki i autorzy, którzy opublikowali artykuły w *Nekroprzemocy*, uodwodnili, że faworyzowanie sprawczości żywego ciała oraz zlekceważenie roli zwłok, jaką te odgrywały na przestrzeni wieków, byłoby gestem lekceważącym i skutkującym pominięciem działań niebezpiecznych ze względu na symboliczne znaczenie zwłok i możliwość prowadzenia polityki opartej na kulcie umarłych i ich instrumentalnym traktowaniu.

Okazuje się zatem, że można poświęcić uwagę martwemu ciału i sprawić, że przestanie być postrzegane jako przedmiot. Umarli wymagają takiej samej troski jak żywi, jedyna różnica, jaka pojawia się między nimi, dotyczy możliwości obrony: ci drudzy oddziałują tylko pod warunkiem, że za życia zdobyli jakąś pozycję i byli autorytetami dla konkretnej społeczności. Zmarli wikłani są w działania mające umocnić władzę żywych. Kto chce zrozumieć funkcjonowanie pewnych mechanizmów, musi pojąć, że przemoc nie dotyczy

tylko żywych; jej działanie może być przedłużone na podmioty martwe, których ciała i wizerunki padną łupem żywych. Formy nekroprzemocy bywają stopniowalne, jednak żadnej z nich nie można lekceważyć, ponieważ wiele z nich powraca regularnie wraz z kolejnymi wojnami (m.in. dewastacje grobów, niwelacje cmentarzy, anihilacja ciał wrogów, kremacja itd.).

Nekroprzemoc jest niebezpieczna zarówno dla żywych, jak i umarłych. Jej oddziaływanie można dostrzec w czasie umacniania się nacjonalizmu i kultu grobów. Nie jest więc zjawiskiem z przeszłości, którego skalę można śledzić tylko w świadectwach pochodzących z czasów wielkiej wojny i Zagłady. Niebezpieczeństwo ujmowania jej jako zespołu praktyk mających miejsce w przeszłości może przysłonić jej wymiar intymny. Nekroprzemocy mogą dokonywać nie tylko politycy, lecz również każdy, kto w jakikolwiek sposób przyczynia się do wymazania pamięci o zmarłych, kolportowania zdjęć martwych ciał i estetyzacji ich wizerunków.

Propozycje interpretacyjne, nowe koncepcje oraz języki opisu, jakie proponują autorki i autorzy *Nekroprzemocy*, dowodzą, że humanistyka, stojąca od kilku lat przed nowymi wyzwaniem, odnajduje adekwatne sposoby mówienia o tym, co traumatyczne i domagające się szczegółowych badań. Podstawowym wyzwaniem, z jakim mierzyli się badaczki i badacze, było sprostanie konfrontacji ze zwłokami poprzez medium fotografii/literatury i porzucenie ocen przemocy wobec zmarłych na rzecz zrozumienia procesu. Jej przejawy okazują się różne, jednak niebezpieczne i dotąd niezbyt uświadamiane formy zjawiska pojawiającego się w tytule omawianej publikacji wymagają humanistycznej interwencji. Namysł nad sposobami przeciwstawiania jej wiąże się z poszukiwaniem obszarów ochrony, strategii krytycznego myślenia o tym, co pociągające (wizerunki Ofelii itd.).

Z pewnością „nekroprzemoc” wejdzie na stałe do słownika humanistyki – sondującej nowe obszary badawcze, dekonstruującej dotychczasowe słowniki i proponującej nowe określenia i nową terminologię. Pomysłodawcą terminu jest Jason De León; o jego rozumieniu hasła zaproponowanego w książce *Living and Dying on the Migrant Trail* pisze Jakub Orzeszek:

Badania De Leóna opierają się na niejednorodnej, ale przekonującej metodzie, która jest autorskim połączeniem etnografii, archeologii i tafonomii. De León zresztą czasem świadomie oddala się od konwencji dyskursu naukowego, nadając fragmentom książki formę reportażu-dziennika. Jeden z takich fragmentów skutecznie, chociaż bezkompromisowo – powtarzając środki, które opisuje – unaocznia proponowaną przez niego definicję

nekroprzemocy. Jest to sprawozdanie z eksperymentu symulującego proces rozkładu ludzkich zwłok na szlaku. Ciało człowieka zastąpiono tu zwłokami świni. Zwierzę, zakupione za pieniądze grantu i zabite przy udziale autora, ubrano w kobiecą bieliznę, trampki, dzinsy i t-shirt oraz zaopatrzone w przedmioty osobiste – między innymi portfel, świstek z numerem telefonu, plecak i butelkę wody – a następnie ułożono w cieniu pod drzewem mesquite, gdzie, jak sądzono, wycieńczona kobieta mogłaby szukać schronienia. Przez dwadzieścia dwa dni kamera rejestrowała dez-integrację zwłok: objawy gnicia i, przede wszystkim, działanie sępów (począwszy od dnia piątego, ich żer trwał codziennie od świtu do zmierzchu). Ostatni obraz, jaki został utrwalony na filmie – rozrzucone na przestrzeni pięćdziesięciu metrów kości i resztki ekwipunku – w żadnym stopniu nie odróżniał się, zdaniem De Leóna, od widoku ludzkich szczątków, które w latach 2009–2015 jego zespół odnajdował na amerykańskim Południu<sup>3</sup>.

Choć termin okazuje się nowy i minie jakiś czas, zanim zostanie zaimplementowany do polskich badań, praktyki przemocowe wobec ciał istnieją od zarania dziejów, o czym pisze również Orzeszek, wspominając o jednym z bardziej brutalnych sposobów obchodzenia się z ciałem, jaki zamieścił Homer w *Iliadzie*:

Ponure widowisko okaleczania trupa jest podstawową formą manifestacji władzy w czasie wojny. Potwierdza to już *Iliada*, w której dzieje zwłok Patroklesa i Hektora stają się metonimią całego oblężenia Troi<sup>4</sup>.

Achilles okazuje się nie tylko okrutnikiem, lecz również ucieleśnieniem wojownika przyszłości<sup>5</sup>. Zdumiewające, jak wiele kwestii pojawiających się na kartach *Iliady* okazuje się współcześnie godnymi rozpatrzenia ze względu na tkwiący w Achillesie destruktywny potencjał. Grecka literatura to residuum postaw oscylujących między chęcią zbeczeszczenia ciała a pragnieniem dopełnienia rytuału pogrzebowego (przypadek Antygony<sup>6</sup>). Orzeszek

3 J. Orzeszek, *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, w: *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, e-book.

4 Tamże, s. 12.

5 Zob. Ł. Kamieński, *Mimowolne cyborgi. Mózg i wojna przyszłości*, Czarne, Wołowiec 2022.

6 Zob. J. Leociak, *Antygona współczesna*, w: tenże, *Doświadczenia graniczne*, s. 327–333.

wskazuje Wielką Rewolucję Francuską i zbrodnie dziewiętnastowiecznego kolonializmu jako wydarzenia rozpisane na serię aktów nekroprzemocy, które na trwałe zapisały się w pamięci potomnych dzięki literaturze i sztuce.

Ich zestawienie świadczy o tym, że oświeceniowe idee nie były w stanie zapobiec przemocy – także przemocy wymierzonej w martwe ciała.

Historia maltretowanego ciała została w *Nekroprzemocy* opowiedziana w sposób niepozostawiający wątpliwości co do istotności zagadnienia mającego długą tradycję i paradygmatyczne reprezentacje w XX wieku. Sam pomysł prześledzenia sposobów, w jakie martwi doświadczali przemocy, okazuje się innowacyjny i otwiera dyskusję nad koniecznością przyjęcia do wiadomości faktu, że ludzkie ciało bywa uprzedmiotawiane nie tylko do momentu zaniku funkcji życiowych, lecz również po śmierci. Na szczególną uwagę zasługuje również rozmach przedsięwzięcia i polifoniczność snutej opowieści. Dzięki temu, że w projekcie wzięli udział badaczki i badacze reprezentujący różne dyscypliny, możliwe było wieloaspektowe opisanie praktyk uznawanych za naganne ze względu na nieprzestrzeganie nakazu okazywania szacunku martwemu ciału. Autorkom i autorom udało się przekroczyć ramy, jakie nasuwają się w kontekście refleksji nad martwym ciałem w Europie dość automatycznie ze względu na bogactwo literatury dokumentu osobistego i eksplozji świadectw drugiej wojny światowej, i dostrzec znacznie więcej przykładów nekroprzemocy niż liczba praktyk utrwalonych w formie pisemnej lub fotograficznej w Europie lat 1939-1945. Nie dziwi zatem pojawienie się wątków nekroprzemocy podczas pierwszej wojny światowej, współczesnych sposobów zarządzania ciałem w celu podkreślenia oporu od lat sześćdziesiątych po pierwszą dekadę XXI wieku.

Przykładów nekroprzemocy można poszukiwać niemal w każdej epoce i w każdym państwie, co tylko potwierdza intuicję badaczy zajmujących się tym zagadnieniem. W publikacji nie zabrakło omówień przybierających formę *case studies* (na warsztat brane są książki Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Eliasa Canettiego, jak również problemy przekraczające ramy studium koncentrującego się na jednym autorze lub wyimku jego twórczości). Niemal każdy tekst zamieszczony w książce pozwala na delikatne modyfikowanie terminu „nekroprzemoc”, jednak każdy dotyczy praktyk rozciągających się między nadużyciami o charakterze propagandowym, estetyzacją wizerunków zmarłych, fantazjowaniem o zmasakrowanym ciele, wywoływaniem u widzów określonych reakcji na wieść o wykorzystywaniu określonych elementów instalacji, odsyłających do sytuacji przemocowych, aż po śledzenie, co działo się ze zwłokami ofiar Zagłady. Lista okazuje się

imponująca; nie obejmuje jednak zwierząt. To dość osobliwe, zważywszy, że publikacji dotyczących sposobów funkcjonowania zwierząt w kulturowym imaginariu pojawiło się od 2016 roku sporo<sup>7</sup>. Choć do zadań, jakie postawili przed sobą autorki i autorzy *Nekroprzemocy*, należy sondowanie literatury i sztuki w celu poszukiwania nadużyć wobec ludzkich ciał, trudno pominąć formy nekroprzemocy dotyczące zwierząt. Wśród nich znalazłyby się między innymi rozpowszechnianie zdjęć zmasakrowanych ciał zwierzęcych oraz taksydermia jako sztuka preparowania martwych ciał ptaków. Proceder ten został szczegółowo opisany w reportażu biograficznym Beaty Dżon-Ozimek i Michała Olszewskiego *Ptaki krzyczą nieustannie. Historia Günthera Niethammera, esesmana i ornitologa z Auschwitz*.

*Nekroprzemoc* zmusza do zmiany słownika, jaki obowiązywał do tej pory w stosunku do umarłych. Trup konotuje abiektalność, szczątki odsyłają do procesu rozkładu, a więc resztki, jaka pozostaje z tego, co do pewnego momentu było żywe. Zwłoki to określenie pojawiające się w medycynie sądowej i patomorfologii. Użycie któregokolwiek z nich wiąże się z wkroczeniem w obszar pozbawiający zmarłego podmiotowości. Zaczyna on funkcjonować jako coś, co należy zmierzyć, zbadać, opisać i czemu można wydrzeć tajemnicę, skoro ludzkie powłoki są nieprzezroczyste, a wszystko, co dzieje się we wnętrzu ludzkiego ciała, wywołuje niepokój ze względu na kruchą homeostazę, którą zaburzyć może każda nieprawidłowość. Najmniej dyskusyjnym określeniem okazuje się martwe ciało; jednak ze względu na eksplozję życia można je uznać za oksymoron. Bazowanie na opozycji żywe–martwe w przypadku ciała, w którym ustąpiły funkcje życiowe, nie jest zbyt fortunne, ponieważ proces tanatomorfozy to tak naprawdę eksplozja życia – przejawiającego się pod postacią organizmów żywiących się tym, co pozostało.

Niewątpliwą zaletą *Nekroprzemocy* jest próba prześledzenia tytułowego zjawiska na przestrzeni wieków. Jak dotąd sporo napisano o ciałach poddawanych metodycznemu niszczeniu podczas Zagłady (wątki te pojawiają się również w esejach niektórych autorów omawianej książki), jednak refleksja nad statusem ciała podczas historycznych przesileni nie może być zawężana

---

7 Zob. A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Śląsk, Katowice 2016; P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016; A. Filipowicz, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2017; A. Jarzyna, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2019; P. Krupiński, *Co się śni zwierzętom? Eseje z pogranicza zoofilogii i psychoanalizy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2021.

do wydarzeń przypadających na czas ostatniej wojny. By w pełni zbadać akty nekroprzemocy na przestrzeni wieków, należałoby powołać zespół badaczy, który dążyłby do sporządzenia katalogu, jaki zainicjował w *Nekroprzemocy* Stanisław Rosiek. Jego stworzenie mogłoby stać się podstawą do dalszego zgłębiania tematu i śledzenia (czasem finezyjnych) form nekroprzemocy.

*Nekroprzemoc* to książka opisująca przede wszystkim „przygody” martwych ciał. Być może określenie „przygody” niezbyt pasuje, jednak trafnie oddaje to, co działo się z ludzkim ciałem podczas przewrotów, wojen i historycznych kataklizmów. Było ono masakrowane, wieszane, grzebane, ekshumowane i anihilowane. Miało zostać zniszczone i wymazane z pamięci potomnych lub wyniesione na piedestał jako spoiwo podczas budowania politycznych porządków opartych na nekrolatrii i kulcie ziemi przechowującej prochy przodków. Śmiałość, z jaką autorki i autorzy *Nekroprzemocy* eksploatują przykłady tytułowego zjawiska, świadczy o potrzebie spojrzenia na przeszłość jako pasmo ekscesów dotyczących nie tylko żywych, lecz również umarłych. Ich krucha ontologia i niepewne jutro w nazistowskim systemie obozów koncentracyjnych i obozów zagłady wiązały się z obawą przed ujawnieniem skali zbrodni i jej śladów (Zagłada). Bywało też tak, że okaleczanie ciała stanowiło formę protestu przeciwko władzy. O ile pierwsza forma przemocy wiązała się ze zniknięciem i usunięciem w cień, o tyle druga z wymienionych form (samo)zniszczenia wiąże się z ujawnieniem własnego zaangażowania w sprawę warte poświęcenia zdrowia/ciała/życia. Jak pisze Grzegorz Ziółkowski:

W drugiej połowie XX wieku manifestacyjne samospalenia i samopodpalenia weszły – jak się okazało – na trwałe do arsenału pokojowych działań protestacyjnych i kojarzone są z walką bez przemocy (*non-violence*)<sup>8</sup>.

Pojawienie się *Nekroprzemocy* zapowiada zwrot ku problemom dotąd przeoczonym, jednak domagającym się systematycznych badań. Martwe ciało fascynuje i odpycha, dlatego jego wiwisekcja to temat podejmowany w sztuce i literaturze. Trudno zbagatelizować jego wagę w momencie uprzywilejowania wrokocentryzmu i wybuchu nowego konfliktu zbrojnego pomiędzy Rosją i Ukrainą. Historia martwych ciał bywa interesująca ze względu na definitywne zerwanie pamięci o zmarłych na skutek działań nekroprzemocowych. Ich „zniknięcie” bywa między innymi metonimią losu wszystkich

8 G. Ziółkowski, *Protestacyjne samospalenie: nekroprzemoc czy nekroopór? Kilka refleksji w cieniu demonstracyjnego aktu spalania Piotra Szczęsnego*, w: *Nekroprzemoc*.

ciał Żydów w czasie Holokaustu<sup>9</sup>. Próba ustalenia, co się z nimi stało, bywa interpretowana w kategoriach trwania przy ofiarach i poszukiwania dla nich alternatywnych form pamięci. Jedną z nich jest oczywiście literatura.

Martwe ciało domaga się uwagi ze względu na jego potencjał semantyczny w kluczowych momentach historycznych (wojny, przewroty, rewolucje) i wprzęgnięcie go w próby budowania ładu opartego na praktykach niszczenia lub eksponowania go.

Choć wydaje się, że tom *Nekroprzemoc* wyczerpuje możliwości sondowania praktyk nekroprzemocowych wobec ludzkich zwłok, opowieści o ich losach nie można uznać za zamkniętą, ponieważ, jak podkreśla Stanisław Rosiek, nekroprzemoc zatacza coraz szersze kręgi:

Dzieje nekroprzemocy nie mają końca – podobnie jak ich spisywanie nie miało początku. Zacząć można było w każdej chwili i w każdym miejscu, w którym doszło do aktu przemocy wywieranej na ciałach umarłych. Spojrzenie w jednej chwili przenosi narratora do świata, którego granice poszerzają się każdego dnia. Dwa przeciwstawne ruchy – coraz dokładniejszego poznawania przeszłości i niekontrolowanego przyrostu zdarzeń – sprawiają, że koniec nigdy nie następuje. Można jedynie grać na zwłokę<sup>10</sup>.

## Abstract

---

**Andrzej Juchniewicz**

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*More Than a Corpse*

Review of *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli* [Necroviolence: Politics, Culture, and the Dead], słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022.

## Keywords

---

necrohumanities, necroviolence, pictures, dead body studies, the dead

<sup>9</sup> Zob. J. Orzeszek, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

<sup>10</sup> S. Rosiek, *Przemoc jak okiem sięgnąć*, w: *Nekroprzemoc*.

---

# Otwarcia

---

## Niespieszne formy okrucieństwa. Szymborska przeciw nadziei

---

Agnieszka Dauksza

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 171–181

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.11 | ORCID: 0000-0001-8269-6096

---

Badania wykonano przy wsparciu finansowym Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.

**G**dybym miała określić pozycję mentalną kogoś, kto pisze te wiersze, powiedziałabym, że jest to osoba, która przebywa w „pokoju z widokiem na wojnę”<sup>1</sup>. Zmieniają się pokoje i wojny, ale stałe jest poczucie zawieszenia w gęstym kontekście przemocy – już doświadczonej, choć wciąż aktualnej, tej wydarzającej się na oczach obserwarki, i tej przeczucwanej, od której nie ma ucieczki. Szymborska łączy dwie wcale nieoczywiste kompetencje pisarskie: jest jak Kasandra, która nauczyła się „żyć w życiu”, to znaczy nadal ma „głowę pełną wątpliwości” i w przyszłości widzi jedynie śmierć, ale skoro jest tu i teraz, stara się uczyć „nietrwałych imion”, kochać ludzi nie tylko „z wysoka” i „sponad życia”. Ani dystans, ani bliskość nie są w świecie Szymborskiej raz na zawsze dane – trzeba się w nich ćwiczyć i je praktykować. Właśnie w napięciu między dystansem i bliskością autorka dostrzega potencjał zaangażowania w to, co

---

**Agnieszka Dauksza**  
– dr na Wydziale Polonistyki UJ, autorka książek: *Jaremianka. Biografia* (2019), *Afektywny modernizm* (2017), *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców* (2016, 2021), *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX w.* (2013). Redagowała m.in. tomy: *Maria Jarema: wymyślić sztukę na nowo i Świadek: jak się staje, czym jest?*. Kontakt: agnieszka.dauksza@uj.edu.pl.

---

1 Nawiązuję do tytułu książki Konstantego Geberta *Pokój z widokiem na wojnę. Historia Izraela*, Agora, Warszawa 2023.

ponadjednostkowe. Gdy patrzy na cudzą krzywdę – a omijać wzrokiem nie umie – to nie postrzega kliszami, nie próbuje uniwersalizować przemocy ani też nie chce jej rozumieć jako zasady. Rozumie powtarzalność aktów terroru, nie ma złudzeń, ale jednocześnie właśnie nie chce ich rozumieć i za każdym razem, w każdym wierszu, pyta o mechanizmy opresji i dziwi się cudzemu cierpieniu, jak gdyby widziała je po raz pierwszy.

Bez wielkiej przesady można stwierdzić, że większość wierszy Szymborskiej – a z pewnością tych dojrzałszych, pisanych od końca lat pięćdziesiątych – opiera się na formule „nie wiem, dlatego piszę”, z której autorka czyni podstawową metodę organizacji wypowiedzi. Nie wie, gdyż nie może wiedzieć, czego doświadczają inne byty, ale też nie chce zawłaszczać ich perspektywy, wybiera zasadę niewspółobecności. Stwierdza: „nie jestem tobą”, ale „widzę cię”, i poetycko operuje chwytami dystansu i bliskości. Jej postrzeganie – zakorzenione w historii i wychylone w przyszłość – nie zawsze jest rozumiane, bywa trywializowane lub wprost prześlepiane. Niekiedy dosłownie, jak w przypadku odnalezionych w tym roku sześciu wersów dotyczących doświadczenia uchodźczego. Znalazca, czyli Michał Rusinek, odczytał po latach notatkę z przedostatniej strony zeszytu zawierającego pomysły na wiersze, który Szymborska spisała zapewne w 2011 roku, czyli pod koniec życia i na początku tej fazy tak zwanego kryzysu uchodźczego, którą wywołała wojna domowa w Syrii<sup>2</sup>. I tutaj znowu wybrzmiewa forma zaangażowanego dystansu:

Nie wiem, jak to jest  
 być wypędzonym, wypędzoną  
 znaleźć się w kraju innego języka  
 prędko nauczyć się słowa dziękuję jeśli ktoś pomoże  
 słowa przepraszam jeśli ktoś spojrzy krzywo  
 nie być nigdy zbyt głodnym, kiedy cię częstują

–  
 Iść bardzo wszędzie – jak bardzo  
 jest ich za dużo  
 usłużnie podnieść to co  
 ktoś upuścił

2 Powołuję się na komentarz Michała Nogasia towarzyszący prezentacji nieznanego wcześniej wiersza Szymborskiej; por. <https://wyborcza.pl/7,75517,30169655,nie-wiem-jak-to-jest-byc-wypedzona-nieznany-wiersz-wislawy.html> (9.12.2023).

choroby źle widziane  
 –  
 Bezradny wobec samego siebie  
 –  
 Świat bezgranicznie ciekawy  
 –  
 Nic ogólnego nie ciekawi go  
 tylko same szczegóły

Nie być wszędzie  
 Nie widzieć wszystkiego

Do sześciu wersów odnalezionych przez Michała Rusinka i zaprezentowanych przez Michała Nogasia w „Gazecie Wyborczej” dołączam wersy kolejne, które odczytuję z tej samej karty rękopisu, a które – moim zdaniem – są załączkami rozwinięcia wiersza o uchodźcach. Nie ma pewności, czy jedenaście dodatkowych wersów, które cytuję, miało się składać na ten sam wiersz, choć może na to wskazywać logika wypowiedzi i nawiązania stylistyczne. Wykorzystuję więc brak pewności, formułę „nie wiem”, do chybotliwej interpretacji nieukończonego wiersza, niepublikowanego za życia poetki, i traktuję siedemnaście wersów jako nieustabilizowaną całość.

Szyborska, pisząc o doświadczeniu uchodźczym, wyobraża sobie dotkliwość potrójnej utraty: domu, czyli tego, co macierzyste, w tym schronienia, języka, zwyczajów i rutyny; statusu obywatela i związanych z nim praw, odpowiedzialności i obowiązków; oraz możliwości decydowania o własnym celu, czasie, przestrzeni i o tym, co intymne<sup>3</sup>. Wyobraża sobie, ale nie opisuje, nie stawia tez, nie osądza i nie rozstrzyga. Szyborska jest Szyborską także w tym ostatnim momencie swojego pisania – pisze, że nie wie, „jak to jest” uchodzić, ale zaangażowany dystans zdradza poruszenie, którym chciałaby poruszać i innych. I właśnie otwartością na różnicę, odmienność cudzego doświadczenia dzieli się przede wszystkim – nawet tych kilka niekompletnych wersów skłania, by w miejscu statystycznych uchodźców i procedur ich traktowania zobaczyć ludzi.

Ale jednocześnie Szyborska zachowuje dystans, unika konkretności, pisze o bliżej nieokreślonych „nich”, trzyma się perspektywy „typowych”

3 A. Mbembe, *Nekropolityka*, w: tegoż, *Polityka wrogości*, przeł. K. Bojarska, Karakter, Kraków 2018, s. 222.

uchodźców, używa głównie form bezosobowych „być”, „znaleźć się”, „iść”, „podnieść”. Wytwarza się napięcie między językowym zdystansowaniem, być może nawiązującym do retoryki urzędowej, i afektywnym zaangażowaniem kogoś, kto wyobraża sobie cudze trudy. Wiersz uwzględnia co najmniej trzy pozycje uczestnictwa: osób wypędzonych, wspólnoty tych, którzy nawet jeśli kogoś przyjmują, to pomagają w trybie warunkowym, oczekując pokory, wdzięczności i usługowości, oraz osoby piszącej, która nie utożsamia się z żadną z tych grup. Jest też oczywiście wyczuwalne widmo tych, którzy decydują o czymś wypędzeniu. Szymborska niby skupia się na pierwszej grupie – wiersz traktuje o uchodźcach – ale charakter tego doświadczenia zdeterminowany jest przeciw reakcjami wspólnoty tutejszych, którzy – jeśli chcą – pomagają, patrzą krzywo, karmią, oceniają i odmawiają. Wypędzeni i przyjmujący występują w nierozzerwalnym splocie językowym – łączy ich „jeśli”, spójnik podrzędny warunku. Charakter konfrontacji „pod nadzorem” jednych i drugich sprowadza do kategorii „jakichś” ludzi, „najogólniej statystycznych”, wyabstrahowanych z cech szczególnych, uwikłanych w procedury i regulacje, zależnych od opinii publicznej tak zwanej większości. Szymborska eksploatuje tryb bezosobowy, bo właśnie w nim gubi się bezpośredniość spotkania przybywających i przyjmujących. Ich relacja jest warunkowa, a zatem i tranzytywna, przechodnia zależnością wprost proporcjonalną do opłacalności danych decyzji politycznych i ekonomicznych, chwiejnego, acz bezkompromisowego przekazu medialnego i napędzanych nim nastrojów społecznych.

Warunkowość „jeśli” nie tylko uniemożliwia bezpośredniość kontaktu, ale i odbiera uchodźcom prawo do swobody bycia, wyrażania poglądów, spontaniczności reakcji. Ich ciała są na cenzurowanym – „jak bardzo jest ich za dużo”; według przyjmujących powinny być limitowane lub powinno ich nie być. Ale są, w całej materialności tego stanu, ze swoimi potrzebami, oczekiwaniami, słabościami, również chorobami. Jeśli nadmiarowa obecność przeszkadza, stanowi zagrożenie dla lokalnego status quo, to pobyt osób, nad którymi nie ma kontroli, które czegoś chcą, których jest coraz więcej i więcej, jest dla zarządzających potencjałem destabilizacji ich własnego statusu politycznego, staje się wcieleniem stanu wyjątkowego.

Instytucjonalne zarządzanie uchodźcami – przetrzymywanie i przytrzymywanie, odbieranie mobilności i sprawczości, przymusowe koncentrowanie lub wypychanie za granicę, odsyłanie, stygmatyzowanie i wykluczanie to stały repertuar „cywilizowanego radzenia sobie” z problemem uchodźczym. Aspekt, na którym skupia się Szymborska, świadczy jednak o innej

perspektywie postrzegania: osoba, która nie wie, jak to jest być wypędzonym, wypędzoną, wypowiada się jako reprezentantka grupy dominującej – ludzi w miarę bezpiecznych, o stabilnej pozycji, będących u siebie – ale jednocześnie jako osoba „po ludzku” dostrzegająca dotkliwie przejawy nieuprzywilejowania uchodźców. Dostrzega je i, zdaje się, odczuwa potencjalnie żal z ich powodu, zażenowanie czy zawstydenie przywilejem własnej grupy i obawę, że zdystansowane „nie wiem” może przeistoczyć się wkrótce we wspólnotę doświadczenia. Uchodźczą bezradność poetka konfrontuje zatem z „naszą” bezradnością – daje zarówno sobie, jak i przyjmującym prawo do niewiedzy, niemocy, limitów wyobraźni. Ale bezradność nie jest i nie może być tożsama z obojętnością.

Wiersz o wypędzonych – przynajmniej w szkicowej formie – jest w mojej chybotliwej interpretacji przede wszystkim namysłem nad wymiarami bezsilności. Szymborska pisze o wymuszonej niesprzyjającymi realiami konieczności samoumniejszania osób wypędzonych, powściągnięcia, kiedy indziej nadreaktywności, przewidywania, uprzedzania, które są podstawą przetrwania. Wbrew pozorom nie chodzi o formy pasywności – dostosowywanie się, wycofanie, zniżanie, zanikanie, wtapianie w tło są przecież wymagającymi aktywnościami, które mogą zaważyć na przeżyciu. Bezradność nie jest wyborem – to wyrok losu, efekt z jednej strony biopolitycznych działań tych, którzy wypędzili, a z drugiej – tych, którzy przyjmują lub przyjęcia odmawiają. Bycie bezradnym, bezradną nie jest więc cechą immanentną, ale przechodnią, przejściową – jest się bezradnym wobec kogoś lub czegoś, zależnym od złożonego kontekstu, czynników ludzkich i pozaludzkich. Tutaj mowa na przykład o „usłużnym podniesieniu tego, co ktoś upuścił”, czyli o bycie skazanym na marginalne trwanie, w służebnej roli, życiu resztkami czy odpadami po tych, którzy są u siebie. Zresztą i samych ludzi nieznacznych, cierpiących, wyniszczanych, ginących „przy okazji” Szymborska określa w *Lekturach nadobowiązkowych* mianem wiórów historii<sup>4</sup>.

I o ile bezradność jest cechą tranzytywną w relacjach z innymi, o tyle dotyczy i dotyka też istoty jednostkowości. Poetka pisze wprost o „bezradności wobec samego siebie”, sugerując postrzeganie uchodźstwa jako rozszczępienia. Wydarza się to zapewne na kilku poziomach: gdy materia zawodzi, rozpadają się, zużywają, gubią, niszczą i wytracają rzeczy potrzebne do przeżycia, oraz gdy materia własnego ciała daje się poznać jako krucha, ranliwa, podatna na zniszczenie, gdy ciało stawia opór, poddaje się, słabnie, zapala

4 W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Znak, Kraków 2023, s. 694-695.

się, choruje, zmniejszając szanse na ocalenie, innych wystawiając na ryzyko, zniechęcając lub drażniąc potencjalnych pomocników. Widmo, stale obecny potencjał plastycznej destrukcji, determinuje działania jednostki: materia wymyka się kontroli, instynkt przetrwania próbuje zaś mobilizować do kolejnych wysiłków. Szymborska pisała w *Autotomii* o niemożności ludzkiego podziału „na zgubę i ratunek”, „na co było i będzie”. Ale choć rzeczywiście „przepaść nas nie przecina”, lecz „otacza”, to jednak w przypadku wypędzonych dochodzi do rozszczepienia. Gdy ich status jest zagrożony lub zostają im odebrane prawa obywatelskie, uchodzą bez ochronnego pancerza praw, przywilejów i obowiązków, zdani na chimeryczną łaskę lokalnych gospodarzy, zaczynają wieść los bezświatowców, ludzi wyjętych spod prawa, są widmami kołaczącymi się na granicach.

Szymborska operuje w napięciu między kategoriami o kwantyfikacjach tak wielkich, że aż abstrakcyjnych. „Iść bardzo wszędzie – jak bardzo/ jest ich za dużo” sugerowałoby nie tyle wolę uchodzących, ile pragnienie tych, którzy przyjmują niechętnie lub odmawiają przyjęcia. Zgodnie z logiką odcięcia afektywnego: jest ich za dużo, więc niech idą, gdziekolwiek, wszędzie, byle nie tu. Jednocześnie pojawia się załączek krytyki idei wspólnot pojętych jako grodzone enklawy – „świat bezgranicznie ciekawy” nie powinien się opierać na mocnych podziałach terytorialnych, prawnych i symbolicznych. „Nic ogólnego nie ciekawi go/ tylko same szczegóły” może zatem nawiązywać do nadczułej percepcji wypędzonych, którzy nastawiają się na wyłapywanie bodźców i sygnałów mogących decydować o ich przeżyciu. Gdyby tak było, kolejne wersy, „Nie być wszędzie/ Nie widzieć wszystkiego”, wyrażałyby wyobrażenie o pragnieniu stabilizacji – stanu, który daje minimum poczucia bezpieczeństwa, w którym nie są już konieczne podejrzliwość, czujność, pospiech, percypowanie całą powierzchnią skóry. Można też odczytać tę frazę jako marzenie o ulokowaniu – uchodźcy wbrew stereotypowym ocenom wcale nie chcą być wszędzie tam, gdzie jest lepiej, łatwiej, wygodniej. Być bardzo wszędzie oznacza przecież także tyle, co „być nigdzie, nikąd, bez statusu”. Ostatnie partie wiersza „nie być wszędzie” i sam początek: „nie wiem, jak to jest być wypędzonym, wypędzoną”, sugerowałyby również przechodniość wiedzy i niewiedzy, bycia ulokowanym i wypędzonym. „Nie wiem” jest chwilowym przywilejem, bo każdy status obywatelski – posiadanie praw, bycie prawem i bycie w świetle prawa – jest siłą rzeczy umowny, kruchy i chybotliwy.

Notatka z nieukończonego wiersza wypłynęła do sfery publicznej po kilku-nastu latach niczym butelka z ukrytą wiadomością. Fala, która ją przyniosła,

była jednak mętna: kolejny rok stanu wyjątkowego na granicy polsko-białoruskiej, łamanie praw człowieka, pushbacki, afera wizowa, w którą zamieszani byli polscy politycy, ludzie cierpiący i zamarzający w Puszczy Białowieskiej, gnębienie przez Straż Graniczną i uchodźców, i aktywistów, którzy próbują pomagać, oraz – jesienią 2023 roku – polityczna nagonka na Agnieszkę Holland, autorkę filmu *Zielona granica*. Szymborska czytana po latach jest nie tyle prorokinią tego, na co w 2011 roku już się zanośliło, ile wnikliwą czytelniczką kart historii. I słuszność ma Zdzisław Łapiński, określając ten ostatni wiersz mianem interwencyjnego – poetka nie chce się wczuwać w pozycję uchodźcą, wyraża afektywną solidarność z pozycji dystansu, próbuje przemówić własnej wspólnoty do rozsądku<sup>5</sup>.

Jednocześnie kontekst, w jakim w 2023 roku wyłonił się uchodźczy wiersz, przypomina *Przypowieść*, czyli wiersz Szymborskiej z roku 1961:

Rybaczy wyłowili z głębin butelkę. Był w niej papier, a na nim takie były słowa: „Ludzie ratujcie! Jestem tu. Ocean mnie wyrzucił na bezludną wyspę. Stoję na brzegu i czekam pomocy. Spieszcie się. Jestem tu!”

– Brakuje daty. Pewnie już za późno. Butelka mogła długo pływać w morzu – powiedział rybak pierwszy.

– I miejsce nie zostało oznaczone. Nawet ocean nie wiadomo który – powiedział rybak drugi.

– Ani za późno, ani za daleko. Wszędzie jest wyspa Tu – powiedział rybak trzeci.

Zrobiło się nieswojo, zapadło milczenie. Prawdy ogólne mają to do siebie<sup>6</sup>.

Wiersz o rozbitku wskazuje powtarzalne, również współcześnie, strategie reakcji. Rybaczy dokonują aktu sepizacji, czyli traktowania cudzej krzywdy jako niewłasnego problemu. Bagatelizowanie, wypieranie, wyuczona bezsilność, niechęć, zrzucanie wisiółki i odpowiedzialności na innych to podstawy bogatego repertuaru wymówek i uników. Wykracza poza niego strategia trzeciego rybaka, który w tym, co rzekomo odległe i przeszłe, rozpoznaje to, co najbardziej aktualne, ale i domagające się reakcji. W tej perspektywie działanie tu-teraz nie jest ani spóźnione, ani nieadekwatne, bo wyspa Tu jest dosłownie wszędzie – i tam, na morzu, i tu, na naszej granicy.

5 Z. Łapiński, *Wiersz ostatni*, w tym numerze.

6 W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 223. Kolejne cytaty z poezji Szymborskiej pochodzą z tego wydania, numery stron podaję bezpośrednio po cytacie.

W *Autotomii* Szymborska pisze: „Przepaść nas nie przecina. Przepaść nas otacza” (s. 345) i wskazuje na kruchość, niemożność przetrwania tego, co materialne. „Pożegnalne ciała” (s. 278) są stale wkręcane w spiralę przemocy, ten ruch napędza to, co społeczne. Nie ma w tej poezji nadziei na zmianę – Szymborska w kolejnych latach rozpisuje na wersy losy „zastępów mięsa mieczowego” (s. 276), „ludów zawadzających w historii” (s. 321), tych, którzy mącą przejrzystość i zawadzają na horyzoncie. I pyta retorycznie „Co z nimi robić, co im dać?” (s. 277). Dyscyplina i presja jako metody zarządzania materią, przestrzenią i czasem bytów ludzkich i nieludzkich są według autorki podstawowym chwytem instytucjonalnego radzenia sobie z tymi, których „jest za dużo” i których ciała „nie mają się gdzie podziać” (s. 433). Czyli wszystkich z wyspy Tu.

Poetka tworzy archeologię form okrucieństwa – i tych niespiesznych, i tych, które w nowoczesności wykorzystywały zdobycze cywilizacji, by zgodnie z logiką postępu coraz szybciej i skuteczniej izolować, koncentrować, wykorzystywać i unicestwiać. W 1980 roku Szymborska pisała o metodycznym stosowaniu tortur przez każdą władzę:

Nic się nie zmieniło.  
Ciało drży jak drżało  
przed założeniem Rzymu i po założeniu,  
w dwudziestym wieku przed i po Chrystusie,  
tortury są, jak były, zmaląła tylko ziemia  
i cokolwiek się dzieje, to tak jak za ścianą [s. 432].

Szymborska poetycko bada mechanizmy, które Achille Mbembe określa mianem nekropolityki. Chodzi o taką formę zarządzania biopolitycznego, która cudzą śmierć uznaje nie za skutek błędu, przypadku czy efekt uboczny działań systemowych, ale za ich właściwy cel. Programowe wytracanie cudzych ciał i biografii – jak choćby w systemie kolonialnym w Afryce, plantacyjnym w Amerykach, nazistowskim i łagrowym w XX wieku – czyni zysk z cudzej pracy, wysiłku i śmierci. Szymborska poświęca wiele uwagi ofiarom i okolicznościom ludobójczym i czyni to ze szczególnej, „szymborskiej” perspektywy. Jej wczesne, tużpowojenne wiersze pełne są jeszcze żywego afektu niezgody i wściekłości. Performują potrzebę zemsty i upamiętnienia – jak w wierszu *Szukam słowa*: „niech to jedno słowo/ krwią będzie nasyczone,/ niechaj jak mury kaźni/ pomieści w sobie każdą mogiłę zbiorową. [...] szukam tego słowa – / ale znaleźć nie mogę” (s. 12-13). Jednak stosunkowo wcześniej Szymborska

odstępuje od tego niemożliwego projektu opisywania. Zamiast rozpamiętywać i upamiętniać, angażuje się na innym poziomie: próbuje zrozumieć cudze, niedostępne jej perspektywy – zarówno ofiar, jak i oprawców. Ma świadomość, że pisanie nie zbliży jej ani o centymetr do dotkliwości cudzego doświadczenia, ale pisze, gdyż niepisanie (i dalej: nieczytanie, niemyślenie, nieuczucie) są dla niej najgorszą przewiną zaniechania – obojętnością, niez zaangażowaniem w sprawy epoki. Szymborska pisze o aktach przemocy – jak w wierszach o podbojach, wojnach, Zagładzie, obozach głodowych, zamachach terrorystycznych – nie poprzestaje jednak na punktowaniu zbrodni wyrządzanych ludziom. Mechanizmy nekropolityki rozpoznaje też w ekobójstwie, systematycznym wyniszczaniu bytów nieludzkich, zwierzęcych, roślinnych, krajobrazowych. Jej czujność wobec nadużyć wychodzi z prostego założenia, że żyć znaczy nie tylko współtworzyć różnorodność świata, ale też „żyć to zawadzać” (s. 284). Pytanie o status tych, którzy zawadzają, Szymborska uznaje za podstawową powinność.

Mbembe za Heideggerem i Bataillem przekonuje, że władza – by potwierdzić swoją suwerenność – odmawia przyjęcia ograniczeń, jakie narzuca strach przed własną śmiercią. Przełamując ten strach, suweren potrzebuje cudzej śmierci i ją prowokuje<sup>7</sup>. Szymborska wciela tę perspektywę myślenia w *Głosach*, przemawiając w imieniu starożytnych przywódców, którzy „czują się zagrożeni wszelkim horyzontem” (s. 322), za wszelką cenę idą więc naprzód, by wprowadzać terror „za każdym nowym wzgórzem” (s. 321). Pisze o nadto oczywistych, bo powtarzanych od wieków, konsekwencjach nekropolityki: rasistowskich strukturach odczuwania i ramowania, wytwarzających i utrwalających podziały, przez które „geny mają przeszłość polityczną, / skóra odcień polityczny, / oczy aspekt polityczny”. Polityka rasy jest według Mbembe zawsze tożsama z polityką śmierci<sup>8</sup>. W poezji Szymborskiej ta prawidłowość realizuje się przez stopniowanie wykluczeń, potęgowanie efektu obcości i wreszcie automatyzm wyćwiczonych gestów, gdy „na baczność produkuje się pustkowie” (s. 594) i cmentarze „pełne bezimiennych czaszek” (s. 329). „Zera piszą się same” (s. 248), a ludzie „umierają bez śmierci” (s. 250). Ci, którzy żyją, póki tylko mogą, wybierają życie, a cudza „nieobecność” zaczyna dla nich „przybierać wygląd horyzontu”. Szymborska zastanawia się: „Może nie ma miejsc innych jak pobojowiska, / te jeszcze pamiętane, / te już zapomniane, /

7 A. Mbembe, *Nekropolityka*, s. 214-215.

8 Tamże, s. 216.

lasy brzozone i lasy cedrowe, / śniegi i piaski, tęczujące bagna / i jary czarnej kłęski, / gdzie w nagłej potrzebie / kuca się dziś pod krzaczkiem” (s. 471).

Mam wrażenie, że ten moment przejścia od wędnącej niemożności upamiętniania ofiar do postrzegania spraw z perspektywy krzaczka jest kluczowy. Poetka odrzuca mowę patosu na rzecz arcyłudzkich konkretów oraz programowego niezrozumienia, oscylacji między bliskością i dystansem. Jej chwyt polega na ujawnieniu czy wręcz performowaniu dezorientacji, która w akcie pisania staje się formą zaangażowania. Niemożność zrozumienia odmienności – a także zbliżenia się do niej i wyobrażenia jej sobie – wprowadza napięcie, różnicę, która rozbija samą ideę granicy. Ma to zasadnicze znaczenie dla tej poezji: Szymborska traktuje ofiary, zaginionych, poległych i zmarłych nie jako odległe czy abstrakcyjne obiekty, którym wypada stawiać pomniki ze słów, ale jako żywą część otoczenia – materialne, aktywne i sprawcze pole społeczne. Status nieobecności się komplikuje – jest odtąd potencjałem oddziałującym na żywych tu i teraz. Zmarli i niemogący przetrwać nie są cudzym problemem, są bliscy i odlegli jednocześnie – z wszystkimi tego konsekwencjami. Jak w wierszu *Rehabilitacja*:

Ziemia wre – a to oni, którzy są już ziemią,  
Wstają grudka po grudce, garstka obok garstki,  
Wychodzą z przemilczenia, wracają do imion,  
[...]  
Idą do nas. I ostrzy jak diament  
[...]  
Po różowych okularach, po szklanych  
Mózgach, sercach, cichutko tną [s. 175].

Szymborska stale wraca do widm, ich głosów, widoku „zanadto otwartych oczu” (s. 268), które czegoś chcą, które „wywołują żywych” (s. 514) do obecności. Nie formułuje jednak tego czegoś, bo nie chodzi jej zapewne o konkretne postulaty, upamiętnienie czy rewizję historii, lecz o samo ćwiczenie się w podatności na. I kształtowanie tej podatności u czytelników – wobec tych, którzy nie przeżyli, ale i wobec tych, którzy próbują przetrwać. Bo tak jak nie ma u Szymborskiej wyraźnej granicy między żywymi i umarłymi, tak nie ma też – lub nie powinno być – podziału między obywatelami i tymi, których tego statusu się odmawia. Dyskretna bliskość i zaangażowane zdystansowanie zawierające się w formule „nie wiem, jak to jest być...” są jakościami afektywnymi. Opierają się na pozyskiwaniu nowych wrażeń, na

dezorientacji, mikrozwieszeniach, zerwaniach i próbach radzenia sobie z tymi nieciągłościami. Pisanie Szymborskiej wydarza się w ciągłym ruchu od–do i z powrotem – wydarza się jednak z przesunięciami, każdym kolejnym „nie wiem”. Chodzi zatem o ruch wychylania się wobec innych, mapowania dotkliwości i rejestrowania splotów doświadczeń nie-do-wyobrażenia. Zmienna dynamika fali, niekiedy butelki z listami, a w nich jak zwykle „wiadomości nieludzkie”.

## Abstract

---

### Agnieszka Dauksza

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*Unrushed Forms of Cruelty: Szymborska Against Hope*

I begin by interpreting a poem discovered after Szymborska's death, dedicated to the refugee experience. In the poem, Szymborska focuses on helplessness, survival, the difficult dependence between those who arrive and those who receive, and the issue of transitive relations that drive people into a sense of powerlessness. I also dedicate attention to the "I don't know" form, a characteristic of Szymborska's poetry, which she uses to reflect on the suffering of others. I argue that Szymborska rejects the speech of pathos in favor of programmatic incomprehension, an oscillation between closeness and distance. Her ploy is to reveal or even perform disorientation, which, in the act of writing, becomes a form of engagement. The impossibility of understanding, approaching, or imagining otherness introduces tension, a difference that shatters the very idea of a border.

## Keywords

---

Szymborska, refugees, migration crisis, wars, conflicts, necropolitics

---

## Kondensacje. Poezja jako stan świata

---

Jakub Momro

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 182–201

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.12 | ORCID: 0000-0003-2479-0599

Wracajmy do samych rzeczy, do pomieszanych wielości, do rozproszenia, traktujemy je wszystkie zgodnie z ich naturą, nie włączajmy już rzeczy w sekwencje linearne lub różnorakie, rozpostarte na siatkach płaszczyzny, uważajmy je po prostu za wielką liczbę, populację, chmury. Regularny wątek jest wyjątkiem, a nie totalizującą regułą. Prawo nie jest prawem, jest brzegiem. Tworzonym przez chmury, a nie rozum tego, kto włada nim, zna je i widzi.

Michel Serres<sup>1</sup>

Nie jestem tak zblazowana, żeby w jakiegokolwiek formie życia widzieć normalność. Zwykłych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy. [...] Co najciekawsze, teoria ewolucji wcale tych dziwów nie odczarowała, przeciwnie, życie wydaje się tym bardziej zdumiewające, im dokładniej mieści się w rozwojowej konsekwencji.

Wisława Szymborska<sup>2</sup>

---

### Jakub Momro

(ur. 1979) – prof. dr hab., pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, filozof, literaturoznawca, eseista i tłumacz. Zajmuje się teoriami krytycznymi, badaniami na styku nauk eksperymentalnych i humanistycznych, kulturowymi i politycznymi wymiarami fonosfery. Ostatnio opublikował: *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, WUJ, Kraków 2023. Kontakt: jakub.momro@uj.edu.pl.

---

1 M. Serres, *Nauki*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1992, nr 7, s. 278 [przekład nieznacznie zmieniony – J.M.].

2 W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Znak, Kraków 2015, s. 161.

## Nauka poezji

Oto dialektyka oświecenia według Szymborskiej:

Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześnie.  
Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli.  
Zagapi się, przeoczy – i spadają w śnieg  
i giną licho, giną nie na miarę  
budowy swojej krtani i arcypazurków,  
rzetelnych chrząstek i sumiennych błon,  
dorzecza serca, labiryntu jelit,  
nawy żeber i kręgow w świetnej amfiladzie,  
piór godnych pawilonu wszechrzemiosł  
i dzioba mniszej cierpliwości<sup>3</sup>.

Naukowa nowoczesność nauczyła nas relatywizmu, nowoczesność kulturowa zaś odsłoniła przed nami jako uczestnikami estetycznych, egzystencjalnych i społecznych gier prawo głoszące, iż nietrwałość staje się taką samą regułą wymiany, jak każda inna forma ekonomizacji życia. Dość późno jednak zdano sobie sprawę, że zdolność do kapitalizowania wartości tkwi nie tylko w przedmiotach, ale również w tym, co po przedmiotach zostaje, kiedy ujrzymy je w obiegu ideologicznych fantazmatów. Co prawda Marks już w XIX wieku stwierdzał słusznie, że rewolucja niczym zjawy wywołuje ducha egalitarnej przyszłości, ale bodaj istotniejsze jest to, że sama cyrkulacja kapitału tworzy coraz bardziej szczelny system, z którego nie może wydostać się żaden obiekt potencjalnie podlegający konsumpcji.

Zarówno lekkość, jak i ciężar, eteryczność, jak i substancjalność kapitalizmu osiągają swoją moc dopiero w ich dialektycznym ruchu przypominającym organiczny skurcz i rozkurcz. To właśnie w tym, co stałe, a co niejako mimochodem, choć z ontologicznego przymusu, „ulatnia się w powietrzu”, bije serce współczesności. Istotne jest to, że nie chodzi tu o współczesność jako istnienie zgodne z czasem epoki, albo całkowicie obecne w naszym polu poznawczym i w naszych ciałach i mózgach, lecz o dynamiczną temporalność, która dekomponuje koordynaty naszych światów, postrzeżeń, myśli i wrażeń. Trzeba tu być ostrożnym: owa czasoprzestrzenna dekonstrukcja to nic innego jak uwolnienie się od bezwładnej, reaktywnej negatywności na

3 W. Szymborska, *Przylot*, w: tejsze, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 296. Kolejne powołania z tego tomu cytuję jako WW z podaniem numeru strony.

rzecz negacji funkcjonalnej. Współczesność to całość doświadczenia, ale jest ona połączona z różnych czasów, rozmaitych języków i w tym sensie okazuje się najmocniejszą heteronomią, na jaką możemy się zdobyć. Część praktyk nowoczesnych starała się zatrzymać myśl w powtarzalnych schematach albo – przeciwnie – uwolnić od wpływu refleksji kategoryjnej. Tymczasem współczesność heteronomiczna łączy, na zasadzie zszycia (niczym u Jacques’a Lacana i Alaina Badiou) różne materiały w jednym węźle, z którego rozchodzą się kolejne linie napięć między momentami zarówno naszego intencjonalnego rozumienia, jak i naszej nieświadomości<sup>4</sup>. W tego typu podejściach można dostrzec nie tyle konieczny przeciwieństwo do pewnego stopnia redukcjonizm, ile poszukiwanie trzeciego obiektu, w zamyśle pośredniczącego między skrajnościami czasowymi. Takim elementem nie może być żadna modalność czasowa, choć terażniejszość jako trwała obecność byłaby najbliższa tak rozumianej mediatyzacji. Trzecim elementem, a więc właściwym zapośredniczeniem, nie mogą być również ani czyste pojęcie, ani nietknięta świadomością materia. To właśnie tu najpełniej oddziałuje współczesność jako obiekt poznania i jako rzeczywistość symboliczna – u swego kresu, w momencie pojęciowego przesilenia. To także w tym miejscu, w którym – jak mawiał Hegel – trzeba „puścić wolno” dyskursywne myślenie, by zorientować się, gdzie jesteśmy i co możemy w ogóle zrobić, rodzi się język nowoczesnej poezji<sup>5</sup>.

Widać więc, że nie chodzi tylko o świadomość odczarowania świata, ale o to, że w odróżnieniu od nauki (którą rządzą metodologia albo spekulacja), teorii estetycznych (w których panują *grosso modo* fenomenologia, myślenie strukturalno-konstruktywne, zdarzeniowo-performatywne lub autoteliczne) oraz od form polityczności (od zaangażowania, przez różne formy pragmatyzmu, aż po reżimy identyfikacji), poezja zawiera w sobie i rozwija w swym piśmie określony stan świata. Nauka poezji przypomina naukę chodzenia, ale też poezja jest pewnego rodzaju laboratorium, gdzie eksperymentuje się z wyobraźnią. Obie te własności oddziałują podwójnie: scalają rzeczywistość

4 Por. A. Badiou, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 26-71; J. Lacan, *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, 227-307.

5 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2002, s. 474-476. Hegel, pokazując „duchowe” znaczenie słowa i mówienia oraz eposu jako formy dla ekspresji samowiedzy, prowadzi w stronę konieczności ruchu w obrębie w języka, czyli terminu średnie-go, którego paradoksalną naturą jest nieobecność.

w akcie poznawczym i rozpraszają ją w wielości obrazów, które łączą się w nieprzewidzialne wzory i układy, tworząc poetyckie fraktale<sup>6</sup>.

### Wiersz-świat

Zapewne takie nici myślenia dałoby się wysupłać z historycznej tkaniny różnych mocnych czy najważniejszych idiomów ostatnich stu kilkudziesięciu lat. Linia prowadziłaby od Hölderlina, Leopardiego i Rimbauda, przez Mandelstama, Celana, Różewicza, Pounda i Brechta. Listę oczywiście można uzupełnić, choć nie mam przekonania, czy wiele więcej nazwisk mogłoby się tu pojawić. I właśnie w tym środowisku jedną z najmocniejszych pozycji zajmuje Wisława Szymborska. Jeśli (z przybliżeniem) traktować jej poezję jako dowód estetycznej autonomii, wówczas tracimy z oczu opisaną wcześniej, strukturalną, a nie temporalną, współczesność jej wierszy. Dążenie do doskonale domkniętej struktury nie opiera się tu na tendencji do konstruowania jakiegoś zamkniętego ekosystemu języka i bytu, raczej odwrotnie: wiersz jako stan świata stanowi wynik złożonej kompozycji (jak wtedy, gdy mówimy o sztuce układania kwiatów)<sup>7</sup> i modelowania rzeczywistości na wzór conceptualnego działania muzycznego (komponowanie to proces zachodzący w ramach wieloświatów abstrakcji będących od razu swym własnym medium, czyli dźwiękiem bądź zestrojem dźwięków). W ten sposób poezja zwiąja i rozwija różne modalności, a także płaszczyzny rzeczywistości, przeobrażając się w kompozycję, będącą zarazem znikliwą i bolesną interwencją w rzeczywistość empiryczną. Być może dlatego tak często wskazywano w wierszach Szymborskiej na rodzaj dziwnego połączenia: koronkowej poetyki i delikatności z nieokreśloną bezwzględnością wobec świata, który kryje się w „ziarnku piasku”. Intensywność poezji Szymborskiej pojawia się jednak dokładnie w tych miejscach, w których lokalizuje się jej kruchość czy delikatność. Ale mechanizm ten działa również odwrotnie i dialektycznie suplementuje niekiedy wprost nieludzkie spojrzenie usytuowane w tych wierszach: tam zaś, gdzie pojawia się niepokojący czy dziwny obraz, wyłania się kształt wolnego życia.

Pod tym względem Szymborska chce niekiedy niemal pedantycznie utrzymać to dialektyczne napięcie stanowiące sprężynę i napęd pisania. Stawką

6 Por. B. Mandelbrot, *L'objets fractales: formes, hasard et dimension*, Flammarion, Paris 2010.

7 Podobnej, choć nie tej samej, figury używa Walter Benjamin w szkicu o Kafce. Por. W. Benjamin, *Franz Kafka. W dziesiątą rocznicę śmierci*, przeł. A. Lipszyc, w: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 35-37.

poezji jest bowiem udostępnienie czytelnikom tekstów jako stanów świata. Nie chodzi, rzecz jasna, o wyznaczenie określonych aksjomatów, lecz o wskazanie pewnych punktów zbornych, w których koncentrują się fundamentalne obrazy. To z nich rozchodzą się linie sensów (w znaczeniu logicznym i sensorycznym), dzięki czemu uwidacznia się immanencja życia, dotykającego poznania zapieczętowanego w schematyzmie wyobraźni, spoczywającej – jak powiadał Kant – w „najgłębiej ukrytych sekretach duszy ludzkiej”<sup>8</sup>. Ta potrójność – logiki, sensorium oraz immanencji – pozwala zobaczyć poezję poza zasadą metafizyki. U Szymborskiej, nawet w wierszach wydawałoby się przekraczających świat skończoności, immanencja stanowi niemal zasadę egzystencjalną – niepochwytność tej poezji polega na tym, że gdy wydaje nam się, że widzimy inny niedostępny nam porządek, język zwraca się niejako sam ku sobie, marszczy niczym pofałdowana płaszczyzna. Dynamika tej sytuacji przypomina pogoń za króliczkiem, pismem rządzi tu zasada aproksymacji i różniczkowania – świat zamknięty w wierszu, choć pozszywany za pomocą różnych figur i kulturowych odniesień, pozostaje autonomiczny w tym zakresie, w jakim utrudnia lekturę interwencję. W pracy redukcji Szymborska dociera do pewnego szkieletu mowy po to, by narzucić wierszowi organiczną formę – wiersz w tym sensie jest nienaruszalny, ale podatny na rozpad i łatwy do pominięcia. Czy nie jest to właśnie rodzaj „literatury mniejszej”, w której język marginesu, a więc język stawania się niedostrzegalnym, pozwala zobaczyć wielość elementów i powiązań pomiędzy poszczególnymi przegódkami w naszym umyśle?<sup>9</sup> Na tym polega pozorna delikatność czy też eteryczność wierszy Szymborskiej, ich znikliwością nie rządzi duch lekkości, lecz rodzaj trwałej uporczywości istnienia, które w ostatecznym rozrachunku nie uzyskuje żadnej legitymizacji. Ale właśnie dlatego, że precyzja tekstu wynika z doświadczenia chropawej materii świata, poetka emancypuje wiersz do tego stopnia, że estetyczny pozór przestaje być konieczny.

Dzieje się tak dlatego, że poetka, odrzucając reguły metafizyki, zarazem wyciąga z tej krytyki zasadnicze konsekwencje. Jeśli prawo metafizycznego oddzielenia zatrzymuje ruch wyobraźni, to nie może podlegać również regułom reprezentacji. Ani świat nie przedstawia się biernie i masywnie przed

8 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, t. I, s. 291, („O schematyzmie czystych pojęć intelektu”, A 141); I. Kant, *Metafizyka moralności*, przeł. E. Nowak, Warszawa 2005, § 42, § 52, § 62).

9 Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2016.

podmiotem, ani podmiot nie ma w sobie doskonałych granic oddzielających to, co możliwe, od tego, co poznawczo niemożliwe. Dość spojrzeć, jak często Szymborska stosuje kombinatorykę czasoprzestrzenną, jak miejsce i płynność czasu nie pozwalają połączyć podstawowych pierwiastków ludzkiej percepcji. Pytanie nie dotyczy bowiem tego, co widać, ale tego, jak coś jest widoczne i postrzegalne w ogóle. Tryb mówienia w poezji Szymborskiej nie jest metafizyczny, metaforyczny i przedstawieniowy, dlatego że to, co widać, podlega prawu ostensji – to, co postrzegalne, uwidacznia się tylko jednoznaczowo i tylko w pewnej perspektywie, w której obiektowy wymiar świata pozostaje dostępny jedynie w określonych aspektach, nigdy zaś w całości<sup>10</sup>. Właśnie tu, jak się zdaje, widać zasadniczą różnicę między Szymborską a Miłoszem, dwiema niezwykle wyrazistymi, ale też odległymi pod tym względem poetkami. O ile autor *Ziemi Ulro* badał zasadę świata, szukając w tym, co istnieje, dowodów na manichejski świat zepsutej materii<sup>11</sup>, o tyle Szymborska nigdy nie dzieliła materii na właściwą i niewłaściwą, przekłętą i możliwą do zbawienia, ponieważ jej immanentyzm opiera się na redukcyjnym mechanizmie ekspozycji i diegezy – zagadką nie jest „inna scena”, niejako indukująca fałszywy i fantazmatyczny podział rzeczywistości, lecz to, co mieści się w swym skończonym wymiarze<sup>12</sup>. Toteż Szymborska, w odróżnieniu od syntetyzującego Miłosza, pracuje analitycznie, dociekając, gdzie znajduje się substrat świata; w tym wymiarze jest poetką definicji i wewnętrznych więzi między podmiotami i obiektami. Zmienność i ogólna temporalność tej poezji powodują, że prosty opis i proste odniesienie do przedmiotu staje się najtrudniejszym do spełnienia teoriopoznawczym imperatywem pisania.

Pozwala to zrozumieć kolejny wymiar poezji Szymborskiej. Język kondensacji użyty w wierszu posiada wymiar nie tylko spekulatywny czy intelektualny, lecz także sytuacyjny. Powstający w ten sposób obraz co prawda

10 Zob. M. Heidegger, *Kant i problem metafizyki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył B. Baran, PWN, Warszawa 1989, § 20, s. 104-110.

11 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 2000, s. 225; „Umiejscawiamy wszystko w przestrzeni. Dobrze, ale gdzie jest przestrzeń, czyli w czym jest umiejscowiona? Jeżeli jest nieskończenie rozciągnięta, to nie może mieć swojego miejsca w niczym. Jeżeli, jak to nieraz spekulowano, poza naszym systemem słonecznym i niezliczoną ilością innych systemów materia kończy się i trwa tam czysta rozciągłość, jest to jednak ta sama nieskończona rozciągłość, bo niemożliwe jest samo pojęcie granicy i przerwy. To właśnie zmusza nas do mnożenia i dzielenia w nieskończoność przestrzeni przez przestrzeń, czyli rozciągłość jest nieskończenie wielka z jednej strony, nieskończenie mała z drugiej”.

12 Por. J.L. Nancy, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co, Paris 1997.

schematyzuje, niejako skanuje rzeczywistość, ale przede wszystkim – niczym *punctum* w koncepcji doświadczenia fotograficznego Rolanda Barthes'a – zawiesza świat w nieokreślonym i nienazywalnym trwaniu. Ten dystans powoduje, że można zrozumieć, ale i do pewnego stopnia poczuć materialny wymiar aktywności wszystkich aktorów tego momentu, w którym *in statu nascendi* tworzy się konfiguracja słowa i rzeczywistości. Inaczej mówiąc, z konieczności musi istnieć zerwanie w obrębie mówienia, by mogła się wyodrębnić zmysłowość świata. Czy nie tym właśnie jest „chwila”, o której z taką namiętnością pisze Szymborska? W nienazwanym momencie można dotknąć świata w jego najintensywniejszej postaci: to wtedy wiersz bezpośrednio interweniuje w życie, to wtedy wkraczają do niego trauma i ból o różnej skali. Trauma okazuje się bowiem konstytutywna dla przeżycia skompromowanego w literackich warstwach; jest więc bardziej strukturalna niż egzystencjalna, ale właśnie dlatego pozwala poetce na rozpoznanie nie tylko jej powtórzeniowej mocy, ale też obiektowych i materialnych przebiegów. W ten sposób obiektywność życia jako faktu naturalnego staje się kontrapunktem dla podmiotowego perspektywizmu. Tak właśnie objawia się prawda sytuacyjna „kota w pustym mieszkaniu”. Bezwzględne spojrzenie na gatunkową istotę przeradza się w punktowe rozpoznanie jednostkowej egzystencji, ale modalna rama, w której mówi się o kocie, zmienia go w jeszcze jeden element w dialektyce formy i bezforemności. A skoro tak, to kot istnieje niczym obiekt ekspozycji, delikatny i naturalny, ale też fantazmatyczny i śmiertelny. To, że istnieje w zamkniętej przestrzeni, powoduje, że nie bardzo wiadomo, gdzie nawiązuje się relacja między obrazową strukturą mentalną a nim jako obiektem subwersywnym wobec tej struktury. Zwierzę nie jest więc Innym w porządku egzystencjalnym, ani nawet etycznym, lecz stanowi ucieleśnienie różnicy w obrębie tego samego, dzielonego z człowiekiem, świata. Widać to także w serii zerwań syntaktycznych wiersza *Pogoń*, gdzie w eliptycznym wątpieniu kończącym drugą strofę schodzi lawina materialnych obiektów. Redukcja czasowników i syntaktycznych sylogizmów zostaje posunięta do skrajności, przekształcając opis w zestaw zdań protokolarnych. Nieludzka stałość świata świadczy o skumulowanej, wszechobecnej przemocy i pokazuje to o wiele lepiej niż uwolniona jednostkowa ekspresja. Tak dzieje się z kolei w *Torturach*:

Nic się nie zmieniło.

Poza biegiem rzek,

Linia lasów, wybrzeży, pustyni i lodowców.

Wśród tych pejzaży duszyczka się snuje,

znika, powraca, zbliża się, oddala,  
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<sup>13</sup>.

To przejście od egzystencji do ontologii pozwala w pełni docenić redukcyjny wymiar demonstacji i diegezy jako chwytów czy mechanizmów odsłaniających korporalny wymiar istnienia. Moment zawieszenia dotyczy także myślenia o bycie jako czymś, co jest uwarunkowane logocentrycznie. Na tym, jak się zdaje, polega współczesność Szymborskiej, której ostrze poezji dotyka i zasadniczo urealnia mniej lub bardziej określone porządki w materii świata. Niczym uczona Szymborska bada możliwości i zakres empirycznego doświadczenia, nie rezygnując z zasady spekulatywnej. Reguła ta nie dotyczy jednak, jak chciałaby tradycja od Arystotelesa do Agambena, kwestii możliwości i niemożności, lecz demonstruje radykalną separację podmiotu i obiektu<sup>14</sup>. W ten sposób to sam przedmiot wytwarza pewne pole teoriopoznawcze, nie jest on bezwładną masą ani źródłem percepcji, lecz miejscem szczyta linii, prowadzących w różne kierunki poetyckich eksperymentów.

Widać to także gdzie indziej. Jeśli na poziomie struktury rzeczywistości u Szymborskiej można dostrzec przejście od metafizyki, przez ontologię, do obiektowego materializmu, to w porządku dyskursywnym widać ścieranie się dwóch rodzajów logiki: sensu i zdania. Ta druga wydaje się o wiele bardziej dostępna w lekturze i zostaje związana ze składnią umożliwiającą komunikację oraz ewentualne intersubiektywne zakłócenia. Zdanie to powiązanie elementarnych jednostek sensu i możliwość odniesienia języka do świata na zasadzie referencji, czyli znaczenia. Ten analityczny porządek tworzy w poezji rodzaj pozornie przezroczystego, ale w istocie wypreparowanego języka neutralności – mowa obiektywna to zdolność do wydania sądów o świecie, które w swej klarowności stają się na powrót naturalne. Logika ta opiera się bowiem na pozytywności faktu, tworzonego na podstawie spójnej wewnętrznie syntaksy oraz – co za tym idzie – świata wyznaczanego przez ograniczoną i restrykcyjną logikę wyłączonego środka. Można jednak pomyśleć, że wiersz stanowi przestrzeń innego rzędu. Jeśli traktować go jako obiekt zamknięty, a zatem pewną formułę zarówno epistemologiczną, jak i afektywną czy

13 W. Szymborska, *Tortury*, WW, s. 432.

14 Por. G. Agamben, *La voce umana*, Uodlibet, Roma 2023.

egzystencjalną, to transfer sensów wewnątrz zdań nie podlega prostemu rachunkowi prawdy i fałszu, lecz dąży do perfekcji zbioru i nieskończoności. W planie topologicznym tworzy światy możliwe, które należałoby tu rozumieć nie jako wytwór fantazji, lecz jako logiczną ewentualność – może pojawić się zdarzenie zmieniające horyzont rzeczywistości. Ale niejako pod podszewką takiej rzeczywistości Szymborska odkrywa świat pozorów multiplikujących poznawczą złudę oraz ideologiczną spójność fantazmatu. Nieokiełznane i nagie życie zostaje ocalone w pajęczynowej stabilizującej konstrukcji wiersza<sup>15</sup>.

### **Skamielina, ślad, resztk**

W poezji Szymborskiej widoczny rys poznawczy służy pokazaniu między-ludzkiej i międzygatunkowej alienacji. Wiersz, będący zapisem stanu świata, to, jako się rzekło, urzeczywistniony jeden wariant istnienia. Ale o jakie istnienie tu chodzi? Pozorna obiektywność szczątkowej narracji lub struktury obrazu powstaje za pomocą dość prostego chwytu zarysowania, szkicowania, liniowania, a następnie usunięcia subiektywnej obecności; jest ona co prawda sugerowana, ale nie zawiera w sobie nic poza sugestią i retoryką aluzji. W porządku czasowym układa się to w dość klarowną sytuację temporalną: to, co zaistniało, zaistniało z konieczności i pozostawiło ślad, niezacieralny, choć z trudem postrzegalny naszymi ludzkimi zmysłami. Ów ślad należy nie tylko do sfery materialności pisma, lecz także do istnienia obiektów rozmieszczonych w przestrzeni. W ten sposób rodzi się napięcie między utratą a rozkoszą, która z niej płynie. Obiekty pomniejszone, drobne to nic innego jak obiekty małe a stanowiące przyczynę pragnienia, dlatego też ich obecność będzie z konieczności ukryta i wybrakowana.

Z tej wyjściowej niejasności wyłania się nadmiarowa i niepokojąca zasada współistnienia, mówiąc ogólnie, podmiotowości wyposażonej w zdolność do ramowania, a więc ograniczania i panowania nad rzeczywistością, z odległym światem obiektów, rejestrowanych, ale niepochwytnych. Nie chodzi tu więc o starą modernistyczną zasadę rzeczywistości polegającej, zgodnie z normatywną tezą Conrada, na „oddaniu sprawiedliwości widzialnemu światu”, ale o fundamentalnie niemimetyczny, wielościowy sposób partycypacji w świecie niepasujących, rozrzuconych w przestrzeni elementów. Toteż zestrojona

<sup>15</sup> Por. T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 97–98.

uwaga jako zasada rzeczywistości poetyckiej jest niepewna, choćby i z tego powodu, że skupienie na szczególnie stanowi jedynie efekt pragnienia, a nie jego przyczynę, nie jest regułą ontologiczną, ponieważ wiersz to zapis walki o uznanie wszelkiej formy życia organicznego i nieorganicznego. Szymborska, działając poza zasadą obecności i nieobecności, pokazuje pewien nadmiarowy wymiar podmiotu, który wycofuje się ze świata właśnie dlatego, że świat obiektów przeraża swoją realnością. Nie ma tu więc ani zgody na wegetatywne trwanie w rozumieniu determinizmu biologicznego, ani prostej afirmacji tego, co przygodne:

Rozumiem, że nie po to chodzę po księżycu,  
żeby szukać pierścionków, pogubionych wstążek.  
Oni wszystko zawczasu zabierają ze sobą.

Niczego, co by mogło świadczyć, że.  
Śmieci, gratów, obierków, okruszyn,  
odłamków, wiórków, stłuczków, ochłapów, rupieci.

Ja, naturalnie, schylam się tylko po kamyk,  
z którego nie odczytam, dokąd się udali.  
Nie lubią zostawiać znaku.  
Są nieźrównani w sztuce zacierania śladów<sup>16</sup>.

Oczywiście, kluczem nie jest tu filozoficzna pojęciowa negatywność (choćby dlatego, że język kategorii konkuruje z językiem obrazowym,) lecz quasi-logiczna gra z modalnościami niejako otaczającymi to, co konkretne. Rozkosz w sensie ścisłym nic nie oznacza, raczej jest ruchem rozrywającym tkaninę mowy i dekomponującym układy odniesienia, tak jakby metoda rozdrabniania, pozorowania afirmacji szczegółu miała zatkać dziurę, jaką w systemie symbolicznym bruzduje trauma. Jeśli rozkosz okazuje się podejrzana, to dlatego, że inwazja traumy okazuje się ostatecznie całkowicie nieprzewidywalna, ale co ważniejsze: trauma odsłania mroczny sekret wyobraźni, twarde jądro nieosłoniętego życia, lub też – z nieco innej perspektywy – luki w relacji słów i rzeczy. Wygląda to, jakby poetka, chcąc uniknąć rozpoznania własnego symptomu, zatrzymywała się w rzeczywistości bibelotażu obiektów sprowadzanych do bezwładnych rzeczy, niezorganizowanych drobiazgów,

<sup>16</sup> W. Szymborska, *Pogorń*, WW, s. 335.

będących rodzajem ontologicznej mistyfikacji i poznawczej zasłony dymnej<sup>17</sup>. W tym sensie posunięcia Szymborskiej mają charakter strategiczny. Skoro bowiem dystans między językiem, obrazem i światem okazuje się nie do przekroczenia, to poezja jako trzeci termin pozwala dostrzec lukę także poza zasadą traumatycznego Realnego, czyli w rozziwieniu między słowami a rzeczami. Problemem nie jest literacka reprezentacja czegoś, co z trudem daje się umieścić w porządku reprezentacji, ale pokazywanie szwów danego skupiska wrażeń, odczuć i afektów oraz procesów ich rozpadu i ponownego zszycia.

Ta luka między słowami i rzeczami pozwala stworzyć poezję i myśleć o niej jako cięciu i śladzie pokazujących, że to nieciągłość jest ludzka i arcyłudzka, ciągłość zaś przypomina nieustanny i niedający się powstrzymać parajęzykowy szmer, w którym dane, informacje, postrzeżenia, obrazy, intuicje i imiona tworzą mieszaninę, czy raczej niechciany asamblaż, różnych istności. Ten chaotyczny i cząsteczkowy świat stanowi jednak ekran, na którym niczym w białym szumie widać i słychać wyradzające się głosy i języki. Wydaje się wtedy, że głos wiersza realizuje się w zdarzeniowej czy osobnej artykulacji. Chwył Szymborskiej polega na tym, że skupieni na owej wyjątkowości jesteśmy „od zawsze już” pochwyceni w arbitralny ład – to rodzaj twardego dysku kultury, głębokiej pamięci, hipokampu poetyckiego, wokół którego orbitują poszczególne całości językowe. Toteż życie jako takie pozostaje niezrozumiałe w swej ciągłości, jest bowiem nieludzkie, ale też niewytłumaczalne dla człowieka. Wiersz stanowi więc pole, na którym o lepsze walczy spoistość komunikatu z rozproszeniem obiektowym, świadomość z ucieleśnieniem. Okazuje się wówczas, że poezja jako proces uświadomienia to nic innego jak fantazmat wyższego rzędu: wiersz rodzi nie tylko rozkosz, ale również rodzaj epistemicznego pragnienia, według którego działa ruch redukcji do najdrobniejszych elementów świata. Ten rodzaj materializmu czy atomizmu u Szymborskiej to odemknięcie tego, co pierwotnie zestalone i niejasne, istniejące stale i pozahistorycznie. Właśnie dzięki tej mechanice ontologicznej granica między tymi światami pozostaje stale obecna, choć jest nieustannie przesuwana. W tym sensie poezja Szymborskiej idzie tu ręką w rękę z myśleniem o człowieku nie tylko jako gatunku, naruszającym homeostazę w ekosystemie, ale również jako fikcji i figurze, mających swoje znaczenie scjencyficzne,

17 Pojęcie bibelotażu (jako obniżania rangi przedmiotów do rzeczy, w których kumuluje się wartość wymienna) pożyczam od George'a Kublera. Por. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołównka, PIW, Warszawa 1970. Skądinąd książkę tę komentowała Szymborska (*Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 148-149).

komunikacyjne i językowe. W klasycznej rozprawie na ten temat Michel Foucault ujmuje to w sposób następujący:

Ciągłość nie jest widzialnym śladem fundamentalnej historii, gdzie jedna i ta sama zasada życiowa będzie walczyła ze zmiennym środowiskiem. Ciągłość poprzedza bowiem czas. Jest jego wynalazkiem. Historia odgrywa wobec niej rolę czysto negatywną: naznacza z góry i pozwala przetrwać albo lekceważy i skazuje na zniknięcie<sup>18</sup>.

Ta fikcjonalizacja człowieka nie oznacza faktu empirycznego, jest dokładnie odwrotnie. Człowiek na powrót zajmuje miejsce w ewolucyjnym pochodzie zmienności gatunkowej, stając się podobnie jak inne byty już nie *animal rationale*, lecz formą życia odartego z bezpośredniości, stanowi efekt dyskursywnych sił prowadzących ostatecznie do panowania i przemocy. W ten sposób progiem nowoczesności było wyłonienie się jednostki ludzkiej jako prototypu myślenia, a więc naukowego podmiotu, a współczesna postantropocentryczna perspektywa to kolejna zmiana, którą mogliśmy opisać jako mutację w obrębie tego samego paradygmatu wiedzy. Na innym poziomie współczesność daje się opisać jako kulminację dialektyki separacji podmiotu od świata, oraz interioryzacji pojęciowej, a następnie ucieleśnienia umysłu zgodnie z logiką wrażenia. W ramach tego układu do głosu dochodzi życie, ale już nie w postaci ekstatycznego witalizmu, czy – odwrotnie – używane czysto instrumentalnie jako biologiczna maszyna, lecz jako rozchodzące się linie intensywności, o różnym stanie skupienia. To życie zostawiające swoje ślady. Tak dzieje się w *Notatce*:

Zostało tylko  
stare podobieństwo  
iskry skrzeseanej z kamienia  
do gwiazdy.  
Rozsunięta od wieków  
przestrzeń porównania  
zachowała się dobrze<sup>19</sup>.

18 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 145.

19 W. Szyborska, *Notatka*, WW, s. 249.

Wiersz Szymborskiej posiada swoją energię – w sensie dosłownym. Zorganizowana mowa stawia opór temu, co bezforemne, zamykając ten kształt w osobliwym miejscu, które na chwilę przerywa bezwzględne prawo entropii. Jeśli więc wiersz jest układem zamkniętym, to tylko w takim znaczeniu, że zarysowuje terytorium, w którym łączy się w różne układy morfologiczne i zjawiska ewolucyjne. To u Szymborskiej motyw często występujący: poezja porządkuje pozornie zgęstniałe formy życia, rozplata i układu niczym w ruchu anatomicznego cięcia słowa i obrazy, przypominające najbardziej elementarne zjawiska i składowe materii – słowo to zarówno pierwiastek i minerał, jak i materialny stop i pojęciowy asamblaż. Najczęściej ta redukcja idzie głęboko, ale niezbyt rozległe; plany przestrzenne wierszy pokazują precyzyjnie zarysowane pola, dzięki czemu pozornie zwykłe miejsca (części miasta, muzeum, las, fabryka, artefakty cywilizacji itd.) stają się powierzchniami immanencji, w jednym miejscu napiętymi, w innym zaś – zluzowanymi. Wynika z tego rodzaj kolejnego zwrotu w epistemologii poetyckiej autorki *Wszelkiego wypadku*: skoro immanencja równa się życiu, to sama jego materia, kruchość i siła zwarta w biotycznym i ekosystemowym istnieniu reguluje napięcie świadomości rzutowanej na wiersz niczym na obraz projekcyjny<sup>20</sup>. Wtedy właśnie jak na dłoni widzimy coś, czego nie możemy dostrzec w normalnym, adaptacyjnym mechanizmie percepcji<sup>21</sup>.

Z tego punktu widzenia Szymborska okazuje się poetką dziwaczności, albowiem, by tak rzec, pracuje najczęściej w obrazach i figurach łączenia różnych porządków, a nie wyłącznie ich separacji. Dzieje się tak bodaj dlatego, że nic łącząca różne płaszczyzny ontologiczne okazuje się zawsze o wiele bardziej delikatna, niżby się to mogło wydawać. Innymi słowy, tam, gdzie widzielibyśmy jakąś konkretną tezę o świecie (morał, aforyzm, sentencje), tam znajdujemy wirusa, który od środka (a nie z zewnątrz) osłabia efektywność międzyludzkiej i międzygatunkowej komunikacji. Można by wszelako widzieć w tym grę, w której poezja byłaby szukaniem rodzinnych filiacji w obrębie danego biotopu i wedle reguł fortunności komunikacyjnej. Niezależnie od

20 Por. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981. W filozoficznym ujęciu Deleuze'a centralne miejsce zajmują linia i kontur, wobec których sytuują się barwy. Podobnie jest z morfologią barwy i jej ontologicznym stanem bezforemności. Szymborska działa podobnie w poezji: szuka właściwego tła dla bytu jako osobliwości tworzących rzeczywistość obecną, ale autonomiczną wobec dyskursu.

21 Pojęciową oraz naturalistyczną krytykę tego problemu znajdziemy w sztandarowym dziele nowej epistemologii. Por. G. Canghulhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 94-118.

tego mechanizmu naturalizacji (będącego jednym z ważniejszych chwytów poetyckich), rozbijających mniejszą lub większą opresję symbolicznego uniwersum, Szymborska, jak mało kto, potrafi utrzymać napięcie, gdy pisze mniej lub bardziej wprost o przemocy, okrucieństwie, torturach. Wyjątkowość tego gestu poetyckiego, w mocnym sensie tego słowa<sup>22</sup>, polega na zanegowaniu prostego odruchu empatii wobec cierpiących; również etyka nie poprzedza tutaj ontologii. Wiersz nie jest więc dowodem czy efektem teoriopoznawczego zdziwienia ani egzystencjalnej emfazy, lecz dowodem na życie nieszczęśliwe, będące „niepojednaniem w różnicy”. W analizie życia podporządkowanego przemocy widzialności Theodor Adorno przenikliwie zauważa:

W pożądanu terażniejszej obecności najstarszych stworzeń tkwi nadzieja, że animalna istota mogłaby przeżyć krzywdę wyrządzoną jej przez człowieka, choć samego człowieka już nie, i wyłonić lepszy gatunek, któremu się to wreszcie uda. [...] Racjonalizacja kultury, która naturze otwiera okna, tym samym wsysa ją doszczętnie i wraz z różnicą usuwa też zasadę kultury, możliwość pojednania<sup>23</sup>.

W *Notatce* efemeryczność gatunkowa nie służy ironicznej przekorze, lecz dosłowności obserwacji. Oto anonimowy oglądacz w metonimicznym ruchu, niczym w zwolnionych lub zatrzymanych kadrach edukacyjnego filmu przyrodniczego, oprowadza nas, czytelników po muzeum historii naturalnej. Zdziwienie, wynikające z pozornej lekkości czy nawet kpiarskiej obserwacji, służy czemuś zupełnie innemu niż podtrzymanie tak rozumianej ciekawości. Scena poetyckiego uwodzenia zamienia się w scenę dziwności, która ostatecznie wzbudza przerażenie – historia naturalna to własna odwrotność, czyli zmumifikowana w eksponatach tandetna ideologia antropologiczna. Życie jest według niej istotne o tyle, o ile staje się zmaterializowaną śmiercią, klątką, w której mieści się cały system podporządkowania i rasowego oraz gatunkowego rasizmu. Sam koniec tego tekstu wydaje się mocno domyślać tę sytuację: nie jest istotny głos narratora/ki zza kadru ani precyzyjny i minimalistyczny szereg obrazów. Im bliżej zakończenia wiersza, tym bliżsi jesteśmy celowo zaplanowanej nudy wynikającej z łatwych przyległości

22 Por. G. Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: A. Bielik-Robson i in., *Agamben. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2010.

23 T.W. Adorno, *Minima moralia*, s. 133-135.

poszczególnych obiektów, z przesytu sąsiadującego z poczuciem poznawczej pustki. Szymborska powiada, niwecząc wszelką komparatystykę jako zasadę naiwnego albo przemocowego humanizmu, że postawieni wobec mamuciego kła nie powinniśmy szukać podobieństw, homologii i metafor.

Co więc pozostaje, jeśli scena uwiedzenia nie funkcjonuje, a scena dziwności może zadziałać jako rodzaj ontologicznego kaprysu wpisanego w chaos świata? Redukcja, jaką stosuje Szymborska, cierpliwie prowadzi do demistyfikacji ideologii przedstawieniowej, tym razem w wydaniu pewnej politycznej czy społecznej, choć nieświadomej, potrzeby zamknięcia całego świata i każdego doświadczenia w ciasnym systemie ekonomicznej wymiany, w cyrkulacji obrazów i fantazmatów ogniskujących się wokół idei ludzkości i człowieka (w zależności od kwantyfikatora) na wystawie świata Szymborska uchyla jednak problem historyczności życia w ujęciu wartości ekspozycyjnej. Życie oczywiście ma swoje najróżniejsze historie, lecz są one zbyt rozległe i nieprzewidziane, w każdym razie na tyle, że nie dają przyporządkować jednej narracji czy jednemu schematowi. Toteż życie staje się przestrzenią goszczącą, rodzajem międzyczasowości i międzymiejsca, swej obiektowej postaci pozostaje ono niepochwytne dla naszych władz sądenia. Początek zwiedzania muzeum<sup>24</sup>, czyli miejsca podziału ontologicznego na wydzielone fragmenty, łatwiejsze do poznawczego opanowania, jest tak samo abstrakcyjny i arbitralny jak kres reprezentacji – wystawa to dowód na unieruchomienie, realne i symboliczne zabicie organizmów, w różny sposób zależnych od człowieka. W tym sensie wiersz poświadcza dialektykę oświecenia, wedle której zdolność do abstrahowania (tworzenia pojęć) jest pusta bez doświadczenia współczulnego z innymi, a jednostkowy sąd o rzeczywistości okazuje się ślepy, niedojrzały wobec złożoności świata. Ta kantowska z ducha zależność nieoczekiwanie daje o sobie znać w utworach Szymborskiej, która (przynajmniej pod tym względem) pozostaje racjonalistką w powyższym sensie, nie zaś w znaczeniu kartezyjańskich dualizmów i matematycznej rozumności.

Co więc widać w muzeum? O czym jest ostatecznie „notatka”? Jeśli o czasie, to zapewne w znaczeniu wywołania widm przeszłości, która nigdy nie stała się obecną, nie dlatego jednak, że pochodzi z nierozpoznanych naukowo, zamierzchłych czasów, lecz dlatego, że tworzy, jak to ujął Pascal Quignard,

24 W tym sensie muzeum odnosi się do logiki reprezentacji jako reguły panowania. Historyczno-konceptualnych źródeł tej refleksji należałoby szukać w Heideggerowskiej krytyce antropologii, a dzisiejszych realizacji – w myśli Giorgio Agambena, pokazującego muzeum jako miejsce przemiany ideologii kapitalizmu opartej na wartości wymiennej w kapitalizm wartości ekspozycyjnej. Por. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 106-116.

scenę niewidzialną. Zjawiają się lub mogą się na niej zjawić duchy tych, którzy nas stworzyli, dostępne w pozornie rozmaitych, a w istocie dość rudymen-tarnych scenariuszach fantazji<sup>25</sup>. Arbitralny koniec i początek zwiędzania to trzeźwy, ale też przejmujący opis cielesnej alienacji, dystansu między różnymi formami życia. Dlatego ślad bardziej niż trop (w sensie retorycznym i myśliwskim) oznacza materialną resztkę, z której nic nie da się wywieść, to rodzaj naddatku, obiektu dodatkowego lub rysy pozostawionej przez zwierzę. Jak pisze Jean-Luc Nancy:

Należałoby sporo powiedzieć o kroku zwierząt, o ich rytmach i o sposobie poruszania się, o ich pomnażających się śladach, o tropach łap i śladach zapachów oraz o tym, co istnieje w człowieku jako ślad zwierzęcy. Trzeba byłoby tutaj znowu zwrócić się ku temu, co Bataille nazywał „bestią La-scaux”. (Przy założeniu, że, przy tak pojmowanej zwierzęcości, można by pominąć wszystkie inne rodzaje kroków lub przejść, napięć, nacisków, [o] tarć i szorstkości, wszystkich dotknięć, bruzd, zranień, zadrapań, draśnięć, plamek...) [...].

„Ludzie” to słowo-ślad, o ile takie w ogóle istnieje, słowo bez słowa anonimowości, niepewności i chaosu, słowo ogólne, generalne par excellence. Takie jednak, którego liczba mnoga omijałaby generalizację, przeciwnie, wskazywałaby raczej na jednostkowość jako zawsze mnogą, a także na jednostkowość rodzajów [*genres*] płci, plemion [*gentes*], narodów, rodzajów życia, form. Jak wiele istnieje gatunków [*genres*] w sztuce? Jak wiele jest odmian gatunków sztuki?<sup>26</sup>

Ślad nie wskazuje na jego autora w tym sensie, że nie wiemy, czy jest to ślad kogoś żywego, czy narzędzia, czy rodzaj piętna, które zaciera się wraz z tymi, którzy już nie żyją. Śladu nie da się dziedziczyć, co więcej, uruchamia on regulę owego niepojętego „niegdys”, unicestwiająca podmiotowość. Muzeum śladów pozwoliłoby zrozumieć tę wielościową logikę temporalną. Zapewne pod tym względem najpełniejszym urzeczywistnieniem śladowego hylemorfizmu byłby odcisk, który – jak wielokrotnie pokazywał George Didi-Huberman – wiąże nas z wirem czasowości: najbardziej archaiczne zjawisko okazuje się mówić najwięcej o ludzkiej kondycji współcześnie, to zaś, co arcynowoczesne,

25 Por. P. Quignard, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; tenże, *Sur le Jadis. Dernier royaume*, t. 2, Grasset, Paris 2002.

26 J.L. Nancy, *Le vestige de l'art*, w: tegoż, *Les Muses*, Galilée, Paris 2001, s. 158-159.

jest uwikłane w to, co zaprzeszło. Fantastycznie tę dynamikę ujawnia zasada „podobieństwa przez kontakt”. W jednej z analiz Didi-Huberman pisze o wykorzystaniu kurzu na tremie w słynnej pracy Marcela Duchampa *Wielka szybka*, włączającego pozornie (bo tylko w aspekcie chronologicznym) starożytne techniki pracy z drobinami materii podczas tworzenia obiektów kultu<sup>27</sup>. Dzięki takiemu podejściu możemy dostrzec, jak kultura i ogólnie biorąc ekonomia polityczna nowoczesności dość jednokładnie zarządza porządkiem czasu<sup>28</sup>. Anachronizm, scena niewidzialna i radykalna skończoność i materialność śladu pozwalają rozumieć tę niechęć Szymborskiej do znanych metod rozumienia muzealnej wystawy, czyli podobieństwa i dystansu, perspektywy i władzy wzroku; z kolei niechęć ta przeradza się w krytykę fetyszyzmu estetycznego i regulowania porządku w ramach systemów reprezentacji. Być może ujawnia się tu jeszcze jeden problem. Jak mówi Foucault:

Skamielina, wraz ze swoją mieszaną naturą zwierzęcia i minerału, jest uprzywilejowanym miejscem odwzorowań, których domaga się historia ciągłości – tymczasem przestrzeń *taxinomia* rygorystycznie go dekomponowała. Potwór i skamielina odgrywają szczególne role w tej konfiguracji. Wychodząc od władzy ciągłości, którą dysponuje natura, potwór pozwala wydobyć różnicę; nie ma ona jeszcze ani praw, ani ściśle określonej struktury; potwór to protoplasta specyfikacji, mimo że jest tylko podrodzajem w uporczywym pochodzie historii. Skamielina pozwala przetrwać odwzorowaniom we wszystkich dewiacjach, na jakie zdobyła się natura; funkcjonuje jako odległa i przybliżona forma identyczności i różnicy, które określają w taksonomii strukturę, a potem cechę<sup>29</sup>.

Zachodzi tu dialektyka resztki jako skamieliny, będącej ontologicznie przeciwieństwem fetyszu, ale funkcjonalnie obecna zawsze tam, gdzie życie należy podporządkować datowaniu. Skamielina to już nie podobieństwo przez dotyk, lecz obiekt naturalny przechowujący w pierwiastkowej strukturze i morfologii zapis świata, który przedtem wydawał nam się achroniczny, nieobecny percepcyjnie i naukowo. Zarazem sekret, jakim jest data, tworzy

27 Por. G. Didi-Huberman, *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Éditions de Minuit, Paris 2008, s. 175-305.

28 Por. K. Pomian, *Porządek czasu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2014; F. Hartog, *Régimes de l’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003.

29 M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 146.

parę ze sceną fantazji, na której rodzą się fascynacje tym, co monstrialne. Znów: trzeba tu być ostrożnym. Monstrialność, co podpowiada skuteczna w tym przypadku etymologia, to nie własność życia spoza porządku ziemskiego, lecz sposób ukazywania się formy (*de-monstratio*), pojawienia się czegoś, co jest innowodnym elementem rzeczywistości. Okaz w muzeum nie jest jednak formą życia, lecz pozostałością po nim, jego przedstawieniem, więc monstrialność oddziałuje na najprostszym poziomie fenomenologicznym: to, co jest postrzegane, powołuje do życia wyobrażeniową fiksję, dlatego też monstrialne nie należy tylko do sfery natury, ale przede wszystkim do świata fantazji. Właśnie dlatego monstrial nie podlega krytyce ilościowej czy jakościowej, nie jest też matematyczną wzniosłością, lecz o wiele bardziej pierwotnym znakiem bez desygnatu, jednorazowym obrazem, momentem w wypowiedzi, performatywną pustką zwrotnego zaimka osobowego, a więc kształtem bytu istniejącym pod nieobecność podmiotu. O ile zatem skamielina rządzi się prawem identyczności oraz odwzorowania, o tyle monstrialność jest względna i zależy od tego, jak na tablicy form życia rozplanujemy różnicę między królestwem życia a tym, co przepada w chaosie bezforemności. *Notatka* to zatem także odruchowy, niekoniecznie ścisły zapis wrażeń, niepewnych, nieukończonych i nieujawnionych myśli uwięzionych w fantazmatycznych scenariuszach mówiących mało o innych formach życia, wiele zaś o lękach i pragnieniach przedstawiciela ludzkiego gatunku. A jednak u Szyborskiej w jednym błysku spojrzenia, w spotęgowanym doświadczeniu podmiotowej deziluzji i niejasnego, choć dojmującego obiektywnego poczucia wyobcowania pojawia się świat, który możemy dzielić nie tylko z ludźmi.

### **Prognoza pogody**

W *Ludziach na moście* sytuacja liryczna opiera się na ekfrastycznym podwojeniu. Opis stanu natury stanowi zarys wypowiedzenia, a szkic do obrazu Hiroshige Utagawy jest rodzajem wewnętrznego „wklejenia” świata rządzącego się inną logiką przedstawienia, bardziej historycznego niż współczesnego. Można powiedzieć, że chodzi o oddziaływanie za pomocą wiersza na rzeczywistość skomprimowaną w malarskiej reprezentacji, która nie znajduje odniesienia poza zakresem samego tekstu. Ale dlaczego obraz japońskiego mistrza w sensie ścisłym niczego nie symbolizuje? Po pierwsze, istotna jest tu immanentna spójność tekstu – obraz w obrazie to w zasadzie *mis en abyme*, w którym potęgują się iluzja obecności i wirujące formy malarskie. Po drugie, chodzi tu o zasadniczą relację zachodzącą między przypadkiem

a koniecznością. Kosmologia poetycka ustanawia wiersz jako pole, na którym pojawiają się kolejne obrazy i rzeczy, ścierające się z koniecznością biologiczną: ze światem zatrzymanym nie tylko w fotograficznym *punctum*, ale również w opóźnionym powidoku, rozmywającym uprzednio wyraźne kontury oglądanego świata.

Zastanawiające jest jednak, jak dalece Szymborska postępuje w akcie redukcji. Oto centralne, pozornie niedostrzegalne miejsce zajmuje pustka, nie powtarza się ona w mechanizmie dystrybucji traumy, lecz działa niczym neutralna warstwa istnienia. Wiersz staje się choreografią tej pustki. Prowadzi to w dwóch kierunkach. Pierwszy to świat przedmiotów, które nie są dziwne *per se*, ale stają się takimi dopiero za sprawą człowieka. Zaskakujący jest rygorizm, z jakim Szymborska, oddaje pierwszeństwo „temu, co nietożsame”<sup>30</sup>, a więc tej części rzeczywistości, która doznała niszczącej działalności człowieka. Pod tym względem poeta działa na rzecz realizmu, w myśl reguły, że rzeczy istnieją w różnych porządkach i nie muszą być z nami skorelowane. Dziwność wynika z tego, że ingerencja człowieka w świat obiektowy jest w ogóle możliwa. Istotnie, ludzie znajdują się na moście, wiersz to wielokrotnie poświadcza. Jeśli zatem epistemiczne praktyki nowoczesności pokazują, że narzędzia poznawcze zależne i wytworzone przez ludzką świadomość odkrywają niezależne od człowieka formy ontologiczne, to Szymborska, wykazując zdolność do koncentracji na detalu (która wydaje się odwrotnością czułości), uruchamia sposób nielirycznego datowania rzeczy w języku. Ale sama zagadka daty pozostaje nieprzenikniona. Drugi kierunek prowadzi w stronę związku między subiektywnością a obiektami. Szymborska niekiedy, jak w przywołanym wierszu, stwarza efekt niemal hipnotycznej nadobecności obrazów. Wówczas nie tylko reorganizuje się czas ontologiczny i egzystencjalny, lecz również w przestrzeni znika podział na wewnątrz i zewnątrz, język zaś niejako się wycofuje i tworzy autonomiczną wartość.

Na koniec zostajemy postawieni wobec konkretnej sytuacji, w której język ani nie pełni funkcji przedstawieniowej, ani też nie pośredniczy między różnymi formami życia. W ten sposób konieczność poezji sytuuje się poza zasadą determinizmu (logicznego, sytuacyjnego, korelacyjnego, biologicznego czy politycznego), uwalnia się w energetycznej formie, która w danej chwili i w danym czasie wyradza się w nieprzewidziane zdarzenie. W odróżnieniu od tradycji probabilistyki intelektualnej i poetyckiej Szymborska chce pomyśleć

<sup>30</sup> Por. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 469-473.

poezję jako „jarmark cudów”. Wówczas poezja, co do zasady, przypomina pogodę – istnieje z konieczności, ale cały czas utrzymuje się w jakiejś morfologii i materialności, my zaś żyjemy, raz o niej myśląc, raz ją prognozując, a z pewnością zawsze w niej żyjąc, tak jak egzystujemy w różnych środowiskach i w otoczeniu różnych bytów. Niczym sieciowa lub zjawiskowa chmura poezja wytwarza pole wirtualności, dlatego każdy wiersz z osobna to pewien nieprzewidywalny moment, to aktualność, w której „co nie do pomyślenia/ jest do pomyślenia”<sup>31</sup>.

## Abstract

---

**Jakub Momro**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*Condensations: Poetry as a State of the World*

The article attempts to adopt a systemic view of Wisława Szymborska's poetry from the perspective of a postlyrical poem treated as an epistemological object. It focuses on poetic practice, moving from the principle of correlation to the rules of realist ontology and virtuality. Szymborska's questions are not subject to an existential calculus but to an analysis of natural possibilities and necessities, exploring why, how, and to what extent the world, and subsequently the poem–world, can be thought.

## Keywords

---

ontology, realism, virtuality, life, object, animalism, trace, violence

---

<sup>31</sup> W. Szymborska, *Jarmark cudów*, WW, s. 449.

## Afektywne translacje. Język poetki Wiśławy Szymborskiej wobec podmiotów pozaludzkich

Justyna Tabaszewska

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 202–217

DOI: 10.18318/td.2024.1.13 | ORCID: 0000-0001-9077-8817

Poezja Wiśławy Szymborskiej jest jednym z najczęściej komentowanych – nie tylko w kręgu czytelników profesjonalnych<sup>1</sup> – fenomenów literackich ostatnich kilkudziesięciu lat. Mimo wyraźnych zmian zachodzących w języku poetyckim w XX i XXI wieku w dalszym ciągu pozostaje ważnym punktem odniesienia nawet dla tych zjawisk literackich i kulturowych, które wprawdzie w czasie powstawania wierszy noblistki były słabo widoczne, ale w ostatniej dekadzie zaczęły się cieszyć coraz mocniejszym zainteresowaniem. Takim wcześniej niedocenianym, a teraz, ze współczesnej perspektywy, wyjątkowo interesującym aspektem jej twórczości jest sposób budowania relacji między podmiotami ludzkimi i pozaludzkimi. Ten kierunek interpretacji wiąże się z rozwojem co najmniej kilku różnych subdyscyplin

<sup>1</sup> Fenomen funkcjonowania poezji Wiśławy Szymborskiej poza kręgiem profesjonalnych czytelników analizuje m.in. Dominik Antonik w tekście *Instalowanie Szymborskiej. O wspólnym budowaniu literackiego świata*, w: *Teksty kultury uczestnictwa*, red. M. Maryl, A. Dąbrówka, A. Wójtowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

**Justyna Tabaszewska** – prof. IBL PAN, członkini redakcji „Tekstów Drugich”, współredaktor naczelna nowego czasopisma „Memory Studies Review”. Autorka czterech książek, w tym *Humanistyka służebna* (2022) i *Pamięć afektywna* (2022), a także artykułów publikowanych m.in. w „Memory Studies”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i „Wielogłosie”. Stypendystka Institut für die Wissenschaften vom Menschen (2021) i NAWA (Stipendium im. Bekkera, Goethe Universität). Zajmuje się problematyką afektów i pamięci kulturowej. Kontakt: justyna.tabaszewska@ibl.waw.pl.

badań humanistycznych (zwłaszcza kulturoznawczych i literaturoznawczych), takich jak zookrytyka, ekokrytyka, ekopoetyka, posthumanizm czy studia nad roślinami<sup>2</sup>.

W tym artykule skupię na słabiej i później eksplorowanym trendzie we wspomnianych badaniach, dotyczącym relacji między ludźmi i roślinami. Zanim jednak przejdę do głównego tematu tekstu, czyli afektywnych translacji oraz ich związku z reprezentowaniem podmiotów pozaludzkich, chciałabym – paradoksalnie dla ułatwienia – zacząć od opisanie zjawiska nieco lepiej znanego i zarazem fenomenu funkcjonowania twórczości Wisławy Szymborskiej. Twierdzenie, że poezja noblistki jest dobrze znana i szeroko cytowana również poza kręgiem czytelników profesjonalnych lub pasjonatów literatury, nie jest ani kontrowersyjne, ani nowatorskie<sup>3</sup>. Podobnie niekontrowersyjne jest moim zdaniem przekonanie, że „cytowalność” (a obecnie nawet „klikalność”) wierszy Szymborskiej czyni z poezji autorki *Wołania do Yeti* wyjątkowo wdzięczny przykład dla badaczy zajmujących się różnymi nowymi subdyscyplinami literaturoznawczymi i kulturoznawczymi. Ta tendencja (od której tenże artykuł nie jest zupełnie wolny) ma swoje dobre i złe strony. Dobre wynikają z możliwości wielokrotnego aktualizowania interpretacji poszczególnych wierszy poetki, złe – na nieuchronnym nadbudowywaniu się na danych tekstach konkretnych odczytań, które z czasem stają się nawet lepiej znane niż oryginalne utwory. Inaczej sprawę ujmując, niektóre wiersze stają się, bez względu na swoją konstrukcję czy wymowę, wierszami „o czymś”, funkcjonującymi jako znak lub sygnał wyzwalający określone skojarzenia i emocje.

### Afektywność podobieństwa

Oznacza to, że utwory Szymborskiej mają – bez względu na ich przedmiot lub wymowę – zdolność do afektowania czytelnika, do wpływania na jego odczucia i emocje. Warto od razu podkreślić, że afekt definiuję w tym artykule

- 
- 2 Wymieniam tu tylko najważniejsze kierunki i tendencje badawcze odnoszące się do związków między szeroko rozumianą humanistyką (szczególnie zaś funkcjonowaniem tekstów literackich oraz kulturowych) a ekologią, środowiskiem oraz podmiotami innymi niż ludzkie. Ciekawą – zwłaszcza z perspektywy tego tekstu – panoramę tych trendów można znaleźć m.in. w numerze 2 „Tekstów Drugich” z 2018 r., poświęconym w głównej mierze podmiotom roślinnym.
  - 3 Por. m.in. D. Antonik, *Instalowanie Szymborskiej*; tenże, *Twórczość literacka w pejzażu medialnym. O społecznym życiu literatury*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1; M. Tarnogórska, „Urodzone cytaty”. *Wisława Szymborska jako aforystka*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 3.

szeroko, jako każdy rodzaj silnej reakcji, nie tylko i wcale niekoniecznie związanej wyłącznie z ciałem<sup>4</sup>. Tym samym podążam za najprostszą i zarazem kluczową dla późniejszych badań nad afektami definicją sformułowaną przez Spinozę: każde ciało ma zdolność do wchodzenia w relacje, a co za tym idzie – moc i potencjał do oddziaływania i bycia przedmiotem oddziaływania, do tworzenia afektu i jego odbierania<sup>5</sup>. Oddziaływanie, o którym wspominam, nie ogranicza się wyłącznie do bytów ludzkich; po pierwsze, również inne byty mogą być przedmiotem i podmiotem afektu, a po drugie – może na nie wpływać także afekt mediowany przez różne osoby, byty, przedmioty i działania, w tym poezję.

Zdolność wzbudzania (i odbierania) afektu przez podmioty pozaludzkie jest oczywiście lepiej i łatwiej uchwytana u zwierząt niż w przypadku interesujących mnie w artykule roślin. Zacznę zatem od analizy tego prostszego (choć moim zdaniem wcale nie mniej ciekawego) przykładu, który pozwala również uchwycić pewne niebezpieczeństwa tkwiące w próbie opisanie odczuć i afektów podmiotów pozaludzkich.

Szczególnie ciekawe może być pod tym względem powtórne odczytanie dobrze znanego utworu *Kot w pustym mieszkaniu* (s. 477), z tomu *Koniec i początek*<sup>6</sup>. Wspominam tu o nim niejako z przymusu, dyktowanego specyficznym odbiorem twórczości Szymborskiej – wiersz ten był wielokrotnie analizowany nie tylko w kontekście działalności artystycznej poetki (w tym – jak zauważał Dominik Antonik – funkcjonowania jej twórczości literackiej zgodnie z prawidłami działania autorskiej marki<sup>7</sup>), lecz również w kontekście ekokrytyki i zookrytyki<sup>8</sup>. Z tych powodów *Kot w pustym mieszkaniu* pełni podwójną funkcję: jest zarówno autonomicznym tekstem poetyckim, jak i przedmiotem

4 Ten aspekt poezji Szymborskiej jest oczywiście również ważny i był już komentowany m.in. przez Agnieszkę Daukszę w artykule „*Posłuchaj, jak mi prędko bije twoje serce*”. *Afektywny potencjał poezji Wisławy Szymborskiej*, „Wielogłos” 2016, nr 3.

5 Por. m.in. J. Żelazna, *Spinozańska teoria afektów*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010. Szerzej na ten temat piszę również w *Pamięć afektywna. Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022.

6 Wszystkie cytaty z wierszy Wisławy Szymborskiej podaję za: W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023. Numery stron umieszczam bezpośrednio w tekście, w nawiasie.

7 D. Antonik, *Instalowanie Szymborskiej*.

8 Szerzej na ten temat: A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné. Nieantropocentryczne języki poezji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30; A. Kwiatkowska, *W poszukiwaniu cierpienia zwierząt. O polskiej i rosyjskiej najnowszej poezji kobiet*, „Porównania” 2017, nr 2.

specyficznej recepcji jako jeden z najbardziej rozpoznawalnych produktów Szymborskiej-marki<sup>9</sup>.

Ten rodzaj odbioru twórczości Wisławy Szymborskiej zmienia dość złożony utwór w pewnego rodzaju sygnał wywoławczy, który ewokuje określone emocje i skojarzenia. W tym przypadku jest to skojarzenie ludzkiego i zwierzęcego cierpienia oraz sposobu przeżywania żałoby, a szerszej – wszystkich emocji. Punktem wyjścia do konstruowanego przez wiersz porównania ludzkich i zwierzęcych emocji jest pustka, brak obecności znanego człowieka w mieszkaniu. Tenże brak i narastające poczucie obcości sytuacji (bo wszystko jest inne, choć niby nic się nie zmieniło) są współdzielone przez podmiot ludzki i zwierzęcy: wprawdzie to niby z kociej perspektywy formułowane są sądy, że „niby nic to nie zmienione, / a jednak pozamieniane”, niemniej tenże kot jest obserwowany przez człowieka, przypuszczalnie tego, którego ręka („nie ta, co kładła”) kładzie rybę na talerzyk.

Tak budowane utożsamienie między ludzkim a zwierzęcym odczuwaniem utraty mogłoby być w świetle nowych koncepcji dotyczących podmiotowości zwierząt kuszące<sup>10</sup>, gdyby konstruowało wspólnotę emocjonalno-afektywną, ale nie nakładało na siebie tych dwóch sposobów odczuwania bólu. Tymczasem, być może wbrew intencjom utworu, a być może zgodnie z nimi, kot staje się symbolem ludzkiego bólu: reprezentuje zagubienie i niezrozumienie świata, dotykające każdego, kto przeżywa tak fundamentalną stratę. Ten rodzaj interpretacji *Kota w pustym mieszkaniu* opiera się na ciągu drobnych przesunięć, które dałoby się opisać w następujący sposób: wprawdzie punktem wyjścia utworu jest kot, lecz jego afekty filtrowane są przez ludzkiego obserwatora. Opis zwierzęcego poczucia obcości sytuacji i niechcianej zmiany, wynikającej ze zniknięcia „właściwego człowieka”, jest kontrapunktowany domyślną dla odbiorcy ludzką żałobą, w której „zniknięcie” ma charakter ostateczny i nieodwracalny. Zagubienie zwierzęcia, które nie wie, bo wiedzieć nie może, jaki jest horyzont czasowy związany z niechcianą zmianą, łączy się z podskórnie obecną rozpaczą ludzkiego podmiotu, może mniej zagubionego

9 Oznacza to, że jego odbiór z jednej strony kształtuje wizerunek poetki jako marki, z drugiej zaś ramy tego odbioru dyktowane są publicznym wizerunkiem pisarki i szerszymi zasadami związanymi z interpretacją jej poezji.

10 Pod tym względem szczególnie ciekawy byłby wątek budowania biotycznej wspólnoty cierpienia – szerzej na temat tej kategorii pisze m.in. Aleksandra Ubortowska w artykule „*Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty*”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego* („Teksty Drugie” 2018, nr 2). Sądzę jednak, że analizowany tu utwór nie spełniałby założeń tekstu środowiskowego.

(bo w pełni zdaje sobie sprawę z tego, co się stało), ale wcale niekoniecznie mniej przerażonego charakterem zmiany. Dwa podmioty, ludzki i zwierzęcy, oraz dwa różne sposoby odczuwania straty przeplatają się ze sobą, tworząc przejmujący obraz żałoby, dotykającej inaczej, ale nie mniej dotkliwie, dwie różne istoty. Dominującą rolę w tym opisie odgrywa jednak ludzkie doświadczenie straty, gdyż dopiero świadomość jej ostateczności pokazuje głębię ludzkiego cierpienia. Ostatni fragment wiersza opisuje na pierwszy rzut oka typowo kocie zachowanie, czyli obrazę na opiekuna:

Niech no on tylko wróci,  
niech no się pokaże.  
Już on się dowie,  
że tak z kotem nie można.  
Będzie się szło w jego stronę  
jakby się wcale nie chciało,  
pomalutku,  
na bardzo obrażonych łapach.  
O żadnych skoków pisków na początek.

Ten fragment, podobnie jak inne partie wiersza dotyczące kociego zachowania, jest bardzo realistyczny. Każdy, kto kiedykolwiek zajmował się dłuższy czas kotem, wie (i zazwyczaj odczuł na sobie), że zwierzęta te potrafią manifestować zachowania, które wyglądają jak ludzka obraza: na przykład kot przetrzymany w swoim rozumieniu za długo bez opiekuna potrafi go lekceważyć „za karę”, pokazując niejako, że w danym momencie jest już za późno na naprawę relacji i teraz to opiekun ma radzić sobie sam, bez kota. Kocia obraza może oczywiście wynikać z wielu czynników i manifestować się rozmaicie, niemniej obraz kota podchodzącego wprawdzie do opiekuna, ale powoli, z ociąganiem i lekceważeniem, jest nie tylko prawdopodobny, lecz i poruszający: wszak ludzki podmiot, czy to ten zajmujący się kotem w rzeczywistości tekstowej, czy to ten czytający wiersz, wie, że kot nie dostanie swojej szansy na manifestację obrazy, podobnie jak nie dostanie jej na bycie obłaskawionym przez ludzki podmiot. Kocia obraza nigdy nie zostanie w pełni wyrażona, nigdy nie dojdzie do momentu, gdy pozorowana niechęć zmieni się w radosne skoki i piski.

To, czego nie wyrażają i wyrazić nie mogą koci niepokój i narastająca tęsknota (z braku lepszego określenia tak można by opisać to, co rzeczywiście ze zwierzęcego doświadczenia opisuje analizowany wiersz), sygnalizuje ludzka

perspektywa, która uwzględnia nie tylko ostateczność straty, lecz także jej niewyjaśnialność (bo jak wytłumaczyć kotu, że coś tak istotnego jak najbliższy opiekun właśnie przestało istnieć?). Ta właśnie w całości ludzka percepcja stanowi ramę liryczną wiersza, w której zwierzęce cierpienie staje się – być może nawet wbrew pewnym sygnałom kociej podmiotowości i osobności zwierzęcego doświadczenia – częścią ludzkiego afektu, ludzkich emocji i ostrzegania świata.

*Kot w pustym mieszkaniu* wydaje się zatem oscyłować między dwiema zupełnie osobnymi technikami poetyckimi: pierwszą z nich jest antropomorfizacja cierpienia i próba uchwycenia nie tyle zwierzęcej perspektywy, ile użycia jej do opisanego ludzkich emocji. W tym przypadku u odbiorcy następuje niejako automatycznie przerwienie uwagi z kota na człowieka, skorelowane z podskórnym poczuciem, że to ludzki podmiot i jego spojrzenie nadaje sens i nośność zwierzęcemu cierpieniu. Drugą natomiast jest próba afektywnej translacji doświadczeń dwóch różnych, ale tak samo opuszczonych podmiotów. Ta – ciekawsza moim zdaniem – ścieżka interpretacji wiersza Szymborskiej jest jednak komplikowana przez wyraźną hierarchiczną zależność między kotem i człowiekiem, wynikającą nie tylko i nie tyle z sytuacji lirycznej opisywanej w utworze (wszak kot jest w tym przypadku całkowicie zależny od człowieka, od tego, czy ktoś położy rybę na talerzyku), ile również z podobieństwa: zwierzęce emocje wydają się niepełną, niecałkowitą reprezentacją ludzkich uczuć, nie zaś zasadniczo autonomicznymi stanami.

Oznacza to, że opisanie zwierzęcego afektu oraz uczynienie go zdolnym do budzenia emocji u ludzi nie jest wcale tak trudne jak jednoczesne zachowanie autonomii i podmiotowości zwierzęcia. Tym, co afektuje w omawianym tu wierszu Szymborskiej, jest podobieństwo, bliskość przeżywania bólu, która rodzi silną empatię. Jednak, przynajmniej moim zdaniem, wektor tej empatii nie jest przesądzony: może być skierowany na zwierzę i pomagać budować jego podmiotowość, ale może też być skierowany na człowieka i jego czynić głównym punktem odniesienia. W przypadku roślin zbudowanie afektywnej wspólnoty jest oczywiście trudniejsze, lecz – co zaraz postaram się pokazać – mniej obciążone ryzykiem antropomorfizacji i zagarnięcia roślinnych doświadczeń przez ludzki podmiot.

### **Afektywność różnicy**

Wyjaśnienie, dlaczego akurat relacja z roślinami wydaje mi się dobrym przykładem afektywnej translacji w twórczości Wisławy Szymborskiej, będzie

łatwiejsze, jeśli zacznę od analizy dość znanego (choć nie tak popularnego jak *Kot w pustym mieszkaniu*) wiersza zatytułowanego *Milczenie roślin* (s. 518).

Warto przypomnieć przynajmniej początek utworu:

Jednostronna znajomość między mną a wami  
rozwija się nie najgorzej.

Wiem co listek, co płatek, kłos, szyszka, łądyga,  
i co się z wami dzieje w kwietniu, a co w grudniu.

Chociaż moja ciekawość jest bez wzajemności,  
nad niektórymi schylam się specjalnie,  
a ku niektórym z was zadzieram głowę.

Macie u mnie imiona:  
klon, łośnian, przyłuszczka,  
wrzos, jałowiec, jemiola, niezapominajka,  
a ja u was żadnego.

Wiersz ten pochodzi z wydanego w 2002 roku tomu *Chwila i* – o czym zaraz napiszę szerzej – eksploruje zaskakująco podobne wątki co wcześniejsza o kilka lat mowa noblowska poetki.

Ten swoisty monolog, wygłaszany w towarzystwie roślin, acz nie do końca do nich, nawiązuje do pytań, których echa słychać w całej twórczości Szymborskiej – pytań o granice poznania, zdolność komunikowania się zarówno z ludzkimi, jak i pozaludzkimi innymi czy granic ciekawości i fascynacji światem<sup>11</sup>. Tutaj przedmiotem i zarazem podmiotem nieudanej komunikacji są rośliny, na które można moim zdaniem spojrzeć jako na specyficzny podmiot pozaludzki. Oczywiście używam tu tej kategorii w sposób anachroniczny, niejako nakładając na twórczość Szymborskiej koncepcje, które zyskały na popularności zdecydowanie później niż na początku nowego tysiąclecia. Niemniej sądzę, że poezja Wisławy Szymborskiej jest na taką interpretację otwarta pod dwoma względami: po pierwsze, odwołując się do klasycznego już rozróżnienia Umberto Eco, nie uważam, by nakładanie nań kategorii podmiotów pozaludzkich było nadużyciem lub nawet tylko użyciem jej poezji,

<sup>11</sup> Tę sferę zainteresowań Szymborskiej doskonale określił Ryszard Nycz mianem „zmysłu udziału”. Por. R. Nycz, *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1.

naruszającym wymowę tekstu<sup>12</sup>, po drugie zaś, sądzę, że wiersze noblistki są – co stanowi o ich żywotności i zdolności funkcjonowania poza obiegiem ściśle literaturoznawczym – otwarte na zmieniające się pojmowanie rzeczywistości, a już zwłaszcza na zmiany w postrzeganiu relacji między tym, co ludzkie, a tym, co pozaludzkie.

Moje przekonanie o braku nadużycia interpretacyjnego opiera się w tym przypadku na konstrukcji sytuacji lirycznej, rośliny są tu bowiem postrzegane jako byt skrajnie osobny i niezależny. Ich podmiotowość budowana jest na kilka sposobów: po pierwsze, to na nie kieruje się cała uwaga podmiotu lirycznego (zarówno intelektualna, dotycząca wiedzy o roślinach, możliwości ich nazywania czy znajomości ich cyklu życiowego, jak i emocjonalna – podmiot jest wszak ich na tyle ciekawy, by kontynuować swój monolog mimo braku odzewu); po drugie, nie są one ani ornamentem, ani metaforą dotyczącą ludzi; po trzecie zaś, sygnalizowane już w tytule milczenie jest nie aktem biernym, lecz czynnym – realizacją bycia rośliną, a więc podmiotem o zasadniczo odmiennym od ludzkiego sposobie bycia:

Podróż nasza jest wspólna.

W czasie wspólnych podróży rozmawia się przecież,  
wymienia się uwagi choćby o pogodzie,  
albo o stacjach mijanych w rozpędzie.

[...]

Ale jak odpowiedzieć na niestawiane pytania,  
jeśli w dodatku jest się kimś  
tak bardzo dla was nikim.

Porośla, zagajniki, łąki i szuwały –  
wszystko, co do was mówię, to monolog,  
i wy go nie słuchacie.

Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa.  
Pilna w życiu pospiesznym  
i odłożona na nigdy [s. 518-519].

Wyraźne unikanie antropomorfizacji i dopowiadania roślinnych odpowiedzi do ludzkiego monologu z jednej strony podkreśla granicę między ludzkim

12 Por. U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Znack, Kraków 2008.

i pozaludzkiem, z drugiej jednak pomaga zachować podmiotowość roślin i ich osobność od ludzkiego postrzegania świata, pokazując zarazem, że to doświadczanie świata (jak choćby przekonanie, że komunikacja jest naturalną formą koegzystencji, a ciekawość powinna się wyrażać w zadawaniu pytań) jest tylko jedną z wielu form partycypacji w świecie, wcale niekoniecznie dominującą.

Warto podkreślić, że relacja z roślinami od początku określana jest mianem „jednostronnej” – podmiot liryczny wiersza wykazuje się nie tylko zainteresowaniem roślinami, ale także świadomością, iż prowadzony przezeń monolog nie ma szans przekształcić się w dialog. Brak możliwości rozmowy (dowolnie rozumianej) z roślinami nie jest tu jednak postrzegany jako wynik „ograniczenia” roślin, ale raczej jako efekt ich odmiennego typu bytowania oraz – co moim zdaniem wyjątkowo istotne – względności ludzkich zdolności poznawczych. Rośliny są tu definiowane na wzór „bytów samych w sobie”, które człowiek może poznać nie w ich istocie, nie takie, jakie są rzeczywiście, lecz wyłącznie jako pewne fenomeny, a więc – bardzo znacząco upraszczając Kantowskie rozróżnienie fenomenów i noumenów – jako pewne dostępne poznawczo reprezentacje, z którymi można w ograniczony sposób wchodzić w interakcje: obserwować, mówić do nich, prowokować do odpowiedzi (taką prowokacją jest pojawiające się w środkowej części utworu wspomnienie, że mogłyby się znaleźć wspólne tematy do rozmowy, bo przecież odbywana przez ludzi i rośliny podróż też jest wspólna), nazywać czy – co stanowi najbliższą formę współistnienia dopuszczalną w tym przypadku przez nieludzkie podmioty – towarzyszyć im we wzroście.

Dostrzeganie „osobności” świata roślin od świata ludzi, podobnie jak wskazywanie na nieprzekraczalność granic ludzkiego poznania, nie jest szczególnie nowatorskie lub rewolucyjne. Jednak już wyjaśnienie, na czym dokładnie ta granica jest zbudowana, wydaje się co najmniej przewrotne. Nietrudno bowiem zauważyć, że zwłaszcza w kulturze zachodniej o wiele łatwiej i szybciej dostrzegano podmiotowość zwierząt niż roślin, dlatego że zwierzęce zachowania są bliższe ludzkim i przez to łatwiejsze do wyjaśnienia w ludzkich kategoriach. Oczywiście im zwierzęcy skrypt zachowania był bliższy ludzkiemu, tym zwierzę znajdowało się wyżej w hierarchii żywych bytów. Uznawanie autonomii i podmiotowości zwierząt było zatem ściśle związane ze stopniem ich podobieństwa do ludzi. Ceną za dostrzeganie podmiotowości zwierząt była jednak również ich antropomorfizacja: stało się tak między innymi w przypadku słynnego *Kota w pustym mieszkaniu*: kot ten budzi nasze emocje, uprawomocniające jego podmiotowość, bo widzimy w jego przeżyciach odpryski ludzkich zachowań, ludzkiej rozpacz i żałoby. Nie neguję

tutaj – chcę bardzo wyraźnie to podkreślić – twierdzeń, że zwierzęta przeżywają emocje, ani nawet, że te emocje są być może nawet bardziej podobne do ludzkich, niż to się obecnie uznaje, niemniej zwracam uwagę na niebezpieczeństwo samego mechanizmu utożsamienia i antropomorfizacji. Jeśli podobieństwo do ludzkiego zachowania ma decydować o podmiotowości danego bytu (lub jej braku), to taka podmiotowość ma i zawsze będzie miała charakter zależny oraz będzie mogła podlegać daleko idącym manipulacjom i uproszczeniom (tłumaczenie zwierzęcych zachowań w całkowicie ludzkich kategoriach będzie zawsze wskazywało, że zwierzęce doświadczenie jest nie inne od ludzkiego, lecz w jakimś stopniu od niego gorsze albo przynajmniej niepełne).

Tymczasem w przypadku relacji między podmiotem lirycznym *Milczenia roślin* a światem flory podmiotowość roślin przejawia się w ich absolutnej osobności i niepodatności na antropomorfizację. Rośliny, które odmawiają kontaktu z człowiekiem, bo jest on z ich perspektywy mało interesujący, odmawiają również udziału w procesie hierarchizacji istot żywych, w których najwyższe miejsca mają te stworzenia najbliższe człowiekowi. Wprawdzie dokonywane w utworze wyliczenie ludzkich i roślinnych cech nie jest pozbawione pewnych śladów antropomorfizacji (a już na pewno przeniesienia ludzkiej perspektywy na to, co mogłoby potencjalnie zainteresować rośliny – „nie brakoby tematów, bo łączy nas wiele. / Ta sama gwiazda trzyma nas w zasięgu. / Rzucamy cienie na tych samych prawach. / [...] Objaśnię jak potrafię, tylko zapytajcie:/ co to takiego oglądać oczami, / po co serce mi bije/ i czemu moje ciało nie zakorzenione”), niemniej ma ono charakter raczej incydentalny – wspomnienie o ludzkim niezakorzenionym ciele sugeruje, że rośliny są postrzegane także jako mające ciała, kontrapunktowane jest spostrzeżeniem, iż pytania o działanie ludzkiego ciała i ludzkiej percepcji są niezadane, są więc częścią ludzkiego monologu i tego, jak człowiek wyobrażałby sobie możliwą rozmowę z roślinami.

Powyższa analiza *Milczenia roślin* pozwala zobaczyć siłę tkwiącą w takim przedstawianiu relacji między podmiotami ludzkimi i pozaludzkimi, które nie opiera się na antropomorfizacji ani nie dąży do spłaszczenia różnic dzielących osobne byty. Nie wyjaśniłam jednak jeszcze, dlaczego próbując – zgodnie z tytułem artykułu – opisać akty afektywnej translacji (i w ogóle stawiając tezę o istnieniu takich aktów w poezji Szymborskiej), wybrałam jako przykład wiersz dotyczący *m i l c z e n i a*. By koherentnie odpowiedzieć na tę wątpliwość, chciałam na chwilę wrócić do dwóch wątków z mowy noblowskiej poetki. Pierwszy dotyczy niewiedzy:

Poeta również, jeśli jest prawdziwym poetą, musi ciągle powtarzać sobie „nie wiem”. Każdym utworem próbuje na to odpowiedzieć, ale kiedy tylko postawi kropkę, już ogarnia go wahanie, już zaczyna sobie zdawać sprawę, że to jest odpowiedź czasowa i absolutnie niewystarczająca. Więc próbuje jeszcze raz i jeszcze raz, a potem te kolejne dowody jego niezadowolenia z siebie historycy literatury zepną wielkim spinaczem i nazywać będą „dorobkiem”...<sup>13</sup>

Drugi zaś odnosi się do otwartości na poznanie świata:

Świat, cokolwiek byśmy o nim pomyśleli zatrwożeni jego ogromem i własną wobec niego bezsilnością, rozgoryczeni jego obojętnością na poszczególne cierpienia – ludzi, zwierząt, a może i roślin, bo skąd pewność, że rośliny są od cierpień wolne; cokolwiek byśmy pomyśleli o jego przestrzeniach przerywanych promieniowaniem gwiazd [...] – jest on zadziwiający<sup>14</sup>.

Kierując się zatem sugestiami samej poetki, włącznie z przyjmowanym przez Szymborską ze stoickim spokojem „spinaniem dowodów niewiedzy wielkim spinaczem i nazywaniem ich «dorobkiem»”, można uznać wiersz *Milczenie roślin* za jedną z prób (wcale niekoniecznie dokończoną lub zamkniętą, skoro poeta zawsze mierzy się z danym zagadnieniem wiele razy) skonfrontowania się z dwustronnym „nie wiem” – „nie wiem” dotyczącym ludzkiego pojmowania świata roślin oraz roślinnego spojrzenia na ludzi (nie jest to najprawdopodobniej najlepsze określenie, ale trudno mi znaleźć inne – choć może lepsze byłoby mimo wszystko „doświadczenie”). Ludzki podmiot, zwracając się do roślin, umyślnie ogranicza swoją wiedzę – mówi na przykład „macie u mnie imiona” i nie sugeruje przy tym, że te nazwy są czymś więcej niż częścią ludzkiego spojrzenia. Jedyną wspólną ludzko-roślinną cechą ma być podleganie tym samym, szerszym prawom natury, jak rzucanie cienia oraz uczestnictwo w tym samym z grubsza biegu zdarzeń. Podobieństwem miało być również dążenie do wiedzy, wyrażone przez „próbujemy coś wiedzieć”, ale ta cecha, wspólnie przypisana ludziom i roślinom (choć od razu z zastrzeżeniem, że „każde na swój sposób”), w dalszej części utworu zanika, przynajmniej w odniesieniu do roślin.

13 W. Szymborska, *Poeta i świat* (odczyt noblowski), w: teje, *Wiersze wybrane*, a5, Kraków 2010, s. 407.

14 Tamże, s. 408.

Druga część wiersza sprawia pod tym względem wrażenie poprawki, owego poetyckiego „spróbowania jeszcze raz” w ustanawianiu relacji między ludźmi i roślinami: wszak ludzie są dla roślin „tak bardzo nikim”, że pytania ich dotyczące nie są stawiane nie tylko przez oczywiste różnice percepcyjne, lecz także przez nierównowagę w zainteresowaniu (podmiot ludzki interesuje się roślinami, chce je obserwować, podmioty roślinne nie wykazują żadnych oznak zaciekawienia człowiekiem). Ten brak symetrii jest w tym przypadku wychylony inaczej, niż zazwyczaj się przyjmuje: to rośliny wykazują się obojętnością wobec ludzi, nie ludzie – wobec świata natury. Warto również podkreślić, że tworzony jest tu nie obraz natury biernej, tj. głuchej i niemej, ale aktywnie wycofanej z kontaktu z człowiekiem, tj. nie-słuchającej i milczącej, jakby wbrew ludzkim nadziejom i oczekiwaniom.

Ludzkie „nie wiem” przeradza się więc – jak sugeruje cytowany fragment mowy noblowskiej – w bezradność wobec wielkiego innego, z którym „rozmowa jest konieczna i niemożliwa”, natomiast roślinne „nie wiem” przeradza się raczej w „nie interesuje mnie” – w niechęć do bratania się z tak mało znaczącym podmiotem ludzkim.

Oczywiste odwrócenie ról w stosunku do typowego przedstawiania relacji ludzko-roślinnych jest moim zdaniem afektywnym wytrychem, którego w tym wierszu używa podmiot liryczny do opisanego autonomii podmiotów roślinnych. Rośliny, a więc najdalsza ludziom część przyrody ożywionej, to byt nie tylko nieprzenikniony (i to przecież nie w swojej spektakularności – w wierszu wymieniane są raczej popularne, niezbyt długowieczne rośliny, których zwykłość kontrastuje z całkowitą osobnością), lecz także w swojej nieprzeniknioności fascynujący, który chciałoby się zmusić do rozmowy albo przynajmniej do zainteresowania.

Podskórna chęć przełamania roślinnego oporu i roślinnej osobności jest wyczuwalna również w innych utworach Szymborskiej, szczególnie gdy podmiot stara się opisać pełnię przeżywania świata. Z tego powodu warto przywołać drugi utwór z tomu *Chwila*, zatytułowany *Notatka*:

Życie – jedyny sposób,  
żeby obrastać liśćmi,  
łapać oddech na piasku,  
wzlatywać na skrzydłach;

być psem,  
albo pogłaskać go po ciepłej sierści;

odróżniać ból  
od wszystkiego, co nim nie jest;

mieścić się w wydarzeniach,  
podziwiać w widokach,  
poszukiwać najmniejszej między omyłkami.

Wyjątkowa okazja,  
żeby przez chwilę pamiętać,  
o czym się rozmawiało  
przy zgaszonej lampie;

i żeby raz przynajmniej  
potknąć się o kamień,  
zmoknąć na którymś deszczu,  
zgubić klucze w trawie;

i wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze;

i bez ustanku czegoś ważnego  
nie wiedzieć [s. 544-545].

Ten utwór, stanowiący moim zdaniem swoistą pochwałę różnorodności doświadczenia świata (i po raz kolejny w twórczości Szymborskiej – niewiedzy), zaczyna się właśnie od przywołania roślinnej cechy, to jest obrastania liśćmi. Następujące później wyliczenia wskazują na wagę rozmaitych przeżyć, z których część jest raczej ludzka (jak rozmowa przy lampie czy gubienie kluczy), inne łączą doświadczenia ludzi i zwierząt, a nawet roślin (jak moknięcie na deszczu, wodzenie wzrokiem za iskrą na wietrze czy łapanie oddechu na piasku), jeszcze inne są w pewnym sensie transgresyjne (bycie psem albo przynajmniej – bo sprawia to wrażenie namiastki – głaskanie psa). Są wreszcie takie, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie ludzkich, ale nie jestem pewna, czy tak naprawdę nie mogą być uniwersalne dla całej natury ożywionej, jak „odróżnianie bólu od wszystkiego, co nim nie jest” – wszak ból (podobnie jak świadomość jego doświadczenia) może poza ludźmi i zwierzętami dotyczyć też roślin, jak sugerowała poetka w swojej mowie noblowskiej.

Z wszystkich wymienianych w utworze cech, doświadczeń czy zdolności jest zaledwie jedna, która przynależy wyłącznie roślinom: to obrastanie

liśćmi, pierwsze z doświadczeń definiujących życie. Nie sądzę, by rozpoczęcie utworu od tego sformułowania było przypadkowe, tak jak i nie jest moim zdaniem przypadkowa trwała „osobność” roślin w wierszach Szymborskiej. Warto więc wrócić już ostatecznie do zadawanych przeze mnie na początku artykułu pytań dotyczących relacji między milczeniem a afektywną translacją oraz różnic między poetycką techniką budowania relacji ludzko-zwierzęcych i ludzko-roślinnych.

### Afektywna dialektyka oporu

W pierwszym przypadku, który w artykule analizuję dość anegdotycznie, opierając się na *Kocie w pustym mieszkaniu*, częściej dochodzi do prób ustanowienia pewnej wspólnoty afektywnej ufundowanej na wspólnocie odczuwania, głównie – doświadczania bólu. Wspomniany utwór nie jest jednak odosobniony: kot bez wątpienia cierpi i przeżywa utratę (to, czy i jak dalece jego cierpienie jest przefiltrowane przez ludzkie spojrzenie, ma tu mniejsze znaczenie), podobnie jak inni zwierzęcy bohaterowie wierszy Szymborskiej: *Zwierzęta cyrkowe* (już w pierwszym opublikowanym tomie poetki, *Dlaczego żyjemy*, s. 99) cierpią bez wątpienia, niewykluczone nawet, że odczuwają coś w rodzaju upokorzenia, sygnalizowanego przez wstyd podmiotu lirycznego (niemniej w dalszym ciągu zwierzęce emocje przesłania ludzkie odczucie wstydu: wstydu za innych ludzi, którzy krzywdzą zwierzęta, oraz wstydu społecznego, przenoszącego się z upokarzanych zwierząt na obserwatorów), *Dwie mały Bruegla* (s. 181) komentują historię, w *Obmyślam świat* (s. 194-196) do kontaktów ze zwierzętami wymyślany jest specjalny słownik, los *Małpy* (s. 201-202) stanowi odbicie – nieco w krzywym zwierciadle – ludzkiego losu, a w każdym razie złowrogą pogroźkę, co może stać się ludzkim losem.

Zwierzęce emocje i afekty – w różnych utworach – sygnalizują, symbolizują lub wywołują ludzkie emocje oraz afekty. By były one zrozumiałe, nie trzeba ich w gruncie rzeczy tłumaczyć czy przekładać, wystarczy je opisać – zdolność do odczuwania bólu i empatia, którą może zrodzić obserwacja osoby, ludzkiej lub nieludzkiej, pogrążonej w bólu, jest wszystkim, czego potrzeba do zbudowania poczucia wspólnoty. W przypadku roślin sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana – pytanie o roślinną zdolność do odczuwania bólu pozostaje najwyżej otwarte i zaledwie możliwość jego odczuwania to za mało, by zbudować poczucie afektywnej wspólnoty. Co więc dostajemy my, odbiorcy poezji Szymborskiej, w zamian? Milczenie? Również. Ale oprócz niego także osobność i rodzącą się z niej fascynację.

Wracając zatem do przywoływanej już najprostszej definicji afektu, zgodnie z którą ciała mają moc i potencjał do oddziaływania i bycia przedmiotem oddziaływania, do tworzenia afektu i jego odbierania, warto zauważyć, że afektywne pobudzenie może brać się zarówno z możliwości wpływania na inne byty, jak i z doświadczania oporu wobec własnych działań. O ile w przypadku relacji między podmiotami ludzkimi i zwierzętami wydaje się, że podstawą afektu jest dwustronna relacja afektowania, w której afekt swobodnie przenika między ludźmi i zwierzętami, modyfikując lub wzmacniając swoje działanie (ludzkie emocje lub zachowania oddziałują na zwierzęta i vice versa), o tyle afektywna wymiana między roślinami a ludźmi ma inny charakter. Rośliny afektują podmiot wierszy Szymborskiej przez swoją bezwarunkową osobność: przez nieodwzajemnianie spojrzenia, niezadawanie pytań, nieodwracanie się ku człowiekowi, bez względu na jego otwartość i starania. Te same, milczące i nie-słuchające człowieka rośliny włączone są jednak w szerszy obieg natury i tam afektowaniu podlegają: obrastają liśćmi, zakorzeniają się, tworzą sieci i połączenia, które nie mogą być przez człowieka eksplorowane, które prowokują do afektacji i zadawania pytań, mimo że będzie na nie udzielana uporczywie ta sama odpowiedź: nie wiem.

Nieporuszone i niezaafektowane przez ludzką działalność rośliny afektują ludzki, a szczególnie poetycki podmiot, zmuszając go do ciągłego ruchu, do ponawiania monologu, któremu towarzyszy prowokująca cisza. Skutkiem tej ciszy poza kolejnym afektem są kolejne pytania i kolejna irytująco-inspirująca niewiedza, przekładana na język afektywnego pobudzenia, próbującego roślinne milczenie przełamać, bez nadziei na powodzenie tej misji.

## Abstract

---

**Justyna Tabaszewska**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Affective Translations: Wisława Szymborska's Poetic Language Toward Nonhuman Subjects*

I analyze Wisława Szymborska's work as an example of affective translation used to build the autonomy of nonhuman subjects. The article focuses on the construction of plants' autonomy (especially in the works "The Silence of Plants" and "A Note") by perceiving their absolute separateness. I interpret the image of a non-listening, silent nature as affective due to its total otherness which gives rise to a fascination with an impenetrable way of being in the world that is completely different from human existence.

## Keywords

---

Wisława Szymborska, affects, plants, animals, nonhuman subjects, translation

---

## Szymborska i formy życia. O komparatystyce inaczej

---

Artykuł powstał w ramach  
Programu Strategicznego  
IDUJ WP UJ.

Tomasz Bilczewski

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 218–233

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.14 | ORCID: 0000-0002-1220-5383

Byłam jak gwóźdź zbyt płytko wbity w ścianę  
albo  
(tu porównanie, którego mi brakło).

W. Szymborska, *Niewaga*<sup>1</sup>

### 1. Od retoryki do anatomii

Kwestia form życia, ich uporządkowania i wzajemnych zależności to zagadnienie zasadniczej wagi dla studiów porównawczych, odkąd zaczęły się formować w dziewiętnastowiecznej akademii. Doprawdy niezwykła okazała się siła oddziaływania, z jaką zajmujące się tymi formami nauki przyrodnicze kształtowały język, ambicje i cele komparatystyki określanej mianem literackiej<sup>2</sup>. Właściwe

---

**Tomasz Bilczewski** –  
prof. uczelni, dyrektor  
Centrum Studiów  
Humanistycznych  
i prodziekan na  
Wydziale Polonistyki  
UJ. Ostatnio  
współredagował  
m.in. *The  
Routledge World  
Companion to Polish  
Literature* (2022).  
Kontakt: t.bilczewski@  
uj.edu.pl.

---

1 W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 584. Dalej cytaty z tego wydania oznaczone w nawiasie jako WW z podaniem numeru strony.

2 Reprezentatywną próbkę tego oddziaływania daje P. Chasles, *Literatura obca w ujęciu porównawczym*, przeł. E. Gałuszka, w: *Archiwa*

jej początkom dążenie do legitymizowania i instytucjonalizacji nowych sposobów łączenia ze sobą mniej lub bardziej odległych języków i praktyk symbolicznych sporo – rzecz jasna – zawdzięczało wielowiekowej tradycji poetyki i retoryki, w ramach której grecka *synkrisis*, a następnie łacińska *comparatio*<sup>3</sup> zapisały bogatą historię konstruowania ustępów paralelnych oraz żywotów równoległych, a wszystko to – jak mówiono – w służbie kształtowania umysłu, charakteru i postaw etycznych od czasów tworzenia zrębów paidei po kolejne przemiany urzeczywistnionej idei uniwersytetu.

Reguły tej tradycji, wpisanej w losy wspólnot, w wyznaczanie ich granic poznawczych i sposobów kontaktu z innymi, zostały sformalizowane i utrwalone w druku: ich ślady zachowały się między innymi w postaci programów gimnazjów, a więc tak zwanych wstępnych ćwiczeń retorycznych znaczących sygnaturą Taona z Aleksandrii, Hermogenesa, Aftoniusza Sofisty, Mikołaja z Myry i Libaniosa<sup>4</sup>. Choć ich zasadnicza intelektualna podbudowa wydaje się już w znacznej mierze przebrzmiała, stanowią cenne źródło pozwalające wyobrazić sobie skalę zmian, które okazały się niezbędne, by młoda komparatystyka mogła zyskać wiarygodny akademicki fundament i sprostać nowym poznawczym wyzwaniom towarzyszącym budowaniu wiedzy wokół ideału antropologicznego zakładającego jedność kultury i natury<sup>5</sup>.

Fundament ten wymagał w pierwszych dekadach XIX wieku gruntownego przemyślenia, jako że na horyzoncie słabnącej z czasem formacji intelektualnej wspieranej przez poetykę i retorykę, a wyrastającej jeszcze z dziedzictwa *auctores*, wyznaczających wzorce, które określilibyśmy dziś jako duchowe, fizyczne i etyczne, pojawiały się już wówczas nowe rozumienie literatury, nowe metody jej badania i nowe sposoby opowiadania jej historii<sup>6</sup>,

*dyscypliny. Historie i teorie nowoczesnej komparatystyki od Herdera do szkoły amerykańskiej*, red. T. Bilczewski, A. Hejmej, E. Rajewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2022, s. 109-135.

3 Więcej o tej tradycji, a także o związkach wczesnej komparatystyki z naukami przyrodniczymi w: T. Bilczewski, *Porównanie i przekład. Komparatystyka literacka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017.

4 *Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, przeł. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013.

5 Zob. W. von Humboldt, *Organizacja instytucji naukowych*, przeł. B. Andrzejewski, w: B. Andrzejewski, *Wilhelm von Humboldt*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 243.

6 Zob. H. Markowska-Fulara, *Odnajdywanie języka dyscypliny. Literaturoznawstwo wileńskie i warszawskie 1809-1830*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2020; S. Hoesel-Uhlig, *Changing Fields: The Directions of Goethe's Weltliteratur*, w: *Debating World Literature*, red. C. Prendergast, Verso, London–New York 2004, s. 41-48.

kształtowane przez zmiany społeczno-cywilizacyjne, wyzwania historyczne stojące przed młodymi państwami narodowymi, a także osiągnięcia świata nauki podlegającego zasadniczym przemianom wywołanym zmierzchem monarchii i wydarzeniami rewolucyjnymi we Francji.

Niezwykle przyspieszony rozwój studiów przyrodniczych w pierwszych dekadach XIX wieku i szerokie oddziaływanie anatomii porównawczej, widoczne – co nie dziwi – na obszarze embriologii czy fizjologii, wpływały także na studia poświęcone historii języka, filozofii, mitologii czy erotyce. Marzenie ówczesnych anatomów, by poprzez zestawianie ze sobą rozmaitych form organizmów żywych odkrywać prawa rządzące ich funkcjonowaniem, przekładało się na ambicje tych, którzy poprzez potraktowanie literatury jako poznawalnego korpusu pragnęli odsłaniać właściwe jej prawa, morfologię poszczególnych literackich tkanek i funkcje określonych obszarów<sup>7</sup>. Procedura czy też metoda porównawcza – znak rozpoznawczy XIX stulecia – okazywała się tu kluczowa<sup>8</sup>. Zdarzało się – jak w przypadku badań Goethego nad morfologią roślin czy kością przysieczną u człowieka (*os intermaxillare, intermaxilla*) – że w ramach jednego życiorysu odkrycia z obszaru przyrodniczego w sposób niezwykle towarzyszyły eksperymentom artystycznym, a poszukiwanie praformy świata roślinnego – dążeniu do artykulacji i doskonalenia własnych form wyrazu (prasłowa)<sup>9</sup>.

Przemiany tego typu praktyk oraz ich konsekwencje dla badań porównawczych składają się na bogatą i złożoną historię, która nie ogranicza się do wieku XIX, ale w znacznym stopniu pokrywa się z dziejami teorii literatury i rozwija do dziś w licznych, nierzadko imponujących swym zasięgiem, projektach<sup>10</sup>. Wcale nie wyczerpał się też repertuar sposobów jej opowiadania, o czym przekonują nowo powstałe syntezy dziejów instytucji ustanawiających kulturowo ugruntowaną „epistemologię oka”, o czym jeszcze słów kilka

7 O oddziaływaniu anatomii porównawczej, zwłaszcza prac G. Cuviera, zob. T. Bilczewski, *Theatrum anatomicum – theatrum comparativum*, w: tegoż, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Universitas, Kraków 2010, s. 40-44.

8 H.M. Posnett, *Metoda porównawcza i literatura*, w: tegoż, *Literatura porównawcza*, przeł. Z. Daszyńska, Druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1896, s. 72-84.

9 Zob. M. Woszczek, *Natura, Eros, religia nowoczesnych. Panteista Goethe i jego „Prasłowa. Po orficku” (1817)*, „Sensus Historiae” 2018, nr 3, s. 31-53.

10 Do takich projektów należą prace Franca Morettiego, w których pojawiają się m.in. inspiracje z obszaru genetyki.

za moment<sup>11</sup>. Tymczasem warto odnotować, że pewnym punktem wspólnym dla wszystkich tego typu opowieści byłyby próby konceptualizacji samego porównania, opartych na nim praktyk i zasad rządzących działaniem zbudowanych wokół nich formacji. Inaczej historia tego pojęcia przedstawiać się będzie, gdy widzimy w nim retoryczny trop opisywany przez komentatorów poetyki Arystotelesa czy Kwintyliana, inaczej funkcjonować będzie w ramach dawnych i nowych odmian filozofii świadomości utrwalonej w swej nowoczesnej formie pismami Kartezjusza, Kanta, Hegla, Husserla, a więc gdy oznacza elementarny mechanizm działania ludzkiego umysłu, opisywany później narzędziami badań kognitywnych, w których umysł ma charakter ucieleśniony<sup>12</sup>. W inny sposób opowiada o tej kategorii sięgający w przeszłość język archeologii wiedzy (Foucault), w inny sposób – reagujący na obecne wyzwania społeczne i utrwalone mechanizmy władzy dyskurs postkolonialny, sytuowany wobec źródeł refleksji o nierówności między wspólnotami i ludźmi (Rousseau)<sup>13</sup>.

## 2. Dwie poetyckie notatki

Analizując potencjał poznawczy każdego z tych dyskursów oraz ich historyczne konteksty, warto pamiętać także o literaturze, w tym o języku poezji – kształtującej nasze wyobrażenia o tym, co znaczy porównywać, odsłaniać podobieństwa i różnice, przykładać wspólną miarę. Należałoby przypomnieć, jak wiele o mechanice *similitudo* i *comparatio* potrafi wyrazić obrazowanie utworów lirycznych Shakespeare'a, zarówno wtedy, gdy w *Sonecie 18* wprowadza oba chwyt w ruch, jak i wówczas, gdy wplata je w całą sieć intertekstualnych odniesień rozciągniętych na wiele utworów cyklu sonetowego. Jak wiele za sprawą „okaleczonego” porównania wyraża w swej poetyce pełen emocji erotyk Norwida, zaczynający się właśnie od znaczącego „jak” i oparty na mowie milczenia, której zasadą organizującą jest figura aposjopezy, i w jaki sposób ten sfragmentaryzowany artystyczny idiom różni się od ekspresji, za

11 K. Pomian, *Muzeum. Historia światowa*, t. 2: *Zakotwiczenie w Europie 1789-1850*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

12 Zob. T. Bilczewski, *Porównanie i przekład*, s. 43-59.

13 M. Foucault, *Proza świata*, w: tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 29-52; J.J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, w: tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przeł. H. Elzenberg, PWN, Warszawa 1956, s. 194-203.

pomocą której Różewicz po doświadczeniu rozpadu języka i fundujących go wartości usiłuje zbudować swe *Nowe porównania*<sup>14</sup>.

Wśród stosunkowo rzadkich poetyckich konceptualizacji obejmujących szeroko rozumianą *comparatio*, jakie znalazły się w polskiej poezji, na uwagę zasługuje jeden z wierszy Szymborskiej, który otwiera przed nami całą panoramę tekstowych odniesień, wprowadzając w przestrzeń o niebagatelnym znaczeniu dla historii badań porównawczych. Przeczytajmy wiersz *Notatka* z tomu *Sól* (1962):

W pierwszej gablocie  
leży kamień.  
Widzimy na nim  
niewyraźną rysę.  
Dzieło przypadku,  
jak mówią niektórzy.

W drugiej gablocie  
część kości czołowej.  
Trudno ustalić –  
zwierzęcej czy ludzkiej.  
Kość jak kość.  
Idźmy dalej.  
Tu nic nie ma.

Zostało tylko  
stare podobieństwo  
iskry skrzeseanej z kamienia  
do gwiazdy.  
Rozsunięta od wieków  
przestrzeń porównania  
zachowała się dobrze.

To ona  
wywabiła nas z wnętrza gatunku,  
wywiodła z kręgu snu

<sup>14</sup> Zob. A. Okopień-Sławińska, *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia: przypadek „Jak...” Cypriana Norwida*, „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 30-42. Zob. też analizę tych tekstów w: T. Bilczewski, *Porównanie i przekład*, s. 43-60.

sprzed słowa sen,  
w którym, co żywe,  
rodzi się zawsze  
i umiera bez śmierci.

To ona  
obróciła naszą głowę w ludzką  
od iskry do gwiazdy,  
od jednej do wielu,  
od każdej do wszystkich,  
od skroni do skroni  
i to, co nie ma powiek,  
otworzyła w nas.

Z kamienia  
uleciało niebo.  
Kij rozgałęził się  
w gęstwinę końców.  
Wąż uniósł żądko  
z kłębka swoich przyczyn.  
Czas się zatoczył  
w słojach drzew.  
Rozmnożyło się w echu  
wycie zbudzonego.

W pierwszej gablocie  
leży kamień.  
W drugiej gablocie  
część kości czołowej.  
Ubyliśmy zwierzętom.  
Kto ubędzie nam.  
Przez jakie podobieństwo.  
Czego z czym porównanie.  
[WW, s. 249-251]

Klamrowa kompozycja tego wiersza wyznacza ramy przestrzeni znaczącej nie tylko dla sytuacji lirycznej utworu, ale również dla początków dyscypliny, która narodziła się we Francji. Oglądane w gablotach eksponaty (kamień

i kość czołowa) odsyłają wszak do zbiorów, których nowoczesna historia sięga czasów porewolucyjnego Paryża, gdy zmierzch monarchii wymusił powstanie nowych mechanizmów organizowania, wytwarzania i odbioru wiedzy. Wylaniające się z terenu monarszego ogrodu podwaliny muzeum rozpisanego na trzy główne kolekcje: historii naturalnej, sztuk i rzemiosł oraz gabinet anatomii, stanowiły nie tylko próbę racjonalnego ustanowienia nowych „związków pomiędzy słowami i przedmiotami, tekstami i czynnościami, wiedzą teoretyczną i umiejętnościami praktycznymi”<sup>15</sup>. Doszło w nich do ważnego dla całej nowoczesności mariażu badania i eksponowania, wytwarzania wiedzy i jej publicznego przyswajania oraz przetwarzania. Obrazem jedności tych praktyk stało się środowisko, które ukształtowało instytucjonalne ramy dla przemian wszystkich trzech kolekcji, wyznaczyło wielod dziedzinowe kierunki badań oparte na metodach porównawczych i wpłynęło na sposób poznawania ludzkich wytworów, na czele z rodzącą się wówczas komparatystyką. Starczy wspomnieć najbardziej znaczącą dla tych przedsięwzięć postać Georges’a Cuviera czy nieco mniej znanego Félix’a Vicq-d’Azyra, lekarza i anatoma, który formułował zasady ekspozycji, przechowywania i transportu zbiorów, działając w służbie sztuki, nauki i kształcenia. Opracowane przezeń wytyczne obejmowały obok historii naturalnej także fizykę, chemię, anatomię i mechanikę, przy czym dotyczyły zarówno pragmatycznych zadań (reguł inwentaryzacji), jak i wskazówek postępowania dla późniejszych kustoszów muzeum<sup>16</sup>.

W przestrzeni muzealnej z wiersza Szymborskiej<sup>17</sup> podążamy za głosem, który prowadzi nas od pozornie nieznaczących obiektów, zarysowujących sferę poznawczej pustki określanej tautologiczną *similitudo* („kość jak kość, tu nic nie ma”) do rozległych horyzontów wyobraźni i abstrakcyjnego myślenia łączącego dalekie porządki i zjawiska. Przypadkowa rysa i niepewność śladów zmieniają się nagle w dobrze zachowany obraz dawnego podobieństwa, utrwalony we wspólnym dla iskry i gwiazdy świetle, które prowadzi do kolejnych obrazów, pozwalając przejść od czegoś, co pojedyncze i poszczególne, do tego, co zbiorowe i powszechne. Szeroko

15 K. Pomian, *Muzeum*, s. 75.

16 Tamże.

17 Warto przypomnieć, że komentatorzy tej twórczości nie tylko w tym wierszu identyfikowali sytuację poruszania się podmiotu wśród zbiorów muzeum historii naturalnej. Wojciech Ligęza (*Historia naturalna według Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 2003, nr 5/6, s. 13) wskazywał jeszcze takie utwory, jak *Szkielet jaszczura*, *Sto pociech*, *Urodziny*, *Archeologia*.

otwarta dzięki porównaniu przestrzeń (także intelektu i wspólnotowych więzi: „od skroni do skroni”) wyprowadza człowieka „z wnętrza gatunku” i czyni jego głowę ludzką, a zarazem uruchamia działanie swoistego wewnętrznego oka, które nie ma powiek. Właśnie ono potrafi uchwycić opisywane w wierszu procesy przemiany, multiplikacji, wznoszenia i ubywania: z kamienia ulatuje niebo, kij staje się gęstwiną końców, wąż wznosi żądło z kłębka własnych przyczyn, czas zapisuje się w kolejnych słojach drzewnych, a preraźliwe echo świadczy o przebudzeniu, które wyprowadza z egzystencjalnej i poznawczej drzemki.

To nowe patrzanie okazuje się możliwe dzięki pracy porównania, które staje się jego własną zasadą i terenem rozpoznania, dzięki niemu rodzi się świadomość jako *differentia specifica* tego, co istotowo ludzkie, i tego, co niesie w sobie siłę przebudzenia, wyprowadzenia ze stanu przedjęzykowego unieruchomienia we śnie (sprzed słowa „sen”). Dopiero mariaż porównania z transformacyjną siłą języka wpisuje ludzkie istnienie (narodziny i umieranie) w porządek rzeczywiściej śmierci, związane z nią konsekwencje i prawa. Wyrażony w klamrowym zakończeniu ciąg dalszy tej od wieków dokonującej się ewolucji pozostaje zagadkowy, jak kolejne ogniwo w opisanym wcześniej łańcuchu ubywania i jak warunkująca je zasada.

Mniej zagadkowy wydaje się jednak kontekst, w którym warto wiersz Szymborskiej czytać dalej, tytuł odsyła bowiem, prawem intertekstualnych mikropowiązań, do „bliźniaczego” utworu zamieszczonego w tomie *Chwila* z roku 2002 (WW, s. 544). Potrzebę dalszej lektury podpowiada także określenie notatki jako połowicznie urwanego zdania (WW, s. 103), jakie znalazło się w napisanym niedługo po wojnie wierszu o Marii i Piotrze Curie, w którym muzeum porównane zostało do laboratorium wraz z przypisanym mu „chłodnym porządkiem martwych rzeczy” (WW, s. 103). Warto i z tego obrazu – wzmocnionego przez o kilka lat późniejszy utwór z tomu *Sól*<sup>18</sup> – skorzystać, wszak w drugiej z pozostawionych przez Szymborską poetyckich notatek przechodzi się, niemalże prawem kontrastu, z obszaru ekspozycji unieruchomionych artefaktów wprost w domenę tego, co żywe:

Życie – jedyny sposób,  
żeby obrastać liśćmi,  
łapać oddech na piasku,  
wzlatywać na skrzydłach;

18 Chodzi oczywiście o wiersz *Muzeum* (WW, s. 204).

być psem,  
 albo głaskać go po ciepłej sierści;  
 odróżniać ból  
 od wszystkiego, co nim nie jest;  
 mieścić się w wydarzeniach,  
 podziwiać w widokach,  
 poszukiwać najmniejszej między omyłkami.

Wyjątkowa okazja,  
 żeby przez chwilę pamiętać,  
 o czym się rozmawiało  
 przy zgaszonej lampie;  
 i żeby raz przynajmniej potknąć się o kamień,  
 zmoknąć na którymś deszczu,  
 zgubić klucze w trawie;  
 i wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze;

i bez ustanku czegoś ważnego  
 nie wiedzieć.  
 [WW, s. 544-545]

Wiersz ten potraktować można nie tylko jako eksplorację sfery życia, ale i jako swoiście przemieszczony obraz przestrzeni porównania, w ramach której zasadą porządkującą okazuje się już nie precyzyjna praca umysłu „obracająca naszą głowę w ludzką” i oddzielająca nas od innych biologicznych istnień, lecz niewiedza, rozumiana nie tyle jako zadowolona z siebie ignorancja, ile jako sfera otwierająca człowieka na nieznanne i na wspólne doświadczenia właściwe wszystkiemu, co żywe. Notowanie momentów, w których rozpoznajemy w świecie pewną wspólnotę istnienia i włączamy się w porządek (także nieożywionej) przyrody raczej poprzez zmysłowy z nią kontakt aniżeli poprzez jej konceptualizację (potknięcie się o kamień zamiast przenikliwego oglądania kamiennej natury, obserwacja iskry unoszącej się na wietrze w miejsce łączenia jej światła z blaskiem gwiazd), stanowi charakterystyczny rys poezji Szymborskiej, w której rozumowe operacje zderzają się z tym, czego przez porównanie odsłonić się nie da (choć paradoksalnie nie ma ucieczki od jego antropocentrycznej mocy). Wprawdzie w opisywanej pochwalie życia mowa o „byciu psem” i o zmysłowym z nim kontakcie ludzkiej ręki, które

poprowadzą nas do *Monologu psa zaplątanego w dzieje*, a więc obrazu bezgranicznego jednostkowego przywiązania („Byłe parszywy kundel potrafi mieć pana./ Ale uwaga – wara od porównań./ Mój pan był panem jedynym w swoim rodzaju”; WW, s. 573), jednak inny poetycki fragment szybko uświadamia, iż nawet wymykająca się intelektualnej kontroli niewiedza skazana jest na elementarne mechanizmy działania świadomości: „Niewiedza tutaj jest zapracowana,/ ciągle coś liczy, porównuje, mierzy,/ wyciąga z tego wnioski i pierwiastki” (*Tutaj*, WW, s. 594).

Choć eksplicytnie przywołana praca porównania pojawia się już we wczesnej poezji Szymborskiej, tom *Sól* inicjował będzie nie tylko wyraźny przyrost wierszy świadczących o coraz większej uwadze kierowanej w stronę niekonwencjonalnie eksplorowanej przyrody ożywionej i nieożywionej, która stanie się jednym ze znaków rozpoznawczych tej poezji. Rozwinięciu, niejako równoległe i towarzysząco, podlegać będą także obrazy opartej na porównaniu pracy świadomości, które prowadzą w stronę właściwej życiu (przyjmującemu postać jakiejś stwórczej zasady i ostatecznej miary) poszczególności istnienia: „Nie znajduję – mówię życiu –/ z czym mogłabym cię porównać./ Nikt nie zrobił drugiej szyszki/ ani lepszej, ani gorszej” (*Allegro ma non troppo*, WW, s. 342); dalej: zmagają – nierzadko pełnych błyskotliwego humoru – z tym, co wymyka się kategoryzacji, oglądowi, kalkulacji, a nawet wyobraźni, jak w *Liczbie Pi* i *Widoku z ziarnkiem piasku*: „Nie pozwala się objąć sześć pięć trzy pięć spojrzeniem,/ osiem dziewięć obliczeniem, siedem dziewięć wyobraźnią,/ a nawet trzy dwa osiem żartem, czyli porównaniem/ cztery sześć do czegokolwiek/ dwa sześć cztery trzy na świecie” (WW, s. 402); „Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością./ Ale to tylko nasze porównanie./ Zmyślona postać, wzmówiony jej pośpiech,/ a wiadomość nieludzka” (WW, s. 414). Dalsze odslony przywoływanej przez poetkę pracy porównania wzmacniać będą przypisywany mu w tych wierszach przywilej określania ludzkiego istnienia: „Mogła mi być odjęta/ skłonność do porównań” (*W zatrzęsieniu*, WW, s. 511), a także zawdzięczaną mu próbę przynajmniej prowizorycznego uchwycenia życia: „W porównaniu z chmurami/ życie wydaje się ugruntowane,/ omalże trwałe i prawie że wieczne” (*Chmury*, WW, s. 512). Jest także w tej poezji miejsce na wskazanie ograniczeń i porażek ludzkich możliwości poznawczych: „Co z całym światem żywym,/ którego nie zdążyć/ z innym światem porównać” (*Spis*, WW, s. 546), jak również na postawy zdziwienia i uważności: „Byłam jak gwóźdź wbity w ścianę/ albo/ (tu porównanie, którego mi brakło)” (*Nieuwaga*, WW, s. 584). Ta ostatnia ma zresztą – co najmniej od czasów francuskiego sensualisty Étienne’a Bonnota de Condillaca – niebagatelne znaczenie dla

refleksji łączącej zmysłowe postrzeganie z kategorią porównania opisywanego jako specyficzna, podwójna uwaga (*attentio/attention; double attention*)<sup>19</sup>.

Wszędzie tam, gdzie Szymborska tematyzuje i wysuwa na plan pierwszy pracę porównania jako czynność wybitnie ludzką, z której wypływają zarówno pozytywne, jak i negatywne konsekwencje, wskazuje jednocześnie na jego wątłe fundamenty, niepewność czy wątpliwą wyższość tworzonych ludzką miarą hierarchii. Dobrym tego przykładem są obie poetyckie notatki, w których śledzimy napięcia między tym, co martwe, a tym, co żywe, wykonywane i zanurzone w bieg życia, poddane kontroli intelektu i zaangażowane w zmysłowe odczuwanie i doświadczanie. Jednak na tych bezpośrednio danych nam wglądach praca porównania się nie kończy: już sama historia retoryki i dzieje filologii podpowiadają, że trop ten tworzy całą sieć (często historycznych) powiązań znaczonych bliskimi sobie terminami: metafory, analogii, podobieństwa, ale także mniej oczywistej antytezy, paratezy, konceptu, kontrapozycji; poezja Szymborskiej – w zupełnie unikalny sposób – zachęca, by właściwą jej pracę *comparatio*, wraz z wszelkimi jej napięciami – oglądać od różnych, także i mniej oczywistych, stron. Warto przywołać niewielki fragment tej rozległej mapy, w której znalazło się miejsce na specyficzną grę podobieństwa i niepodobieństwa; napięcie między tautologiczną tożsamością a radykalną różnicą, tym samym a odmiennym, na paradoksy dotyczące podobieństwa w różnicy i różnicy w podobieństwie, wkraczające także w rejony poetyki negatywnej, która prowadziła już krytykę w stronę interpretacji odwołujących się do poezji Bolesława Leśmiana czy filozofii Martina Heideggera<sup>20</sup>: „Musieli kiedyś być odmienni, / ogień i woda, różnić się gwałtownie, / obrabowywać i obdarowywać / w pożądaniu, napaści na niepodobieństwo”; „Spełza płęć, tleją tajemnice, / w podobieństwie spotykają się różnice / jak w bieli wszystkie kolory” (*Złote gody*, WW, s. 219); „No a potem z powrotem, / polaną dobrze mu znaną, / ale już niepodobną do widzianej rano” (*Moralitet leśny*, WW, s. 561); „Tyle niepodobieństwa między nami, / że chyba tylko kości są te same, / sklepienie czaszki, oczodoły” (WW, s. 600). Ostatni cytat, zaczerpnięty z wiersza *Kilkunastoletnia*, identyfikuje przestrzeń

19 E.B. de Condillac, *Traktat o wrażliwości*, przeł. W. Wojciechowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 17.

20 Ten kierunek podpowiadała sama poetka w rozmowie z Teresą Walas: *Lekcja zdziewienia światem. Pierwszy wywiad telewizyjny z Wisławą Szymborską przeprowadzony przez Teresę Walas w dniu przyznania Poetce Nagrody Nobla*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Znak, Kraków 1996, s. 22. Zob. też w tym samym zbiorze: J. Kwiatkowski, *Wisława Szymborska*, s. 84.

porównania w sferze podmiotowych autoodniesień, cielesnych identyfikacji, dylematów wewnętrznych i tożsamościowych.

### 3. Ekscentryczność i bioformy

Można powiedzieć, że zarówno mechanika porównania, jak i dialektyka podobieństwa i niepodobieństwa, tożsamości i różnicy dają nam w poezji Szymborskiej wszystko to, co potrzebne, by nazwać ją za Miłoszem poezją świadomości, wyrażonej tak pożądaną przez niego bardziej pojemną formą „egzystencjalnej medytacji”<sup>21</sup>. Od razu warto zauważyć, że daleka jest ona od sygnalizowanych przezeń niebezpieczeństw nadmiernej prozaizacji, a dostrzegany przez poetę intelektualizm tych wierszy (mający sytuować je na granicy eseju) w niepowtarzalny sposób przemawia bogactwem konceptualnej i językowej inwencji, jak w wierszu *Urodziny*, gdzie oszołomiony podmiot daje wyraz bogactwu i różnorodności natury ożywionej i nieożywionej także poprzez bogactwo językowych chwytów: między innymi grę z figurami retorycznymi (*parechesis, diafora, homioptoton, homoiarkton*), odsłaniającą coraz to nowe możliwości języka poddanego rygorom izosylabizmu i amfibrachicznego rytmu. Również one, tym razem za sprawą zaskakujących enumeracji obrazujących swoistą pasję katalogowania, wpisują się w konstruowaną przez tę poezję wielopłaszczyznową i wieloperspektywiczną przestrzeń *comparatio*, ujawniając jej możliwe zakresy, porządki i ograniczenia. Jednak nie sama praca świadomości wydaje się być kluczem do uchwycenia oryginalności poetyckiego idiomu autorki *Milczenia roślin*: jak w przypadku analizowanych notatek, ma ona jeszcze swoje istotne dopełnienie, ujawniające się w jej wierszach niezwykle wprost bogactwem obrazów biosfery i pozornie błahych przedmiotów, których obecność chętnie odczytuję jako wyraz dwóch nowoczesnych dróg doświadczania świeckiej, zsekularyzowanej epifanii<sup>22</sup>, jako kluczowe składowe właściwej jej poetyki zachwytu, równoważącej gorzką i pesymistyczną wymowę wielu wierszy.

Choć, jak pokazuje sama Szymborska, wyjście poza krąg świadomości i oddanie głosu mówiącemu światu może być tylko pozorne i nieuchronnie

21 C. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, \*\*\* [Wydaje mi się...], w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 35; tenże, *Lekcja biologii*, w: tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 41-59.

22 Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

sprowadza się do antropocentrycznej pracy porównania, jej utwory stają się obszarem niepowtarzalnej eksploracji i ekspresji życia w całym bogactwie kształtów, które – mimo ponawianych wysiłków – nie pozwalają przyszpilić jego istoty. Dla określenia stosownej wobec niego miary nie sposób wszak wyjść poza ramy świata, jak podpowiada wiersz *Wielkie to szczęście* (WW, s. 502)<sup>23</sup>. Różnym przejawom bioepifanii w poezji autorki *Psalmu* warto się przyglądać bliżej, albowiem wielokrotnie zwracała ona uwagę szczególnie przywiązaniem do prób odsłaniania tajemnic i zaskakujących manifestacji życia (należy ono w tej poezji do najważniejszych – także pod względem frekwencyjnym – słów kluczowych). Pisał o tym przywołany już wcześniej Miłosz, gdy (kilkakrotnie) łączył poezję świadomości Szyborskiej z lekcją biologii odrabianą po Koperniku, Newtonie i Darwinie, a także z zaabsorbowaniem „kruchością naszej cielesnej egzystencji”<sup>24</sup>; pisało też noblowskie jury nagradzające twórczość, która „z ironiczną precyzją pozwala we fragmentach ludzkiej rzeczywistości ujawnić się biologicznemu i historycznemu kontekstowi”<sup>25</sup>; pisali wreszcie wytrawni literaturoznawcy, którzy podkreślali jej szczególną zażyłość z naturą, a ostatnio „niezwykłe w nowoczesnej poezji zainteresowanie naukami przyrodniczymi”<sup>26</sup>.

Szczegółowo analizowane i omawiane przez interpretatorów tej poezji bestiaaria czy zielniki tworzą złożoną poetycką mozaikę, w której pojawia

23 „By poznać, czym naprawdę jest życie, musielibyśmy z niego wyjść, porzucić je, przyjąć jakąś inną formę istnienia (jaką?), móc porównać je z czymś innym (z czym?), porzucić ciało nasze, które jest źródłem wszelkiego błędu i ograniczenia”, pisał Michał Paweł Markowski, przypominając ten wiersz w eseju pokazującym Szyborską jako poetkę egzystencji; M.P. Markowski, *Czytanie Szyborskiej (1)*, w: tegoż, *Interpretacja, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2023, s. 437.

24 C. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, s. 33. Zob. też A. Dauksza, „Którzyśmy serca swoje jedli i krew swoją pili”. *Cielesność w twórczości Wisławy Szyborskiej*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 213-225.

25 Zob. uzasadnienie: „for poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality”, przekład własny – T.B., <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/szyborska/facts/> (8.02.2024).

26 W. Lięgęza, *Życie nie do pojęcia. O poezji Wisławy Szyborskiej*, w: W. Szyborska, *Wiersze wszystkie*, s. 742, 745-749. Zob. też: A. Legeżyńska, *Milczenie roślin. Człowiek i natura w poezji Wisławy Szyborskiej*, w: *Literatura polska XX wieku*, red. B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 276-284; J. Grądziel-Wójcik, *Lekcje biologii, czyli Miłosz czyta Szyborską*, „Ruch Literacki” 2012, z. 1, s. 99-112; K. Pietrych, *O czym mówią zwierzęta (u) Szyborskiej*, w: „*Niepojęty przypadek*”. *O poezji Wisławy Szyborskiej*, red. J. Wójcik, K. Skibski, Pasaże, Kraków 2015, s. 281-300; I. Gralewicz-Wolny, *Fatyga łodygi. Wisława Szyborska wobec milczenia roślin*, w: *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze*, t. 2: *Od humanizmu do posthumanizmu*, red. J. Suchanek-Tymieniecka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014, s. 177-186.

się obraz dzielącej się szkarłupni i „półczegoś” tarsjusza, trzecie oko tuatary i dziobak „mlekiem karmiący pisklęta”. Obserwacje wszystkich tych istot poświadczają specyficzny sposób postrzegania i analizy zjawisk, który Grażyna Borkowska trafnie określiła kiedyś mianem spojrzenia eks-centrycznego<sup>27</sup>. Działa ono nie tylko w służbie zachwytu i zdziwienia bioróżnorodnością, ujawnia także pewien rewers wprzęgniętej w działanie świadomości maszyny porównania, wydobywa jej pęknięcia i nadużycia, niekonsekwencje i braki. Ekscentryczne oko Szymborskiej prowadzi nas ku niezwykłości i niesłychanemu zróżnicowaniu biosfery także po to, by dzięki temu, co możliwe do empirycznej weryfikacji, opowiadać o trudnych do wysłowienia zakamarkach i nieuświadomianych otchłaniach ludzkiej egzystencji, tak jakby specyfika i osobliwości form życia – ich mikro- i makro porządków – przybliżyła mroczne, niepoznawalne tajemnice ludzkiej natury, cielesności i duchowych zmagania. W znanych i często komentowanych tekstach poetki, przedstawiających przeżycia towarzyszące sytuacjom granicznym, wiele o naszych najtrudniejszych doświadczeniach potrafi powiedzieć zaskakujący opis zachowań domowego kota czy reakcji strzykwy, która dzieląc się na pół, pozwala uchwycić biologiczne ograniczenia ludzkiej egzystencji, jej symboliczne ślady zapisane w języku i kulturowych konwencjach czy przejmujące poczucie pustki podmiotu pozbawionego transcendencji („przepaść nas nie przecina, przepaść nas otacza”; WW, s. 477, 344). Właśnie w tak ustawionej strategii poetyckiego myślenia-mówienia tkwi, jak sądzę, siła i atrakcyjność poezji Szymborskiej, która z jednej strony jest w pełni świadomą (choć daleką od szkolnej rutyny) lekcją biologii, poddaje się intelektualnemu rygorowi, rozpoznaje zdobycze nowoczesnej nauki, rządzące światem prawa i prawidłowości, a z drugiej strony – dzięki ekscentrycznej wrażliwości i uważności – identyfikuje wszelkie poznawcze uzurpacje, zbyt łatwo ustanawiane hierarchie, antropocentryczne zadufanie i nadużycia wpisane w wytwarzaną przez człowieka przestrzeń porównania, która – owszem – jest przywilejem (wywabiła nas z wnętrza gatunku i obróciła naszą głowę w ludzką), ale jednocześnie daje poczucie złudnej wyższości, kryje w sobie także potencjał destrukcyjny. Pozwala ona widzieć w tej poezji świadomość ewolucyjnego porządku zgodnego z ustaleniami świata nauki, ale także wyrazić dostrzegane w nim szczeliny, w których zamieszkuje człowiek zmysłowo doświadczający świata i czujący się częścią nieodgadnionych porządków natury (jej „garderoby”, w której „jest kostiumów sporo”; WW, s. 509).

27 G. Borkowska, *Szymborska eks-centryczna*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 139-153.

Lekcję poetyckiej komparatystyki Szymborskiej można wobec tego konfrontować z ambicjami i prerogatywami intelektualnej dyscypliny badań porównawczych – konwencjonalizujących porównanie w służbie pewnych poznawczych celów – a także z potrzebą poszukiwania jedności nauki i doświadczenia, poznawania i wyrażania, teorii i praktyki znajdującej swój wyraz w rozmaitych formach instytucjonalnych. Służyłaby wówczas jako ich swoiste dopełnienie (nierazko dekonstruowanie), które staje się możliwe tylko dzięki językowi poezji i przynależności do „tej dziwnej instytucji zwanej literaturą”, traktowanej jako dyskurs wypełniający istotną lukę pośród rozmaitych form mówienia dostępnych w przestrzeni publicznej. Jako taka pozwala się też umieścić w kontekście innych praktyk artystycznych; pewnym punktem odniesienia mogłaby być dla niej na przykład uprawiana przez Miłosza technika sytuowania, połączona z jego własną lekcją biologii, która umieszcza reprezentowane przez literaturę polską języki wrażliwości i doświadczenia w kontekście innych języków, geografii i wspólnot<sup>28</sup>.

Tworzona przez Szymborską przestrzeń porównania zakresła frapującą sferę rozpoznań wpisujących się w horyzont zainteresowań dzisiejszej biohumanistyki, a więc obszaru badania tych typów reprezentacji świata i doświadczenia, w rozumieniu których użyteczne i inspirujące okazują się pojęciowy dorobek i sam przedmiot zainteresowania nauk przyrodniczych<sup>29</sup>. Biohumanistyczny potencjał odczytań tej poezji staje się, jak sądzę, widoczny nie wówczas, gdy specyfikę możliwości poznawczych oferowanych przez te wiersze odczytujemy, szukając jakiejś korelacji lub wręcz potwierdzenia rozmaitych naukowych wątków wpisanych w poetycki język i autorską wyobraźnię, nie ujawnia ona swojej szczególnej siły także wtedy, gdy chcielibyśmy przykładać do niej narzędzia zaczerpnięte z innych nauk i dyscyplin. Staje się on za to wyraźny przede wszystkim w momencie, gdy wykorzystująca swoje porównawcze tryby praca świadomości, respektująca zdobycze rozumu i ustalenia nauki, widzi w nich pęknięcia, szczeliny i nieciągłości, które stają się poznawczo ciekawe za sprawą niebanalnej wyobraźni i niezwykłego języka, odsłaniającego – choćby tylko na moment – pulsowanie życia, wspólnotę

28 Zob. T. Bilczewski, *Miłosz, Gombrowicz i nowoczesna komparatystyka*, w: *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Księgarnia Akademicka–The Gould Center/Miłosz Institute, Kraków 2013, s. 897–908.

29 O możliwych sposobach rozumienia tego terminu zob. E. Domańska, *Biohumanistyka (rozpoznanie wstępne)*, w: *Ekologia interdyscyplinarności*, red. J. Axer, M. Konarzewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2021, s. 153–173.

afektywnego doświadczenia wykraczającego poza to, co ludzkie. O tym zaś, że język ten potrafi nie tylko inspirować się ustaleniami nauk przyrodniczych, ale także do tych nauk przemówić, świadczy odkryta i opisana przez Marię Holzmann (w St. Cyr nad Morzem Śródziemnym) Cyrea Szyborska, należąca do królestwa Protozoa, gromady Otwornice, rzędu Textularida, rodziny Textularidae<sup>30</sup>.

## Abstract

---

**Tomasz Bilczewski**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*Szyborska and the Forms of Life: On Comparative Literature in a Different Way*

Recalling the long tradition of the influence of life sciences on the formation of comparative literature as a discipline, this article points to conceptualizations of the key category of comparison within domestic poetic discourses. In this perspective, Wisława Szyborska's "poetry of consciousness" occupies a special place, thematizing the mechanisms and consequences of the *comparatio* work inherent in the human mind in the context of the diversity of life forms. My main focus points are two poetic notes of the same title (from volumes dated 1962 and 2002), which allow us to read the exploration of the biosphere inherent in this poetry as an interesting area of recognition of the possibilities, nature, and limitations of the human search for a common measure, the dialectic of similarity and difference – as key to the practices of comparative literature, interested in the confrontation of cultural representations with the findings of modern life sciences.

## Keywords

---

comparison, comparative literature, biosphere, life sciences, biohumanities

---

<sup>30</sup> M. Holzmann, S. Rigaud, S. Amini, I. Voltski, J. Pawlowski, *Cyrea Szyborska Gen. et Sp. Nov.: A New Textulariid Foraminifer from the Mediterranean Sea*, „Journal of Foraminiferal Research” 2018, nr 2, s. 156-163.

---

## Spójniki Szymborskiej

---

Eliza Kącka

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 234–247

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.15 | ORCID: 0000-0001-9589-936X

---

### 1.

Nie będąc bynajmniej konstruktywistką w sensie znanym z dziejów ubiegłowiecznej awangardy, była Wisława Szymborska konstruktorką. Wiersze jej mają zakrój dobrze obmyślonej i ściśle spojonej budowli. Większość form poezji polskiej XX wieku znamionuje rozwichrzenie. Jak wskazuje technika poezjowania Adama Ważyka, Aleksandra Wata, Juliana Tuwima, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Józefa Czechowicza, Tadeusza Różewicza, Jarosława Marka Rymkiewicza, Czesława Miłosa, ich tematy na mocy jukstapozycji scalają się spontanicznie z fragmentów. W tendencji przeciwnej klasę dla siebie stanowić mogą Zbigniew Herbert, Szymborska czy Stanisław Barańczak. Modus myślowy tej przykładowej trójki znamionują cechy realizowanego planowo, obliczonego konceptu zwieńczonego zaskakującą konkluzją. Można doszukać się w tym analogii z Wölfflinowskim podziałem malarstwa na tektoniczne i linearne. Wskazany podział sam przez się ujawnia rysy właściwego tej drugiej grupie poetów temperamentu, by nie rzec – światopoglądu.

---

**Eliza Kącka** – dr, adiunktka na Wydziale Polonistyki UW, członkini Zarządu Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza, jurorka Nagrody Literackiej Gdynia, felietonistka „Tygodnika Powszechnego”. Autorka dwóch książek naukowych i trzech prozatorskich. Ostatnio opublikowała książkę eseistyczną *Idiomy* (2023). Kontakt: em.kacka@uw.edu.pl.

Albowiem „żywiol” i „ład”, wedle podziału Rogera Caillois, to antynomiczne style działania umysłów. „Księżde pieśni” konstruktorzy przeciwstawiają „księgę zdarzeń”.

## 2.

O ile mi wiadomo, Szymborska nie napisała w życiu ani jednego traktowanego serio sonetu. Nie pisywała też rond czy trioletów. W dorobku ma tylko dwie tak nazwane ballady. Obce są jej rytm polskiego heksametru, urok sylabotonizmu, dyscyplina strof safickiej czy alcejskiej. Tyleż rygorystyczne, ile indywidualne formy konstrukcji wiersza musiała i postanowiła narzucić sobie sama. Rygory te zbliżają wiersz Szymborskiej do eseju, który w szczególnie udanych przypadkach malowniczą rozmaitości ekspozycji sprowadzić umie do finalnego paradoksu. Wkroczenie na ten szlak w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku było dla poetki, jak można sądzić, emancypacją nie mniej ważną od politycznej. Składający się na jej poetykę zestaw szczęśliwych odkryć ma jednak polityczną podszewkę. Wyłania się bowiem z krytyki języka. A język, jak wiadomo, jest bardziej polityczny niż samo myślenie.

Jedną z osobliwości Szymborskiej jest obyczaj umieszczania wiersza programowego w roli podsumowania zbioru. Tak sytuują się wiersz *Wszystko* w tomie *Chwila* (2002), wcześniej *Ludzie na moście* (1986) w zbiorze pod tymże tytułem, *Liczba Pi* w *Wielkiej liczbie* (1976), *Pod jedną gwiazdką* we *Wszelkim wypadku* (1972), *Sto pociech* w jednobrzmiąco zatytułowanej książce (1967), *Rozmowa z kamieniem* w tomie *Sól* (1962) oraz *Obmyślam świat* w *Wołaniu do Yeti* (1957). Wyliczenie zstępuje w głąb chronologii, gdyż przypadek wiersza *Obmyślam świat* był szczególnie: to on był pierwszy, zapoczątkował tendencję.

Wiersz ów składa się z ośmiu strof. Wstępna przywołuje szacowny topos świata jako Księgi. Z przewrotnym wnioskiem: skoro świat jest Księgą, da się pomyśleć „wydanie” go na nowo w edycji poprawionej. Projektowi temu poświęcone zostaną kolejne strofy – prócz ostatniej. Notabene, koncept ten powróci w wielu późniejszych wierszach Szymborskiej, zaopatrujących aktualną wersję świata w autorską erratę. Tym razem poetka, co stanowi koncept godny Jorgego Luisa Borgesa lub Brunona Schulza, ujmuje „świat” jako tekst, lokując tym samym na jednej płaszczyźnie słownej rzeczywistość i jej refleks w formie zaprzecznej fantazji. I z miejsca obniża rangę tego ustanowienia, nawiązując żartobliwie do podtytułu sławetnej encyklopedii sarmackiej księdza Benedykta Chmielowskiego:

Obmyślał świat, wydanie drugie,  
 wydanie drugie, poprawione  
 idiotom na śmiech,  
 melancholikom na płacz,  
 łysym na grzebień,  
 psom na buty<sup>1</sup>.

Po czym następuje wspomniane sześć strof – kolekcja zawrotnie utopijnych marzeń zaprzeczonych gorzką puentą:

Świat tylko taki. Tylko tak  
 żyć. I umierać tylko tyle.  
 A wszystko inne – jest jak Bach  
 chwilowo grany  
 na pile.  
 [WW, s. 196]

„Bach na pile” – to, rzecz oczywista, bluźnierstwo. Nie tylko z tej racji, że jęśliwy głos piły traktowanej jako instrument muzyczny stanowi atrakcję prymitywną i urągającą kunsztowi arcy mistrza kontrapunktu, lecz i dlatego, że występy takie były w swoim czasie składnikiem programu lokali nocnych o wątpliwej renomie. To kwintesencja degradacji. Słowem – mowa o sprowadzonym do kiczu, poniżonym i sprostywowanym arcydziele. Oto dystans między tym, co postulowane, a tym, co przygnębiająco realne. Dystans ponoć „chwilowy”, lecz można podejrzewać, że nieusuwalny i wieczny. Ów świat obmyślony nie ma, jak wiele podobnych, szansy na ziszczenie.

Dotarcie do tej refleksji nosi charakter dobitnie transgresyjny. Konkluzja, jaką dzieli się podmiot wiersza, ujawnia stan świadomości porażonej traumą. Nastąpiło bolesne przebudzenie, do marzeń nie ma powrotu. Trzy ostatnie wersy wymazują je i unieważniają. To jasne. Jednak widoczne okazuje się w konsekwencji coś jeszcze: wewnętrzne pęknięcie świadomości podmiotu. Istnieje wciąż tamten, marzycielski, lecz zaistniał już nowy, burzycielski. Dwa nieprzywiedlne, jak powiedzieliby matematycy, stany ducha.

<sup>1</sup> W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 194. Kolejne powołania z tego tomu cytuję jako WW z podaniem numeru strony.

## 3.

Przejście podmiotu w stan fałszywej świadomości dokonuje się za pomocą słowa, które w tekście nie figuruje: jest zaledwie domyślne, acz niewątpliwe. Poprzedza wspomniane trzy ostatnie, rewoltujące wersy. Jest to spójnik „ale”. Jako pierwszy jego wagę dla poetyki Szymborskiej wyodrębnił Stanisław Barańczak z powołaniem na to, „co Roman Jakobson nazwał «poezją gramatyki»”<sup>2</sup>. „Poezja gramatyki jest – jak się wydaje – znakomitą realizacją wzorca literatury intelektualnej, filozoficznej, skupionej na problemach egzystencjalnych i epistemologicznych, także lingwistycznych” – dopowiada Irena Szczepankowska<sup>3</sup>. Ale już przed nią performatyce spójników poświęcił uwagę monografista Szymborskiej, Wojciech Ligęza:

W poezji Szymborskiej wszystkie te „ale”, „a jednak”, „pomimo”, „gdyby” zostają w szczególny sposób wyeksponowane, biorą istotny udział w tworzeniu misternej jak sieć pajęczka siatki powiązań między przedmiotami. [...] Opisywaną grę semantyczną nazywam figurą zastrzeżenia<sup>4</sup>.

Słowem, to właśnie spójniki nadają kierunek myśleniu, które nazwać można strategią heretyka. „Ale” nie używa się bezkarnie, gdyż „ale” („«ale» wszystko inne jest jak Bach chwilowo grany na pile”) to jedno z najbardziej niszczycielskich słów, jakie zawiera *lingua mentalis*. Wiedza o tym trafiła już do popularnej psychologii współczesnej: „[...] – «Masz ładne włosy, ale ten kolor jakiś nie taki?» – Pięknie pan to zestawiał. Stara zasada głosi, że «ale» dezaktualizuje wszystko, co się przed nim pojawia”<sup>5</sup>. Klasyczny przykład to, ma się rozumieć, „Nie jestem antysemitą, «ale»...”. Przypadki odwrotne są dużo rzadsze. Innymi słowy, „ale” („tak, «ale»...”) odsłania zatajony stan

2 S. Barańczak, *Niezliczone odmiany koloru szarego*, w: tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Aneks, Londyn 1988, s. 112.

3 I. Szczepankowska, *Człowiek – język – wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej. Studia semantyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013, s. 60. Autorka pracy uwzględnia teorię aktów mowy, szczegółowo odnosząc te koncepcje do poezji autorki *Końca i początku*, nie przytaczam tu jej rozwiązań.

4 W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 90.

5 Ł. Pilip, *Złodziej emocji. Rozmowa z Karoliną Leą Jarmołowicz*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Wysockie Obscasy”), 22 grudnia 2022, <https://www.wysockieobcasy.pl/zyclepiej/7,181615,29285024,bierni-agresorzy-osoby-z-tendencja-do-pasywnej-agresji.html?disableRedirects=true> (31.01.2024).

faktyczny poglądów autora wypowiedzi, wyraża skrytą agresję (bądź auto-agresję), odwraca wartości. Często stanowi niejawną *restrictio mentalis*, wyraz wewnętrznego sprzeciwu mającego uzgodnić (*de facto* nieuzgadnialne) niezgodę ze zgodą, usprawiedliwić konformizm.

#### 4.

Stąd właśnie owo pierwsze „ale” z wiersza zamykającego *Wołanie do Yeti* stanowi taki przełom. To ono wyznacza dalszą drogę poetki. Jej następny zbiór będzie nosił tytuł *Sól*. O jaką sól chodzi? Przypuszczam, że o tę z logionu: „A jeśli sól zwietrzeje, czem solona będzie?”<sup>6</sup>. Nowo odkryte „ale” było tą solą, probierzem.

Dla Szymborskiej to słowo-dźwignia, performatyw, okazało się narzędziem magicznym w sferze architektury wiersza<sup>7</sup>. Bez trudu odnaleźć można kilkadziesiąt zbudowanych z jego pomocą wywodów (choćby *Pamięć nareszcie* z tomu *Sto pociech*, *Prospekt* z tomu *Wszelki wypadek*, *Cebula* z tomu *Wielka liczba...*). Na konstrukcję taką składa się zawsze to, co retoryka zwie argumentem – obszerne i z zasady otwarte wyliczenie pewnych stanów rzeczy, obiektów, uczuć i tak dalej, przeniesionych następnie piorunującą puentą w stan negacji. Ta wstępna, kalejdoskopowo różnorodna część wiersza nosi wszelkie cechy zapożyczonego z techniki filmowej montażu atrakcji, czyli krótkich, zestawianych kontrastowo sekwencji, a nawet migawek mających według wynalazcy tego chwytu Siergieja Eisensteina rozhuścić emocjonalnie widza lub czytelnika<sup>8</sup>. U Szymborskiej rozbudowany montaż synchroniczny efektów/afektów stanowi antynomię narracji ciągłej, przyczynowo-skutkowego wyvodu, a choćby skojarzeniowej przyległości. Przykład skrajny to *Urodziny* z tomu *Wszelki wypadek* z istną zamiecią, jak zwał je Eisenstein, atrakcjonów:

6 Mt 5, 13 (w przekładaniu księdza Jakuba Wujka).

7 Tegoż użytku próbował równoległe Zbigniew Herbert, np. w wierszu *Pięciu* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957): „a zatem można/ używać w poezji imion greckich pasterzy [...] a także/ jeszcze raz/ ze śmiertelną powagą/ oferować zdradzonemu światu/ różę”; zob. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 130. „To «a zatem» – konkludował Jan Błoński – jest doprawdy dźwignią, która poezję Herberta odwróciła od pogrobnego katastrofizmu i nadała jej swobodną jednoznaczność”; zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: tegoż, *Romans z tekstem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 63. Zabieg jednak chybiony, gdyż poeta z niewiadomych względów użył słowa „zdradzonemu” zamiast „zdradzieckiemu”.

8 Por. S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, przeł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg i in., Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 292 i n.

Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata:  
 moreny, mureny i morza i zorze  
 i ogień i ogon i orzeł i orzech –  
 jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?  
 Te chaszczę i paszczę i leszczę i deszczę,  
 bodziszki, modliszki – gdzie ja to pomieszczę?  
 Motyle, goryle, beryle i trele –  
 dziękuję, to chyba o wiele za wiele.  
 Do dzbanka jakiego ten łopian i łopot  
 i hubin i popłoch i przepych i kłopot?  
 Gdzie zabrać kolibra, gdzie ukryć to srebro,  
 co zrobić na serio z tym żubrem i zebra?  
 Już taki dwutlenek rzecz ważna i droga,  
 a tu ośmiornica i jeszcze stonoga!  
 [WW, s. 339]

Kłopoty mimowolnej kolekcjonerki wszechrzeczy trwają jeszcze długo, wiodąc ostatecznie do zdumienia, że nawet pojedynczy płatek bratka, „wzgardliwie dokładny i kruchy wyniośle” (WW, s. 339), to niepowtarzalny unikat, skarb nad skarby, godny wszystkich wcześniej wymienionych i w gruncie rzeczy zdolny je zastąpić<sup>9</sup>. Konfrontując wartość jednego okazu z całym nieprzeliczalnym uniwersum, poetyckie „ale” ustanawia tu prymat indywidualnego nad zbiorowym.

## 5.

W swoim czasie zwracałam uwagę na uderzająco obecną u Szyborskiej strategię proliferacji pytańników<sup>10</sup>: są wiersze złożone z nich bez reszty, choćby *Portret z pamięci* z tomu *Tutaj*. Kwestia ma jednak sens szerszy. Instaluje

9 W kanonicznej (?) interpretacji tego wiersza Tadeusz Nyczek wyraża pogląd, że tak obdarowanym bohaterem utworu jest noworodek: „ten, kto się właśnie urodził i dostał od świata «cały świat»” (por. T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 27 x Szyborska*, a5, Kraków 2005, s. 120). Uważam, że inspiracji dostarczyć mogła znana anegdota o imieninach Kornela Makuszyńskiego, któremu figlarze-skamandryci sprezentowali dwanaście gipsowych biustów Kościuszki, osiem desek do prasowania, dwadzieścia kilo buraków, furmankę koksu i mnóstwo innych niepotrzebnych rzeczy. Z wielu wersji tej historii polecam zawartą w: A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, PIW, Warszawa 1989, s. 137.

10 E. Kącka, *Zmienna losowa*, „Tygodnik Powszechny” 2023, nr 5, s. 65-67.

bowiem w wierszach wymiar dramaturgiczny, redukujący często do zera udział wewnątrztekstowego ja – powiedzmy, wierszowego narratora. Szymborska bardzo lubi bezosobowe wykłady, których czytelnik winien łamać sobie głowę, kim jest (i skąd ma wiedzę) persona mówiąca. Równie często jednak wykreowane postacie pozostawiane są samym sobie bez jakichkolwiek komentarzy. Klasyczny (dobre słowo) casus to *Głosy* ze zbioru *Wszelki wypadek*:

Ledwie ruszysz nogą, zaraz jak spod ziemi  
Aboryginowie, Marku Emiliuszu.

W sam środek Rutulów już ci grzęźnie pięta,  
W Sabinów, Latynów wpadasz po kolana.  
Już po pas, po szyję, już po dziurki w nosie  
Elków masz i Wolsków, Lucjuszu Fabiuszu.

Do uprzykrzenia pełno tych małych narodów,  
do przesytu i młodości, Kwintusie Decjuszu.  
[WW, s. 321]

W sumie jest tych odczytanych w Liwiuszu rozmówców, nadętych pychą Rzymian, cały tuzin. A skazanych na starcie z powierzchni ziemi „małych narodów” – aż dwadzieścia cztery. Wiersz, powstały – jak się zdaje – nad szkolnym atlasem starożytności, gdzie na Półwyspie Apenińskim roi się od plemion, z których pozostały tylko nazwy, nakazuje wyobrazić sobie dyskurs odzianych w togi senatorów w znanych z *Quo vadis* okolicznościach, na biesiadzie. Każdy z tych domniemanych biesiadników dywaguje na swój sposób, lecz wszyscy pogardliwie. Oto *Uczta* Platońska w wykonaniu antycznych, i nie tylko, imperialistów. Tak samo rozprawiano przecież w palarniach londyńskich klubów czasów królowej Wiktorii, z cygarem w palcach nad szklaneczką sherry. A dziś rozprawia się na Kremlu.

Nie inaczej od strony kompozycyjnej przedstawiają się rozmowy w wierszach *W przytułku* z tomu *Wszelki wypadek*, *Pogrzeb* z tomu *Ludzie na moście* czy – ciekawy przypadek! – *Możliwości* z tegoż zbioru, gdzie wskutek pominięcia pytań padają same odpowiedzi, tworząc jedyny w swoim rodzaju kwestionariusz Prousta w trzydziestu i jednej replikach, kreślących zarazem i autoportret poetki:

Wolę wyjątki.  
 Wolę wychodzić wcześniej.  
 Wolę rozmawiać z lekarzami o czymś innym.  
 Wolę stare ilustracje w prążki.  
 Wolę śmieszność pisania wierszy  
 od śmieszności ich niepisania.  
 [WW, s. 446]

Bez względu na to, czy w wierszach takich nawiązuje się jawny dialog, czy też jeden z protagonistów jest domyślny, mamy tu do czynienia z chwytym dramaturgicznym. Jego konsekwencje pozwolę sobie wyjaśnić, przywołując słowa Jerzego Stempowskiego, który w połowie lat trzydziestych ubiegłego wieku powołany na wykładowcę PIST, zdziwił się odmiennością pisarstwa na scenę:

W utworze dramatycznym autor musi wypowiedzieć się w słowach swych postaci, bez komentarzy i epilogów. Postaci dramatu wyrastają z tego, co mówią. Ze słów ich czytający musi odtworzyć ich mimikę, gesty, kostiumy, akcesoria i dekoracje, aż do całości obrazu scenicznego. Wyłowienie tych różnych treści ukrytych na dnie tekstu wymaga drobiazgowej analizy i nieustannej pracy wyobraźni. [...] Mechanizm teatru ukazuje tylko samo dzieło, nie zostawiając miejsca na żadne inne intymności między widzami i autorem<sup>11</sup>.

Ambicja wielu poetyckich konstrukcji Szymborskiej w to właśnie celuje.

## 6.

Powracając do paradoksów „ale”, znów przywołać wypada psychologię popularną. Z okazji nowej wersji filmowej baśni *Akademia pana Kleksa*, luźno opartej na pierwowzorze pióra Jana Brzechwy, czytamy komentarz: „[Kleks] ma do przekazania ważne, choć proste prawdy, zwraca uwagę na warte pielęgnowania wartości, jak empatia. Tyle że stosuje infantylne metody albo próbuje

<sup>11</sup> J. Stempowski, *Schiller wśród tekstów i egzegetów* [1955], w: tegoż, *Pamiętnik teatralny trzeciej klasy i inne szkice*, wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 272-273.

coachingowych zakłęk, które mają zdziałać cuda (w rodzaju: wystarczy «ale» zastąpić słowem «więc»)<sup>12</sup>. Nie umiem stwierdzić, czy tak przedstawiają się reguły coachingu, lecz pod pióra scenarzystów filmu trafiła iście magiczna formuła metamorfozy. Dość wmyślić się w stwierdzenia takie, jak na przykład: „Jestem głupia, ale [więc >] piękna”, czy nawet: „Człowiek jest trzcina najśłabszą w przyrodzie, ale [więc >] trzcina myśląca”. Stwierdzenia zmieniają kształt następująco: „im głupsza jestem, tym piękniejsza”; „im słabsza jestem, tym bardziej myśląca”. I właśnie o to chodzi. Taką alchemiczną przemianę „ale” w „więc” nazwać można przemianą wyższego stopnia, do kwadratu.

Szyborska wynalazła ten nieodparty niekiedy paralogizm samodzielnie i używała go chętnie, osiągając znakomite efekty, zaskakująco zbliżone do prawd, by tak rzec, metafizycznych. Jako wzór przywołać można choćby *Psalm* z tomu *Wielka liczba*, gdzie mowa o przekraczaniu wykreślonych przez polityków granic:

O, jakże są nieszczelne granice ludzkich państw!  
Ile to chmur nad nimi bezkarnie przepływa,  
ile piasków pustynnych przesypuje się z kraju do kraju,  
ile górskich kamiaków stacza się w cudze włości,  
w wyzywających podskokach!  
[WW, s. 365]

Dalej następuje, wedle wyżej wspomnianej reguły, pomnożenie analogicznych przykładów, by wreszcie pojawiła się puenta:

Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce.  
Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr.  
[WW, s. 366]

Wniosek ten, jako się rzekło, przekładać należy standardowo na formę: „Ale tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”. Jednak prawdziwy, tragiczny sens ujawnia się dzięki podstawieniu pod „ale” zaskakująco radykalnego operatora „więc”: „Więc tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce”. Dopiero ta metamorfoza sensu pozwala ujawnić skalę alienacji poczynań ludzkich

<sup>12</sup> Zob. P. Guskowski, *Nie ma sensu bronić klasyki przed zmianą, o ile twórcy mają dobry pomysł. Jaki jest nowy „Kleks”?*, „Gazeta Wyborcza” 5 stycznia 2024, <https://wyborcza.pl/7,101707,30547022,nie-ma-sensu-bronic-klasyki-przed-zmiana-o-ile-tworcy-maja.html> (31.01.2024).

osiągniętą w procesie – jak się wyrażał Fryderyk Engels – „uczłowieczania małpy”, czyli nieodwracalną sztuczność poczynań cywilizacyjnych. Jeśli bowiem kulturę pojmować jako harmonię między światem ludzkim a pozaludzkim, to cywilizacja więź tę zrywa, odbierając człowieczeństwu świadomość solidarności z naturą. I – jak w wierszu – wystawiając na pośmiewisko ludzkie uroszczenia, kulminujące w pragnieniu (i praktykach) władzy.

Za sprawą podstawienia „więc” w miejsce „ale” świadomość podniesiona zostaje zatem do świadomości świadomości. W wierszu *Mapa* z tomu *Wy-starczy* radosne obcowanie z tytułowym (jakże malowniczym i przyjaznym) ucieleśnieniem syntezy podminowane zostaje zdradziecko przez poczucie, iż dobrowolnie wkroczyło się w sferę fikcji: „Groby masowe i nagłe ruiny – szepce głos fałszywej świadomości – to nie na tym obrazku” (WW, s. 648). W tym stanie rzeczy puentę stanowić musi nieunikniony wniosek:

Lubię mapy, bo kłamią.  
 Bo nie dają dostępu napastliwej prawdzie.  
 Bo wielkodusznie, z poczciwym humorem  
 rozpościerają mi na stole świat  
 nie z tego świata.  
 [WW, s. 648]

W myśl opisanego podstawienia przytoczoną strofę należałoby poprzedzić spójnikiem „ale”. Wówczas wyrażałaby ona stan świadomości sprowadzalny do ulgi, jaką przynosi obcowanie z mapą. W odróżnieniu od podszytego kłamstwem i przemocą terytorium, mapa jest moralnie czysta, a ściślej: oczyszczona. Oszczędza „wędrowcowi palcem po mapie” bólu i zgrozy, jakimi nasiąkała realna powierzchnia znacznych części globu. Jednakże (nad)użycie „ale” dzięki nadaniu mu znaczenia „więc” odsłania drugie dno, a konkretniej – osąd tej ewazyjnej postawy podmiotu. „Więc lubię mapy, bo kłamią” to właśnie sąd świadomości nad nią samą, przeciwieństwo świadomości fałszywej: nadświadomość. Cały ten znamieny dla Szymborskiej – a perfidny – proces wpisuje się w logikę podwójnego zaprzeczenia, podniesionego z poziomu operacji gramatycznej do poziomu operacji etycznej.

Znamienne, że owa operacja etyczna zastępowania „ale” przez „więc” posiada mechanizm logiczny. Realizuje bowiem ustalone już w XVI wieku tak zwane sylogizmy Christopha Claviusa: a) jeśli stwierdzenie wynika z jego zaprzeczenia, to jest prawdziwe; b) jeśli ze stwierdzenia wynika jego zaprzeczenie, to jest fałszywe. Przykładowo: „Jesteśmy dziećmi epoki, / epoka

jest polityczna” (*Dzieci epoki* z tomu *Ludzie na moście*; WW, s. 430). Między pierwszym a drugim wersem zieje – owszem, zastanawiająca – pustka, niepokoi elipsa. Jaki tam wstawić spójnik? „Jesteśmy dziećmi epoki, *ale* epoka jest polityczna” – pobrzmiewa skarga; „Jesteśmy dziećmi epoki, *więc* epoka jest polityczna” – zakrawa na (samo)oskarżenie. Inaczej mówiąc, sensy się rozbiegają: „Jesteśmy dziećmi epoki [bo] epoka jest polityczna” (sylogizm a); „[Skoro] jesteśmy jej dziećmi, [to] epoka jest polityczna” (sylogizm b). Podszycie stwierdzenia logicznie prawdziwego stwierdzeniem fałszywym zaprawia początek wiersza *Dzieci epoki* jadem.

Równie wymowne jest zakończenie wiersza *Małpa* z tomu *Sól*, gdzie tak podobne do człowieka zwierzę

kpi z siebie, czyli daje dobry przykład  
nam, o których wie wszystko jak uboga krewna,  
choć się sobie nie kłaniamy.  
[WW, s. 202]

Enigmatyczne „choć” kryje w sobie pierwiastek obyczajowy: istotnie, ubodzy krewni często oddają się cichemu śledzeniu bogatszych, z czego ci ostatni nie zdają sobie sprawy. Wprowadzenie spójnika „ale” tylko pogłębia ów rodzinny dystans: strony konfrontacji demonstracyjnie się ignorują. Jednak dopiero „więc” czyni z tej konfrontacji dramat: małpa wie o nas wszystko, „więc” się sobie wzajemnie nie kłaniamy: małpa dlatego, że wie za dużo, ludzie dlatego, że obraża ich małpowanie. I w tym dopiero dostrzec można dyskretną, bo zaszyfowaną, puentę: przejście od dystansu do dysonansu poznawczego – od wzajemnej obojętności do rozmyślnego zerwania.

## 7.

Szczególnie podstępne w swej funkcji „ale” grasuje właśnie w sferze etycznej, inaczej mówiąc – mentalnej, jako że wszystko, co autentycznie etyczne, zakorzenione jest w psychice indywidualnej, i to w jej frakcji niejawnej. Niebezpiecznym narzędziem, jakim jest ów spójnik, posługuje się Szymborska dla pogłębienia dystansu w czasie, który zwykła badać ze szczególną wnikliwością. Jak przeczytać możemy w wierszu *Trzy słowa najdziwniejsze* ze zbioru *Chwila*, „Kiedy wymawiam słowo *Przyszłość*/ pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości” (WW, s. 517). *Przyszłość* zatem umyka nam w nieskończoność, teraźniejszość *de facto* nie istnieje, a uchwytana bywa tylko przeszłość. Jednakże

przeszłość jest z definicji nieaktualna, a tym samym stanowi królestwo „ale”.  
Mówi o tym wiersz *Stary śpiewak* z tomu *Wielka liczba*:

„On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la.  
A ja śpiewałem tak: trala tra la.  
Słyszy pani różnicę?  
I zamiast stanąć tu, on staje tu  
i patrzy tam, nie tam  
choć stamtąd, a nie stamtąd  
wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,  
ale całkiem po prostu pampa rampa pam,  
niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,  
tylko że  
kto ją pamięta – ”.  
[WW, s. 380]

Pod postacią „tylko że” zaprzecznik „ale” wytwarza tu dystans nieprzekraczalny: mówi on, że czas drwi sobie z pamięci, że doświadczenia się nie sumują, że – słowem – przeszłość także nie istnieje, choć w sposób odmienny niż terażniejszość i przyszłość. Bohater wiersza słusznie decyduje się wskazać, jak brała ton i gdzie stała przed laty jego partnerka: są to tak zwane miejsca pamięci (innym jeszcze jest cała, (nie)ukazana tu, zapewne podczas próby operetki, scena). „Pamięć umieszcza wspomnienie w sferze *sacrum* [...], zakorzeniona jest w konkretności, w przestrzeni, obrazie i przedmiocie” – mówi historyk pamięci Pierre Nora<sup>13</sup>. I tylko to, „pamiętkowe rupiecie”, istnieje naprawdę, to znaczy daje się uchwycić w wierszu. A zatem w istocie istnieją tylko osobiste, intymne i ściśle więzi, jakimi podmiot oplata przywołane z dystansu osoby, zjawiska, miejsca, sentymenty i rzeczy. To one konstytuują jedność osobowości: kim byłby Stary Śpiewak bez swojego wspomnienia o dawno zapomnianej niezapomnianej diwie? Aliści tę jego osobność w roli nosiciela pamięci podważa wciąż nieubłagane „ale”. Równowaga jest krucha, a pozytywny (tym razem) wynik starcia – chwilowy.

„Właściwie każdy wiersz/ mógłby mieć tytuł «Chwila»” (WW, s. 588) – tak się zaczyna wiersz zwący się tak właśnie: *Właściwie każdy wiersz* (ze zbioru *Dwukropek*). Dalej przeczytać można, że:

<sup>13</sup> P. Nora, *Między pamięcią a historią*, wstęp K. Pomian, wybór, wprowadzenie i przekład J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 98.

Wystarczy jedna fraza  
w czasie teraźniejszym,  
przeszłym, a nawet przyszłym;

wystarczy, że cokolwiek  
niesione słowami  
zaszeleści, zabłyśnie,  
przefrunie, przepłynie  
czy też zachowa  
rzekomą niezmiennność,  
ale z ruchomym cieniem;  
[WW, s. 588]

Znaczy to, że wszystko stanowić może pretekst do wiersza. Znaczy także, w moim przeświadczeniu, iż wiersz zdolny jest podchwycić, utrwalić i rozwinąć każdy drobiazg, choćby najmniej znaczący, ulotny, banalny i tak dalej. Owo „tak dalej” rozwija ciąg dalszy ciąg wiersza. „Wystarczy, jeśli [...]” – i tu seria przykładów. I właśnie dlatego zjawia się tu, jak powiadał Gottfried Wilhelm Leibniz, raczej coś niż nic. Przynajmniej w wierszach Szymborskiej. Inaczej mówiąc, powstają one na zasadzie racji dostatecznej. Wiersze istnieją, bo – jak czytamy – zostały spełnione minimalne warunki, by mogły one zaistnieć. Te minimalne warunki – to uważność, dociekliwość, inwencja poetki. Rzeczy dostrzeżone okazują się racją dostateczną tematów, tematy – racją dostateczną wierszy, wiersze zaś – racją dostateczną ich autorki. Paradoksalnie, te precyzyjne konstrukcje poetyckie zawierają w sobie własne egzystencjalne „ale”, ujawniające się w nich autonomicznie. I dlatego są tym, czym są: bytami doskonałymi, bez „ale”.

## Abstract

---

**Eliza Kącka**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Szyborska's Conjunctions*

This article joins the current of research (e.g. Barańczak 1988; Ligęza 2001; Szczepankowska 2013) on the role of rhetorical figures in Wisława Szymborska's poetics. Szymborska shows virtuosity in constructing poems in the form of implication, where the second part of the text contradicts the initial enumeration, as in Clavius's syllogisms (if a proposition is a consequence of its negation, it is true; if a proposition's negation is a consequence of the proposition, it is false). The default conjunct *but* and its extension *thus* play the main role in this poetic strategy by means of which a reversal of values is accomplished – an expression of Szymborska's inherent skepticism.

## Keywords

---

paralogism, poetic strategy, principle of sufficient reason, negation, rhetoric

---

## Poetycki „zmysł udziału” Wisławy Szymborskiej

---

Ryszard Nycz

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 248–262

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.16 | ORCID: 0000-0003-2736-4675

### 1.

Chciałbym zaproponować odrobinę odmienny punkt widzenia na poezję Wisławy Szymborskiej. Odrobinę – bo każdy, kto zaczyna myśleć o stworzeniu takiego tekstu, natychmiast sobie uświadamia, że wszystko (prawie wszystko) już zostało napisane i każdy (choćby tylko w intencji) nowy krok interpretacyjny zapada w głębokie ślady wcześniejszych odczytań. Z czytaniem Szymborskiej jest więc trochę tak, jak z czytaniem świata według jej bohaterów – zdobywców nowych terytoriów:

Ledwie ruszysz nogą, zaraz jak spod ziemi  
Aboryginowie, Marku Emiliuszu.

W sam środek Rutulów już ci grzęźnie pięta.  
W Sabinów, Latynów wpadasz po kolana.  
Już po pas, po szyję, już po dziurki w nosie  
Ekwów masz i Wolsków, Lucjuszu Fabiuszu.  
[*Głosy*, WW, s. 321]<sup>1</sup>.

---

### Ryszard Nycz

– emerytowany prof. UJ i IBL PAN, członek rzeczywisty PAN i członek korespondent PAU, wiceprezes krakowskiego oddziału PAN, członek Kapituły AMU PAN. Ostatnio opublikował: *Nasza kultura rozszerzonej teraźniejszości. Sondowanie aktualnego doświadczenia temporalnego*, „Teksty Drugie” nr 6, 2023.

---

1 Cytaty z wierszy Szymborskiej lokalizuję w tekście ze wskazaniem numeru strony, stosując następujące skróty: WW – W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, posł. W. Ligęza, Znak, Kraków 2023.

Moją uwagę przykuła *Rozmowa z kamieniem*, opublikowana po raz pierwszy w 1961 roku, a w tomie *Sól* – w roku 1962, której fragmenty i kluczową formułę (zmysłu udziału) wykorzystałem sześć lat temu do wskazania na istotny zwrot w badaniach antropologicznych<sup>2</sup>, a teraz chciałbym odnieść i do całej dojrzałej poezji Szymborskiej i wypowiedzanej w niej pozycji podmiotu w jego związkach ze światem. Jest to wiersz, który – jak w przypadku każdej aktywności w świecie Szymborskiej, która nigdy nie jest pierwsza, lecz zawsze aktywuje antecedencje („każdy przecież początek/ to tylko ciąg dalszy”; WW, s. 486), tak i w przypadku każdej aktywności lekturowej – obrósł całkiem pokazną literaturą przedmiotu, komentarzy i interpretacji. Nie gwarantuję, że mam w pamięci je wszystkie, wszakże klasyczne a obszerniejsze odczytania, pióra zwłaszcza Jacka Łukasiewicza, Marty Wyki, Stanisława Balbusa, Anny Legeżyńskiej, Doroty Wojdy, Wojciecha Ligęzy, Tadeusza Nyczka<sup>3</sup>, poznałem na świeżo – i dzięki nim właśnie ryzykuję tutaj rozwinięcie swego punktu widzenia, który krążyć będzie wokół tych oto fraz przede wszystkim:

Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy.  
 Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,  
 A całym wnętrzem leżę odwrócony.  
 [...]  
 Brak ci zmysłu udziału.  
 Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału.  
 Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia  
 Nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.  
 Nie wejdiesz, masz zaledwie zamysł tego zmysłu,  
 Ledwie jego zawiązek, wyobraźnię.  
 [*Rozmowa z kamieniem*, WW, s. 253-254]

2 Zob. mój szkic *Odkrywanie zmysłu udziału*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1 (z którego wyjmuję tu trzy akapity).

3 Zob.: J. Łukasiewicz, *Zagłoba w piekle*, Znak, Kraków 1965; tenże, *Miłość czyli zmysł udziału (o wierszach Wisławy Szymborskiej)*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Znak, Kraków 1996; M. Wyka, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, tamże; S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996; A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Rebis, Poznań 1996; D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996; W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 27 razy Szymborska*, a5, Kraków 2005.

Autorzy tych interpretacji wskazują słusznie, że poetka mówi o braku tego zmysłu u człowieka, i ten brak rozpoznają jako „świadectwo poczucia nieodwracalnej izolacji między człowiekiem a światem” (M. Wyka), jako „nieuleczalne kalectwo metafizyczne człowieka, lecz kalectwo które wyodrębnia go z reszty świata i właśnie ucłowiecza” (S. Balbus). Moim zdaniem jest to wykładnia w pełni uzasadniona, zwłaszcza w czasie, kiedy powstawała. Lecz z dzisiejszej perspektywy, uwzględniającej późniejszą twórczość Szymborskiej oraz przemiany myślenia o pozycji człowieka i o jego relacjach ze światem, wymaga pewnej korekty, jak też ograniczenia. Ograniczenia przede wszystkim do statusu nowoczesnego podmiotu, autonomicznego, co znaczy także: odizolowanego od nieludzkiego świata i wchodzącego z nim w relacje jedynie w wymiarze panowania, eksploatacji, zarządzania.

Odnosi się to również do pozycji podmiotu poetyckiego opartej na dystansie, władzy poznawczego panowania, prymacie intelektualnego (nad afektywno-doświadczeniowym) kontaktu ze światem. Zbigniewa Herberta strategia poetycka (by dać konkretny przykład) dobrze odpowiada temu stanowisku estetyczno-światopoglądowemu, a jego wiersze o kamykach służyć mogą poglądowemu porównaniu odmienności poetyk. Kamyki Herberta podlegają opisowi i nie są obsadzane w rolach partnerów rozmowy, a ich perfektywne cechy, podkreślane przez poetę, pozwalają uznać je za metaforyczne modele idealnego Herbertowskiego wiersza, doskonałej formy poetyckiej<sup>4</sup>. Ten właśnie zespół założeń jest przez Szymborską kontestowany; już w *Rozmowie z kamieniem* doznaje zachwiania czy nawet załamania, otwierając odmienną, kondycyjną, jak też poetycką, perspektywę jej pisarstwa.

## 2.

Z tego punktu widzenia należałoby właściwie zapisywać określenie „zmysł udziału” bez cudzysłowu, bo mam poczucie, że ma ono charakter ważnego poetyckiego wynalazku, który tyleż uświadamia istotny niedostatek nowoczesnego ludzkiego poznania, co sygnalizuje możliwą reorientację, antycypując kierunek poszukiwań, którym oddają się współcześnie nie tylko literatura i sztuka, lecz także nauki humanistyczne. Ma więc wszelkie dane, by wejść

4 Taką hipotezę sformułowali m.in. T. Różycki (*Wiersz jak kamyk*, <https://culture.pl/pl/artykul/rozycki-o-herbercie-wiersz-jak-kamyk> [7.02.2024]) i A. Zagajewski (*O wierszu „Kamyk”*, <https://fundacjaherberta.com/zbigniew-herbert/tworczosc/poeta-w-oczach-poetow/o-wierszu-kamyk-2/> [7.02.2024]).

do potocznego obiegu jako poręczna formuła tych poszukiwań. Plastyczna i wyrazista a prosta alegoria natury ludzkiego poznania, którą nakreśliła Szymborska w *Rozmowie z kamieniem*, uczyniła ten utwór jednym z najbar dziej rozpoznawalnych, jak też cenionych jej wierszy. A równocześnie nadała „odgrywanemu” tam dialogowi człowieka z naturą charakter wzorcowego przykładu, w który wpisana została większość filozoficznych założeń, na jakich oparto ten model poznania.

Ujmuje on bowiem ludzkie poznanie w dualistycznych kategoriach, w których nowoczesność zwykła porządkować relacje podmiotu ze światem: kultury i natury, ducha i ciała, świadomości i materialności, powierzchni i głębi, zewnątrz i wewnątrz itp. Egzystencja człowieka ma w tej perspektywie charakter przygodny (kontyngentny), czasowy i przemijający; kamienny świat natury jest figurą tego, co pozahistoryczne, stałe i niezmiennie. Człowiek poznaje (przedstawia sobie, reprezentuje) świat, stojąc mu Naprzeciw. Ten zewnętrzny, a także statyczny ogląd ma charakter intelektualny (a więc zazwyczaj bezcielesny), co umożliwić ma neutralność (niezaangażowanie) oraz obiektywność (bezosobowość, niesubiektywność) rezultatów poznania. Ta szkolna charakterystyka (czemu zresztą ten wiersz służył na lekcjach paru już uczniowskich pokoleń) eksponuje te cechy natury ludzkiego poznania, które wynikają właśnie z konieczności – i zarazem przywileju – zajmowania zewnętrznego stanowiska obserwacyjnego; autonomii, a to znaczy też – izolacji wobec porządku naturalnego (nieprzynależności do niego i zarazem niezdolności do udziału w nim).

Strategia poetycka Szymborskiej polega oczywiście na odwróceniu tych hierarchii i wartościowań. Na odsłonięciu w tryumfującej władzy humanistycznego antropocentryzmu – narcystycznej arogancji; w przywileju – rodzaju wykluczenia; w specyficznym ludzkiej władzy intelektualnego poznania – dysfunkcji, niedoboru, braku. Imperialna władza poznania jako pojęcia (w obu znaczeniach tego słowa), a więc zrozumienia i zawładnięcia rzeczą, ma charakter powierzchowny, instrumentalnego podporządkowania zewnętrznym celom. Nie sięga „odwrotnej”, ukrytej strony rzeczy, której można tylko „zaznać”, a więc doznać, doświadczyć, przeżyć afektywnie... na drodze aktywnie pasywnej partycypacji w kontaktach z nie-tylko-ludzkim światem. W wierszu kamień mówi o tym w kategoriach zewnątrz i wewnątrz. Ale to drugie w jego przypadku nie istnieje („Nawet rozbite na części/ będziemy szczelnie zamknięte/ Nawet starte na piasek/ nie wpuścimy nikogo”, WW, s. 252). Wydaje się, że w ogóle pojęcie to pojawia się w poezji Szymborskiej wyjątkowo, a jej zaciekawienia poznawcze i poetyckie nie są lokowane w żadnych „wnętrzach” (ludzi czy rzeczy).

Wskazę tylko na jeden trop tej strategii poetki. Wedle zgodnej opinii krytyki, reprezentowanej tu przez określenia Marty Wyki i Stanisława Balbusa, *Rozmowa z kamieniem* to proklamacja nieusuwalnej granicy ludzkiego poznania, wyznaczonej przez barierę naszych antropocentrycznych dyspozycji, poza którą rozpościera się niepoznawalna przyroda: *hic sunt leones*. Sygnalizowałem kiełkujący już w wierszu sceptycyzm poetki wobec tego stanowiska, którego wyrazem fraza (chyba niezbyt uważnie czytana): „możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy”. A zatem – wbrew wykładniom tego wiersza, dotyczącym ludzkiej niezdolności do poznania kamiennego świata, świata natury – z tej frazy utworu można wyciągnąć wniosek, że ludzkie poznanie, intelektualne, obiektywne, obejmuje również świat nie-ludzki, w sensie, dopowiedzmy na wszelki wypadek: poznania materialnych, fizycznych własności przedmiotów, roślin i zwierząt.

Natomiast wyklucza ich „zaznanie”, czyli uzyskanie dostępu do wewnętrznego świata przeżyć, odczuć, doświadczeń, sposobu bycia Innego – i to zarówno tego, co nie-ludzkie, jak i nawet drugiego człowieka:

Wrócił. Nic nie powiedział.

Było jednak jasne, że spotkała go przykrość.

[...]

Jutro wygłosi odczyt o homeostazie  
w kosmonautyce metagalaktycznej.

Na razie zwinął się, zasnął.

[WW, s. 330]

Całkiem podobnie Thomas Nagel argumentował przed półwieczem, że nigdy nie będziemy wiedzieli *Jak to jest być nietoperzem*<sup>5</sup>, albowiem subiektywnych stanów świadomościowo-doświadczeniowych nie da się sprowadzić do cech obiektywno-materialnych, do stanów fizycznych. Nie wchodząc w dalsze szczegóły interpretacyjne, można chyba uznać, że zdaniem poetki ludzkie poznanie ma swe granice gdzie indziej: tam, gdzie nie sięga władza rozumowego wglądu ani długa ręka pojęciowego uchwycenia przedmiotu.

Natomiast jakiś rodzaj kontaktu z tym obcym intelektowi światem umożliwić nam może sensoryczno-afektywne doświadczenie – a to poprzez odkrycie w nas „zmysłu udziału” właśnie; czyli tego wszystkiego, w czym uczestniczymy w porządku natury i co aktywuje pozapojęciowe i pozaracjonalne

5 T. Nagel, *Jak to jest być nietoperzem?*, przeł. A. Romaniuk, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 1996, nr 1 (pierwodruk: 1974).

wymiary ludzkiego bycia i poznania (tzw. świadomość mięśniowa, znaczenie afektywne itp.). Nie będzie to jednak na pewno nigdy empatyczna identyfikacja, lecz jedynie – i aż – współtowarzyszenie w wędrówce przez czas z naszymi ludzkimi i nieludzkimi partnerami (a także uczenie się od nich, rywalizowanie z nimi, pozostawanie w zawsze bliskim kontakcie). Zdaniem Szymborskiej, jak sądzę, to właśnie ludzki rozum odpowiada za wyznaczenie granic, sfer obcości czy zagrożenia, natura nie zna takich barier odizolowujących małe ludzkie światy: „tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce. / Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr” (WW, s. 366). W moim przekonaniu w gruncie rzeczy cała dalsza twórczość Szymborskiej może być rozumiana jako szukanie – za sprawą jej formuły poetyckiej dykcji – takich form kontaktu, dostępu do „podszewki” rzeczy, które te bariery podnoszą, a tę obcość neutralizują.

Zobaczyć zaś w zdolności do kontemplatywnego (a więc oderwanego od życia) oglądu nie tyle unikatowy boski dar, co „przyrodzony” brak czy dysfunkcję – to ująć człowieka od strony wstydlivej „garderoby” jego empirycznego istnienia. To dostrzec w nim „istotę wybrakowaną” o rodowodzie ciągnącym się od Platona (i jego *Protagorasa*) przynajmniej po Geertza; istotę, której źródłem, niewyczerpywalnym rezerwuarem aktywności jest ów niedostatek i niedobór, którego nigdy nie daje się całkowicie uzupełnić czy nasycić. Wyobraźnia, zwłaszcza poetycka, może pełnić rolę „zawiązka” tej zdolności, bo niejedną raz zapuszczała się w te regiony pozaracjonalnego poznawania innego, sondując fantazmatycznie możliwe krajobrazy kulis naszego istnienia, jak też materialno-egzystencjalnej faktury nie-tylko-ludzkiego świata.

Proponowany tu punkt widzenia jest także pod tym względem trochę odmienny – przynajmniej w intencji – że szuka czytelnego rozpoznawczego znaku: uprzywilejowanego tematu poetyckich poszukiwań i zarazem cechy różnicującej tej poezji. Niektórzy filozofowie myślą właśnie w ten sposób o filozofowaniu. „Filozof godny tego miana – pisał Bergson – mówił zawsze tylko jedną rzecz, i to raczej starał się ją powiedzieć, niż powiedział naprawdę”<sup>6</sup>. Wtórował mu parę dziesiątków lat później Heidegger (nie zdając sobie zapewne sprawy, że kroczy po śladach Bergsona): „Każdy myśliciel myśli tylko «jedną» myśl”<sup>7</sup>. A dwadzieścia parę lat temu Jacques Derrida przywołał

6 H. Bergson, *Intuicja filozoficzna*, w: tegoż, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, przeł. P. Beylin, K. Błeszyński, wstęp P. Beylin, PWN, Warszawa 1963, s. 76.

7 M. Heidegger, *Nietzsche*, t. I, przeł. A. Gniazdowski i in., oprac. nauk. i wstęp C. Wodziński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 477.

w swoim eseju o Nancym tę myśl Bergsona, dopowiadając, że u Nancy'ego tą jedną rzeczą jest „dotyk”<sup>8</sup>. Chciałbym więc zapytać: czy da się wskazać taką „jedną rzecz” poezji Szymborskiej? I odpowiadam, że jest nią – moim zdaniem – właśnie „zmysł udziału”; Szymborskiej odkrycie nowego ludzkiego zmysłu i zarazem określenie egzystencjalnej postawy poetyckiej w jej relacjach ze światem.

Generalnie biorąc, zmysł jest naszą cielesną zdolnością do odbierania bodźców otoczenia i przekształcania informacji sensorycznej w semantyczną, co dokonuje się w mózgu. Arystotelesowe pięć zmysłów to – jak dziś wiemy – nie wszystko, czym dysponuje człowiek. Wedle w miarę zgodniej głoszonej obecnie opinii – do której przekonuje nawet internet – mamy ich siedem. Są to: zmysł dotyku (jego organem – skóra), równowagi (ucho wewnętrzne), propriocepcji (receptory mięśniowe), wzroku (gałki oczne), słuchu (ucho), smaku (kubki smakowe), węchu (receptory jamy nosowej). Niektórzy wskazują jeszcze na takie, którym trudno przyporządkować jakieś konkretne organy, jak zmysł noccepcji (czucia bólu) i temperatury (termoreceptory). Jeszcze inni doszukują się aż 21 zmysłów, jakimi podobno dysponuje człowiek.

Wspominam o tym, by zauważyć, że lista zmysłów nie jest zamknięta, a propozycja Szymborskiej to nie tylko poetycka metafora. Chodzi o niełatwą do wykształcenia ludzką zdolność do poczucia uczestnictwa w porządku naturalnym (w którym człowiek przecież – od „przed-urodzenia” do „po-śmierci” – cieleśnie, fizycznie, uczestniczy), do przynależności do także nie-ludzkiego otoczenia oraz szukania sfer kontaktu z nim. Uważam, że zmysł udziału określa poetycki habitus Szymborskiej (czyli te względnie trwałe dyspozycje, które decydują o sposobie postrzegania świata, stylach myślenia, strategii działania). Natomiast organem tego zmysłu jest – w przypadku Szymborskiej – jej poezja, poetycka dykcja i praktyka o silnie idiomatycznym charakterze.

### 3.

Zaryzykuję opinię, że poezja, w praktyce twórczej Szymborskiej, jest przede wszystkim wyobraźniową rozmową ze światem, i to zarówno ludzkim, jak też pozaludzkim. Rozmową konieczną, choć w pewnym sensie z konieczności zawsze jednostronną. Dotyczy to tyleż ludzi – „Milkniemy w połowie

8 J. Derrida, *On Touching – Jean-Luc-Nancy*, przeł. Ch. Irizarry, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 368.

zdania/ bez ratunku uśmiechnięci/ Nasi ludzie/ nie umieją mówić z sobą” (WW, s. 218) – ile zwierząt, roślin i świata nieożywionego. To potencjalna czy pozajęzykowa „mowa zwierząt i roślin” (*Obmyślam świat*, WW, s. 194), która daje nadzieję na szczególny kontakt, albowiem „rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa” (*Milczenie roślin*, WW, s. 519). W świetle tej późniejszej *Rozmowa z kamieniem* nie jest tylko metaforyczną figurą, lecz zasadniczo sygnałem możliwości doświadczenia naszego udziału w świecie, z którym pozostajemy w nieustannym sensoryczno-semantycznym kontakcie.

U Szyborskiej – co ciekawe: całkiem podobnie, jak u Jeana-Luca Nancy’ego – nic nie istnieje autonomicznie, w odosobnieniu, ani też nic nie narusza „wrażliwej skóry świata”; wszystko zatrzymuje się na powierzchni rzeczy, nie daje dostępu do żadnego „wnętrza”<sup>9</sup>. Nasze istnienie – tej „liczby pojedynczej liczby mnogiej” według Nancy’ego, a według Szyborskiej: w „pojedynczej osobie w ludzkim chwilowo rodzaju” (WW, s. 337), „czemu w zanedo jednej osobie?/ Tej a nie innej?” (WW, s. 338) – jest zawsze byciem-z i byciem-przy, uwikłaniem w relacje, byciem w stałym kontakcie. Jest „dotykaniem”; które nie jest zarezerwowane wyłącznie dla ludzi, albowiem – jak pisze Nancy – nawet kamień dotyka<sup>10</sup>, a u Szyborskiej – nawet kamień rozmawia, choć tę rozmowę warto rozumieć bardziej metaforycznie czy ogólnie; jako indagowanie innego, bycie w kontakcie.

Skoro dotykają się i nas najbardziej „bierne” rzeczy, to chodzić musi o ja-kość elementarną i uniwersalną (która pozbawiona jest zarówno sprawczości, jak i intencji). Według Nancy’ego dotykanie jest istnieniem, ponieważ istnienie to bycie-z. U Szyborskiej również mamy do czynienia z nieustannym kontaktem, w tym także dotykaniem – dotykaniem świata przez nas i nas przez świat:

jak delikatnie dotyka mnie świat  
[*Woda*, WW, s. 245]

dotykanie przedmiotów położonych blisko  
rzucanie spojrzeń na zamierzoną odległość  
słuchanie głosów dostępnych dla ucha  
[*Przed podróżą*, WW, s. 608]

9 Zob. J.-L. Nancy, *The Fragile Skin of the World*, John Wiley & Sons, 2021.

10 Zob. J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

Nancy uogólniająco dopowiada, że:

Ontologia bycia-z może być tylko „materialistyczna”, w tym sensie, że „materia” nie oznacza substancji ani podmiotu (czy antypodmiotu), ale dosłownie oznacza to, co samo w sobie jest podzielone, co jest różne od siebie, *partes extra partes* [...] Ontologia bycia-z jest ontologią ciał, wszystkich, bez względu na to, czy są nieożywione, ożywione, czujące, mówiące, myślące, mające wagę i tak dalej<sup>11</sup>.

Sygnalizuję tu jedynie te powinowactwa, które – mam wrażenie – zasługują na szerszą i bardziej uważną analizę. Sądzę, że nie są ani przypadkowe, ani bez konsekwencji dla otwierania innej perspektywy czytania poezji Szymborskiej.

W *Rozmowie z kamieniem* poetka mówi o braku i potrzebie pozyskania ludzkiego „zmysłu udziału”, który z czasem nabiera w jej twórczości charakteru naczelnej strategii poetyckiego poznania. Ów „udział” trzeba by wszakże, po pierwsze, koniecznie odróżnić zarówno od świadomego zaangażowania, aktywności inwestującej we własną sprawczość, posłusznej idei czy ideologii, jak i od spektatorskiego medytacyjnego osądzania działań innych i dziejowych obrotów rzeczy, widzianych z zewnątrz czy z boku. Według zgodnej opinii komentatorów i komentatorek *Wołanie do Yeti* jest tomikiem, który inauguruje tę dojrzałą postawę i poetykę Szymborskiej.

Postawa ta, która stała się znakiem rozpoznawczym dykcji Szymborskiej, różni się zarówno od ideologicznego zaangażowania (młodzieńczego komunizowania), jak i od chłodnego intelektualnego oglądu świata, który jest uprzywilejowaną postawą nowoczesnego podmiotu poetyckiego i następnym modelem przyjmowanej postawy poetyckiej. Natomiast symbolicznym wyrazem tego nowego, trzeciego z kolei, spozycjonowania siebie i świata jest w wierszu *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje* odwołanie do mityczno-naturalnej istoty – a więc do instancji zarazem nieboskiej i nieludzkiej – w odniesieniu do której (i z perspektywy której) człowiek i jego sprawy inaczej wyglądają i co innego okazują.

Ów zmysł udziału trzeba by, po drugie, spróbować bliżej scharakteryzować jako rodzaj aktywności, która płynie z rozpoznania własnej pozycji będącej zanurzeniem i uwikłaniem w świat, w którym ani nic nie jest od siebie odizolowane, ani nic z niczym się nie utożsamia czy empatycznie identyfikuje. Dzięki zmysłowi udziału mamy poczucie uczestnictwa w zdarzeniach

11 J.-L. Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, Stanford 2000, s. 83-84.

i procesach, którymi nie kierujemy, na które nie mamy sprawczego wpływu, którym podlegamy, lecz to nie znaczy, że jesteśmy im biernie podporządkowani. Przeciwnie, z pełną pasją pasywnością (jak to nazywa Nancy<sup>12</sup>), afektywnym zaangażowaniem, nieustannie kontaktujemy się ze światem; dążymy do osiągnięcia swoich celów, radząc sobie po drodze zarówno z szansami, jak też z przeszkodami, jakie on stwarza. Ta postawa bycia-z i bycia-przy, bycia-pomiędzy – pozbawiona śladów klasycznego, władczo-protekcjonalnego, „pochylania się” nad innymi i światem (bo „kto patrzy z góry/ ten najłatwiej się myli”; WW, s. 569) – cechuje, w moim przekonaniu, najświetniejsze wiersze Szymborskiej.

#### 4.

Zmysł udziału przybiera w poezji Szymborskiej wiele postaci. Tu chciałbym wskazać na trzy jego manifestacje przybierające charakter szczególnych tropów poetyckiej wyobraźni – rozumianych jako retoryczne chwytury oraz jako ślady postawy egzystencjalno-doświadczeniowej. Są one, jak sądzę, niezwykle charakterystyczne dla poetyckich strategii Szymborskiej, wyraźnie rozpoznawalne przez czytelników jako symptomatyczne znaki jej dykcji i bardzo do siebie – przynajmniej na pozór – niepodobne. Można powiedzieć, że są to trzy filary jej poetyckiej ontologii. Krótko mówiąc, chodzi, po pierwsze, o widzenie siebie/ człowieka w środowisku nie-tylko-ludzkiej natury; po drugie, o widzenie człowieka jako bytu jeszcze-nie-dokonanego; po trzecie, o widzenie człowieka jako istoty relacyjnej – i poza relacjami nieistniejącej – a osadzonej w bliskich kontaktach z innymi i światem.

Pierwszy chwyt poetycki, opisywany bywał już wielokrotnie (sygnalizuję więc tu tylko jego znaczenie): to człowiek jako ożywiony „strzępek zawieruchy” (WW, s. 549) materii – to znaczy jego nieludzkiej genealogii i geologii oraz pozaludzkiego otoczenia:

Próbowałam mieć liście. Chciałam się zakrzewić  
[*Próba*, WW, s.189]

Ubyliśmy zwierzętom, kto ubędzie nam  
[*Notatka*, WW, s. 251]

<sup>12</sup> Zob. J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Załuski, przedm. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 46.

wygłowiłaś się z pustki  
[*Jaskinia*, WW, s. 308]

jak na marnego wyrodka kryształu  
dość poważnie zdziwiony  
[*Sto pociech*, WW, s. 311]

gdzie zostawiłam pazury  
[*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, WW, s. 338]

Mogłam być kimś  
o wiele mniej osobnym,  
kimś z ławicy, mrowiska  
[*W zatrzęsieniu*, WW, s. 509]

Życie – jedyny sposób  
żeby obrastać liśćmi  
[*Notatka*, WW, s. 544]

Jak rozumiem, chodzi nie tylko o to, że poetycka figura podmiotu Szymborskiej bierze na siebie nieludzko-arcyldzkie pochodzenie, ale też o to, że proponuje ujęcie człowieka poza fantazmatami humanistycznego antropocentryzmu; w nieprzerwanych relacjach i odniesieniach do zwierząt, roślin i rzeczy; ujęcie antycypujące posthumanistyczną perspektywę usytuowania w pozaludzkiem środowisku, którego człowiek jest inherentną częścią i w którym ma swój udział.

Drugi chwyt poetycki, poprzez który urzeczywistnia się zmysł udziału tej poezji, przybiera często postać specjalnego rodzaju czasu przedstawiania ludzi i zdarzeń. To czas przeszły jeszcze-nie-dokonany – który aktywuje naszą wrażliwość i wyobraźnię wobec ludzi, spraw i zjawisk, które widziane na etapie dokonania, *ex post*, trafiają do magazynu martwych rzeczy przeszłych (bo co się stało, to się nie odstanie, jak mówi potoczne powiedzenie). Dzięki temu zabiegowi natomiast one ożywają – stanowiąc wyzwanie dla naszej wrażliwości wobec cierpienia innego/bliskiego. Świat Szymborskiej bowiem odznacza się – co nie od razu widoczne (tak było przynajmniej w moim przypadku) – pewną bezwzględnością uznawania zaszłych faktów. Mogłoby się wydawać, że utwory kreujące wizje „garderoby natury” (WW, s. 509), alternatywnych historii, możliwych światów (jak *W biały dzień*, *Wersja wydarzeń* czy *Nieobecność*) przeczą tej hipotezie. Sądzę jednak, że jest przeciwnie:

uzmysławiać mają właśnie zdumiewające koincydencje, nieprzewidywalny desen' losu i „gęsty haft okoliczności” (WW, s. 460).

Dopiero bowiem tak wykreowana konstelacja możliwych, a nie spełnionych, przebiegów zdarzeń otwiera przestrzeń, która „zdziwienie” (że istnieje to, a nie co innego, że stało się, co się stało, a mogło być przecież zupełnie inaczej itp.) – tę centralną cechę poetyckiej dyspozycji Szymborskiej – w pełni legitymizuje, czyni afektem czy odruchem nieodparcie się narzucającym. Można by powiedzieć, że losowość zamienia w przeznaczenie. Jakoż chodzi o świat spraw dokonanych, gdzie „nie ma miejsc innych jak pobożowiska” (WW, s. 471), o świat odznaczający się równocześnie odwagą ludzkiego działania mimo braku oparcia, stabilnego odniesienia dla naszych zamiarów i aktywności – skoro „świat, co miał nas otaczać/ był w nieustannym rozpadzie” (WW, s. 497). Otóż w świecie, gdzie nikomu nie można pomóc ani niczemu zapobiec, można jednak i jedynie zapuścić sondę wrażliwej afekcyjnie wyobraźni w fazę jeszcze-nie-dokonania ostatecznego faktów. Sondę, która wydobywa przeraźliwy – nieodwracalny, niczym nieusprawiedliwiony, niewytłumaczalny – tragizm ludzkiego cierpienia.

Tak jest w dotkliwie poruszającym wierszu *Jeszcze*, sondującym doświadczenie nadchodzącej zagłady Żydów, jadących w wagonach śmierci, dopełnianej przez pogromy Żydów przez Polaków (WW, s. 182)<sup>13</sup>:

nie skacz w biegu, imię Dawida.  
 Tyś jest imię skazujące na klęskę  
 nie dawane nikomu, bez domu,  
 do noszenia w tym kraju zbyt ciężkie.  
 Syn niech imię słowiańskie ma,  
 bo tu liczą włosy na głowie,  
 bo tu dzielą dobro od zła  
 wedle imion i kroju powiek.  
 [WW, s. 182]

Podobnie w znanym wierszu *Terrorysta, on patrzy* rejestrującym moment przed wybuchem bomby (WW, s. 376). Nie inaczej w wierszu o uchodźcach *Jacyś ludzie*:

13 Zob. wnikliwe studium o tym wierszu K. Kuczyńskiej-Koschany pt. „*Jeszcze*”. *Jeszcze jeden przypis do wiersza Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2019, nr 4 – obejmujące analizę wariantów i przedtekstów, historię odczytań oraz własną interesującą interpretację. Przyjęta tu przeze mnie hipoteza o świadomym wyborze czasu przeszłego-jeszcze-nie-dokonanego, ani nie przeczy istniejącym interpretacjom, ani ich – mam wrażenie – nie powtarza.

jacyś ludzie w ucieczce przed jakimiś ludźmi [...]  
 ktoś wyjdzie im naprzeciw, tylko kiedy, kto,  
 w ilu postaciach i w jakich zamiarach.  
 Jeśli będzie miał wybór, może nie zechce być wrogiem  
 i pozostawi ich przy jakimś życiu.  
 [WW, s. 537-538]

Przywołam jeszcze wiersz *Fotografia z 11 września*, na której „skoczyli z płonących pięter w dół [...] tylko dwie rzeczy mogą dla nich zrobić – opisać ten lot/ i nie dodawać ostatniego zdania” (WW, s. 539). I wreszcie na koniec w *Nazajutrz – bez nas* „Kolejny dzień/ zapowiada się słonecznie, choć tym, co ciągle żyją, przyda się jeszcze parasol” (WW, s. 558). Co ważne, dla Szyborskiej ten czas przeszły jeszcze-nie-dokonany nie jest tylko sondą zapuszczoną w tragiczne zdarzenie, lecz właściwie staje się metaforą ludzkiego losu; losu, którego inherentną cechą jest właśnie bycie-jeszcze-nie-dokonanym. W *Ludziach na moście* zachwyceni widzowie utożsamiają się z postaciami obrazu,

jakby widzieli tam siebie.  
 w tym samym biegu nigdy nie dobiegającym  
 drogą bez końca, wiecznie do odbycia.  
 [WW, s. 452]

Trzeci trop, który od jeszcze innej strony aktywuje zmysł udziału poezji Szyborskiej, to doświadczenie istnienia relacyjnego, urzeczywistniającego się w bliskim kontakcie, a także w poczuciu bliskości kogoś/czegoś nam bliskiego – którym może być bliski człowiek (bliźni wedle chrześcijańskiej tradycji), ale też zwierzę (pies, kot, żółw, żuk, strzykwa, tarsjusz), roślina („macie u mnie imiona: klon, łopian, przyłaszczka...”; WW, s. 518), proste organizmy (jak otwornice) czy rzecz i jej stany (jak kamień, obrus, kałuża, woda). Bo też żyjemy w świecie, w którym wszystko – ludzie, zwierzęta, rośliny, rzeczy – nieustannie się z sobą kontaktuje, nie naruszając wszakże granicy osobności. To świat, w którym wszyscy i wszystko są/jest z sobą blisko. Ta bliskość nie jest ani miarą czasu, ani miarą odległości, lecz ich specjalnym przypadkiem: znakiem nowego położenia i kondycji człowieka. To bliski kontakt w czasie i przestrzeni, który wymaga wrażliwości wobec innego, swego rodzaju afektywnej dyspozycji podmiotu wychylonego ku innemu, lecz nieryzykującego ewentualnej dotkliwości własnego dotyku. Bliski kontakt doświadczeniowy pozwala ludziom, zwierzętom, roślinom, rzeczom

zabrać głos, wypowiedzieć się, a z drugiej strony – zmusić niejako do uwagi i reakcji ich słuchaczy, czytelników jej poezji.

To szczególnie niemierzalny (w kategoriach następstwa) czas, który się zbliża, który nadchodzi – „czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością” (WW, s. 414) – nie pozostawiając czasu do namysłu. To także przestrzeń, w której nie ma miejsca – bo „tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego” (WW, s. 593) – nie ma miejsca zwłaszcza na dystans, odizolowanie, spojrzenie z daleka czy z wysoka. „Tutaj” (na ziemi) to wszystko się z sobą kontaktuje, styka, na siebie oddziałuje na tyle nieustannie, że definiuje nasze istnienie – nie ma nas poza tym byciem pomiędzy, byciem-przy, poza relacjami. Pięknie o tym pisze Szymborska w wierszu bez tytułu – \*\*\* – o bliskim kontakcie, spotkaniu bliskich sobie – zakochanych – ludzi, którzy się dotykają, a więc są za blisko:

Jestem za blisko, żeby mu się śnić.  
 Nie fruwać mu, nie uciekam mu  
 Pod korzeniami drzew. Jestem za blisko.  
 [...]  
 Wysuwam ramię spod głowy śpiącego,  
 zdrętwiałe, pełne wyrojonych szpilek.  
 Na czubku każdej z nich, do przeliczenia  
 strąceni siedli anieli.  
 [WW, s. 238-239]

## 5.

O rzeczywistej pozycji, jaką zmysł udziału zajmował w praktyce poetyckiej Szymborskiej, może najlepiej świadczy autoryzowany przez nią wybór 21 wierszy zatytułowany *Zmysł udziału* właśnie, gdzie wszystkie wiersze pokazują kolejne warianty tej relacji ze światem, opartej na partycypacyjnym kontakcie, w podobnie partnerski sposób indagującym ludzi, zwierzęta, rośliny, przedmioty, ludzkie i pozaludzkie sprawy. Tom otwiera *Wrzece Heraklita*, gdzie wszystko, co istnieje, jest rybopodobne i kontaktuje się, jak też dotyka siebie, a zamyka *Notatka*, kończąca się świadectwami dotknięć dotykального i dotkliwego dla nas, a więc jedynie realnego świata:

być psem,  
 albo głaskać go po ciepłej sierści;  
 odróżniać ból  
 od wszystkiego, co nim nie jest

[...]  
 [...] potknąć się o kamień,  
 zmoknąć na którymś deszczu,  
 zgubić klucze w trawie;  
 i wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze:  
 i bez ustanku czegoś ważnego nie wiedzieć<sup>14</sup>.

Poezja Szymborskiej od ponad sześćdziesięciu lat zachęca nas do odkrycia zmysłu udziału, który uzmysławia nam – dziś chyba nawet bardziej niż kiedykolwiek – kim i gdzie jesteśmy w swym wyobraźniowym dialogu/kontakcie ze światem. To nasz świat, nie-tylko-ludzki, który jest częścią nas samych i wobec którego poczuwamy się do odpowiedzialności („cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona”; WW, s. 334); świat, którego „księga zdarzeń/ zawsze otwarta w połowie” (WW, s. 486), a więc ostatecznie niepoznana i niedokonana; świat bliskich kontaktów, dzięki którym możemy go nie tylko poznawać, ale i zaznać, doświadczyć – a więc uczynić częścią nas samych.

## Abstract

---

**Ryszard Nycz**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

*Wisława Szymborska's Poetic "Sense of Participation"*

The interpretation of the key fragment of the poem "Conversation With a Stone" leads to an attempt to read Wisława Szymborska's entire poetic output as a search for poetic tools to activate the "sense of participation" – the human's conditioned location in the nature-culture environment, the human as a being yet-to-be, and the human as an inherently relational individual. A reading inspired by Jean-Luc Nancy's philosophical proposals, with which Szymborska's poetic resolutions remain surprisingly congruent, is an attempt at a new interpretation of this work.

## Keywords

---

Wisława Szymborska's poetry, cognition vs experience, sense of participation, idiomatic poetic diction as an organ of this sense

---

<sup>14</sup> W. Szymborska, *Zmysł udziału. Wybór wierszy*, rys. B. Gawdzik-Brzozowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 51-52.

---

# Interpretacje

---

## Ostatni wiersz

---

Zdzisław Łapiński

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 263–273

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.17

---

**N**iedawno ukazał się w prasie ostatni wiersz Wisławy Szymborskiej, może zresztą nie wiersz, bo prawie na pewno nieprzeznaczony w tej formie do druku, raczej projekt utworu. Michał Rusinek, który go „Gazecie Wyborczej” przekazał, a na konferencji omówił jego rękopiśmienne konteksty, uznał, że ze wszystkich nieogłoszonych jeszcze archiwaliów najbliższy jest naszemu pojęciu utworu poetyckiego<sup>1</sup>.

Oto on:

nie wiem jak to jest  
być wypędzonym wypędzoną  
znaleźć się w kraju innego języka  
prędko nauczyć się słowa dziękuję jeśli ktoś pomoże  
słowa przeproszam jeśli ktoś spojrzy krzywo  
nie być nigdy zbyt głodnym  
kiedy cię częstują

---

**Zdzisław Łapiński** – prof. emeritus w IBL PAN, członek redakcji „Tekstów Drugich”, Krytyk literacki, który mimowolnie przekształcił się w historyka literatury, gdy jego ulubieni autorzy (Przyboś, Gombrowicz i Miłosz) zaczęli odchodzić w literacką przeszłość. O Szymborskiej pisze po raz pierwszy, i chciałby jeszcze do niej wrócić.

---

1 M. Rusinek, *Czarny notes. O nieistniejących, ale możliwych wierszach Wisławy Szymborskiej*, w tym numerze.

Zapis w „Gazecie Wyborczej” poddano drobnym korektom wydawniczym (wielka litera na początku, interpunkcja, cudzysłowy)<sup>2</sup>. Tu mamy go w postaci najbliższej oryginałowi. Szymborska pewnie przekazałaby go do druku z poprawką, ja pozostawiam w stanie surowym, w wersji przedstawionej na konferencji przez Rusinka. Dodam, że gdyby chodziło o zaprzyjaźnionego z nią Różewicza, decyzja byłaby łatwiejsza. Różewicz przeznaczał do druku jeszcze za swego życia rzeczy nieukończone, ze skreśleniami, wariantami, uzupełnieniami itp. Nie robił tego z zaniedbania, jak czasem Adam Mickiewicz, ale stosował jako świadomy zabieg artystyczny, zgodny zresztą z duchem epoki.

Chciałbym znaleźć odpowiedź na pytanie, co w tym zapisie już jest, a co powinno się w nim znaleźć – abyśmy mogli go uznać za pełnoprawny utwór Szymborskiej. Pytanie to zmusza do naszkicowania samych zrębów jej twórczości.

Wypatrzenie cech zewnętrznych charakterystycznych dla wierszy Szymborskiej nie jest takie trudne. Ona sama w jednym z wywiadów mówiła, że nie żywiła nigdy przesadnych ambicji. Chciała tylko, żeby każdy z publikowanych przez nią wierszy był od razu rozpoznawany, właśnie ze względu na styl, jako jej utwór.

I tak się stało, z nadwyżką. Pastisze tego stylu znalazły się w stałym repertuarze zabaw literackich, najprzód prywatnych, z czasem publicznych. W wyniku podobnych zabaw jeden z pastiszy, pióra Witolda Turdzy, trafił nawet przez przypadek do *Wierszy wszystkich* poetki, tomu zredagowanego zresztą przez jej dobrego znajcę i autora innego z takich pastiszy, Wojciecha Ligęzę<sup>3</sup>.

Nic więc dziwnego, że zręby jej poetyki i zarysy światoodczucia zostały już w dużej mierze opisane, przeanalizowane i zinterpretowane zbiorowym wysiłkiem krytyczek i krytyków literatury, a także – tu słychać było głównie głosy kobiece – językoznawczyń. Dlatego też w artykule powtórzę jedynie kilka cudzych spostrzeżeń oraz dodam parę uzupełnień i zaryzykuję małą polemikę.

A teraz o wierszu ostatnim. Zacznę od elementarza, czyli od wersyfikacji. Tekst został podzielony na wersy, sprawa jest więc przesądzona. Mamy wiersz, wiersz wolny, niezbyt wymyślny, ale jednak wiersz. Pozostaje pytanie: czy to jest poezja?

2 M. Nogaś, *Nieznaną wiersz noblistki*, „Gazeta Wyborcza” 16-17 września 2023, s. 2.

3 W. Turdza, *Pierwsza opowieść*, „Dekada Literacka” 1990, nr 3. Pastisz ten, dla którego wzorem była *Przerwana opowieść Szymborskiej*, można przeczytać w jej *Wierszach wszystkich* (Znak, Kraków 2023, s. 669). Rzeka Ligęzy ukazała się w „Dekadzie Literackiej” z 2003 r. (nr 5/6, s. 22).

Najbardziej widocznym składnikiem poetyki Szymborskiej są jej gry frazeologizmami. Nawet oddany czytelnik jej wierszy może czasem szepnąć do siebie: „Fraza, cała fraza i tylko fraza”<sup>4</sup>. Nie można jednak zaprzeczyć, że stopień, w jakim autorka opanowała reguły tej gry, rzuca światło nie tylko na jej twórczość, ale i na wiele innych naszych wierszy dwudziestowiecznych.

Anna Pajdzińska w monografii *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji* (1993) poświęciła eksplikacji utworów Szymborskiej rozdział końcowy, syntetyzujący wcześniejsze wywody<sup>5</sup>. Uznała, że to właśnie ona w sposób najbardziej wszechstronny i celowy wykorzystwała zasoby frazeologiczne polszczyzny.

W *Nie wiem, jak to jest* zabiegu tego nie dostrzegam. „Spojrzy krzywo” to wprawdzie frazeologizm, ale użyty jednoznacznie, zgodnie z normą językową. Nie przesądza to jednak o miejscu omawianego tekstu w kanonie Szymborskiej. Zabieg ten, mimo że tak przez autorkę eksploatowany, nie jest w jej poetyce czymś niezbędnym. Ma ona w swym dorobku udane utwory pozbawione gry frazeologizmami.

Podejźmy więc do naszego wiersza z innej strony. Otóż zapis wyraźnie nie spełnia norm artystycznych, do których przyzwyczała nas Szymborska. Normy te były bardzo wyśrubowane. Nasuwają się tu słowa, jakie padły kiedyś w związku ze strategią twórczą Emily Dickinson, dziewiętnastowiecznej poetki amerykańskiej, zaskakująco niekiedy podobnej do naszej, dwudziestowiecznej. Zdaniem jednej z jej komentatorek, Shiry Wolosky, pisała ona tak, jakby miała przed oczami nie ostateczny termin wydawniczy, lecz nieśmiertelność. (Po angielsku brzmi to o wiele zgrabniej: „[Dickinson’s] deadline was not publication but immortality”)<sup>6</sup>.

Oczywiście to tylko metafora. Co do Szymborskiej – tym bardziej. Ona w nieśmiertelność, własną i swoich wierszy, nie wierzyła, doskonałość jako coś wyabstrahowanego traktowała podejrzliwie, wietrząc u podłoża tego pojęcia albo chęć ucieczki w mgliste rejony metafizyki, albo nakazy

4 Przekładam tu słowa i przeinaczam intencje ich autora, Johna Sinclaira: „The phrase, the whole phrase, and nothing but the phrase”. Określił on tak swój własny program badań językoznawczych nad frazeologią. Por. *Phraseology: An Interdisciplinary Perspective*, red. S. Granger, F. Meunier, John Benjamins, Amsterdam 2008, s. 407-410.

5 A. Pajdzińska, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, wyd. 2, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2005.

6 C. Miller, *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Massachusetts University Press, Massachusetts 2012. Miller nie lokalizuje cytowanego zdania, ale umieszcza go jako motto jednego z rozdziałów swej książki, s. 176.

i ograniczenia narzucone przez czynniki obce sztuce. Trzeba jednak przyznać, że do roboty poetyckiej podchodziła śmiertelnie poważnie. W wierszach, które chciałyby włączyć do swego kanonu, mogła żartować, lecz pisząc, nie żartowała. Starła się zawsze osiągnąć pełnię tego, na co ją stać. To była jej mała wieczność i nieśmiertelność.

Zgódźmy się więc, że *Nie wiem, jak to jest* to rzecz niepasująca do osobistego kanonu wierszy własnych Szymborskiej. A tematycznie – czy jako potencjalny utwór poetycki byłby on dla niej charakterystyczny? I tak, i nie.

Moglibyśmy zgadywać, że gdyby po napisaniu tych słów autorka jakiś czas jeszcze żyła i zdecydowała się mimo wszystko na publikację, poprzedziłaby ją notką, taką na przykład jaką umieścił Miłosz poniżej tytułu *Sarajewo*: „(Niech to nie będzie wiersz, ale przynajmniej mówię, co czuję)”<sup>7</sup>.

Łatwo jednak dostrzec, że Miłoszowa formuła tu nie pasuje. Miłosz swoje silne uczucia rzeczywiście wyraża bezpośrednio. Szymborska uczucia tłumi. Oboje przy tym wiedzą, że zwrot do krzywdzicieli jest bezprzedmiotowy, bo nie spotka się z żadną odpowiedzią. Co do osądu zdarzeń opinia powszechna jest zgodna. Przedmiotem sporu i poetyckiej interwencji pozostaje postawa bliższych i dalszych świadków. W badaniach nad Holokaustem uważa się ich za uczestników owych zdarzeń i nazywa „świadkami uwikłanymi” oraz stawia pod znakiem zapytania ich czyste sumienie.

Miłoszowi chodzi o lewicowych intelektualistów zachodnich. Daje wyraz zadawnionej do nich niechęci („To teraz potrzebna byłaby rewolucja, ale zimni są, którzy kiedyś byli gorący”). Swoją filipikę wygłasza jakby w pustą przestrzeń, przed audytorium w świecie utworu nieobecnym. Słuchać go będziemy tylko my, czytelnicy. Z kolei Szymborska ma na myśli przeciętnych mieszkańców kraju, który przyjął uchodźców. Zwraca się nie wprost do nich, lecz niejako do siebie. Pod względem pragmatyki językoznawczej byłyby to jednak fragmenty dialogu, z opuszczonymi w tekście replikami.

Dodajmy, że podczas gdy Miłosz namiętnie oskarża, Szymborska dyskretnie zachęca do współczucia, zapewne czynnego.

O empatii mówi się wiele, poczynając od zaleceń dydaktycznych, przez psychoanalityczne domysły, a kończąc na medytacjach teologicznych. Słowo to może mieć dzisiaj rozmaite znaczenia. W postawie Szymborskiej znajduję współczucie czy współodczuwanie, a zwłaszcza – sympatię. Sympatię w szerszym i głębszym sensie tego pojęcia, tak mniej więcej jak ją pojmowali filozofowie brytyjskiego oświecenia. Swoisty sceptycyzm teoriopoznawczy

7 C. Miłosz, *Sarajewo*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Wiersze*, Znak, Kraków, 2009, s. 48-49.

poetki każe jej wątpić w ludzką zdolność do przenikania w wewnętrzny świat innych osób (tym bardziej zaś innych stworzeń).

W *Nie wiem, jak to jest* zaczyna, co u niej częste, nie od tego, co wie, ale od tego, czego w pełni nie zna i doznać nie może. W tym wypadku są to stany wewnętrzne innych ludzi. I jeśli chodzi o aspekt poznawczy, to na tym porzestaje. Mówi wprost, że wymieniane kolejno doznania i przeżycia nie były nigdy jej udziałem. Wczuwać się nie próbuje, wykazuje bezradność. Zakłada też, że podobnie ma się z czytelnikami. Możemy tylko zgadywać, jakie bywają owe uczucia, z pewnością dotkliwe. Zażenowania, wstydu i upokorzenia wszyscyśmy zasmakowali, ale każdy na swój sposób. Lepiej więc wspomnieć o samej sytuacji, niż dawać złudzenie pełnej identyfikacji uczuciowej z innymi osobami czy zwodzić czytelników iluzją jakiegoś arbitralnie sformatowanego strumienia świadomości.

Interesujące, że ze wszystkich sytuacji, jakie przeżywają ofiary wojen i innych kataklizmów, autorka wybiera tutaj mniej drastyczne, jakby drugorzędne. Warto jednak powołać się na pojęcie respektu, o rodowodzie jeszcze Hegłowski, później wielokrotnie przekształcane, w prozie publicystycznej socjologów stosowane dzisiaj potocznie, choć jeszcze o sporym ciężarze gatunkowym. Otóż takiego właśnie respektu odmówiono przedstawionym przez Szymborską postaciom.

Oba utwory można nazwać interwencyjnymi. Impuls, jaki kieruje podobnymi utworami, był zawsze mniej lub bardziej widoczny u Miłosza. W dojrzałej twórczości Szymborskiej – niemal nieobecny. Pojedyncze wiersze tego typu wywołane były mnożącymi się w świecie i u nas naruszeniami najprostszymi reguł paktu społecznego. Stąd takie utwory jak *Terrorysta, on patrzy* czy *Nienawiść*. Wiersze świetne, pod względem poetyki zgodne z wypracowanymi przez nią regułami, ale ich tematyka jest u niej raczej wyjątkowa. Bodźców dostarczała Szymborskiej przede wszystkim bezinteresowna tematyka poznawcza. A tej oczywiście w omawianym zapisie nie ma, bo brak współodczuwania ukazany zostaje od strony czysto praktycznej, niezwiązanej z epistemologią.

Co do epistemologii, przytoczę opinię Anny Legeżyńskiej, dość typową: „Szymborska rzeka się prawa do naprawy świata, poezja jest dla niej formą poznania jego nieprzebranego bogactwa i tajemniczych praw”<sup>8</sup>.

---

8 A. Legeżyńska, *Pełnia. Kilka uwag o poetyckiej antropologii Wisławy Szymborskiej*, w: *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądzik-Wójcik, K. Skibski, Pasaże, Kraków 2015, s. 30.

Wprowadziłbym tu pewną korektę. O „naprawie świata” już wspomniałem. Co do poezji jako „formy poznania”, nie sądzę, by Szymborska zamierzała poznawać świat swymi narzędziami poetyckimi. Głosiła jedynie pochwałę wiedzy i opiewała sam stan naszej gotowości poznawczej. Zachwycał ją też bezkres materiału jakby przystosowanego do zaspokajania tej gotowości.

Dlatego Szymborskiej nie obchodzą szczegóły procedur naukowych ani sposoby uzasadniania ich wyników, wystarcza jej popularnonaukowa wersja owych osiągnięć. Jej postawa wobec czynności poznawczych jest bardziej bezinteresowna niż postawa samych uczonych, tkwiących w uwikłaniu społeczno-politycznym. Można to nazwać estetyzacją zachowań poznawczych.

Poetka nie jest też skrzepowana żadną szkołą filozoficzną, ani racjonalizmem, ani empiryzmem. Mimo niespokojnej wyobraźni pozostaje poetką zdrowego rozsądku, sceptyczną, ale bez przesady. Zaprzyjaźniona z nią poetka i historyczka surrealizmu Małgorzata Baranowska tak to ujęła: „jak wiele poezji można znaleźć w rozumowym spojrzeniu na świat”<sup>9</sup>.

O zainteresowaniach filozoficznych poetki rozprawiano jednak wiele. Wskazywano na rozmaite filiacje. Ona sama nie oczekiwała od czytelnika głębszej znajomości dzieł filozoficznych. Do rozumiejącej lektury jej wierszy wystarczy wiedza wyniesiona na przykład z podręcznika Władysława Tatarkiewicza, tak wówczas popularnego. Nic też nie świadczy, by sama Szymborska zagłębiała się w uczone rozprawy klasyków myśli europejskiej. Z jednym wyjątkiem. Otóż była namiętną czytelniczką Montaigne’a, skądinąd nieobecnego u Tatarkiewicza. Przytoczę – za Ann Hartle – konkluzję jednej z jego „prób”: „Do jakiej szkoły należy moje życie, o tym dowiedziałem się dopiero wówczas, gdy było ono już ze wszystkim spełnione i dokonane. Oto, w istocie, nowa postać: nieumyślny i przygodny filozof!”<sup>10</sup>.

Ann Hartle, wytrwała badaczka życia i twórczości Montaigne’a, pisała, że swą dialektyką przemienił zwątpienie sceptyków w zachwyt nad najbardziej powszednimi stronami naszego życia. Jedną z poświęconych mu książek, tutaj cytowaną, zatytułowała „Filozof przygodny”<sup>11</sup>. Tak też chętnie nazwałbym Szymborską, „filozofką przygodną”. A szkoła, do której należy? Szkoła

9 M. Baranowska, *Fragment „Cesarza” od pięć po kolana*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Znak, Kraków 1996, s. 327.

10 M. Montaigne, *Próby*, przeł. T. Żeleński (Boy), t. 2, PIW, Warszawa 1985, s. 226.

11 A. Hartle, *Michel de Montaigne: Accidental Philosopher*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Montaigne'a, z pewnością. Odwołam się do nowszego wcielenia owej tradycji. Nazwa wspomnianego kierunku filozoficznego brzmi, niestety, po polsku niezgrabnie: fallibilizm. Chętnie zastąpiłbym ją „filozofią kruchości”, czyli nazwą dotyczącą czegoś kruchego, narażonego na porażki, ale wartego pielęgnacji. Jednak fallibilizm już się u nas przyjął. Według Wikipedii to określony kierunek w filozofii nauki. Ja posłużę się nieco innym sensem tego słowa, związanym nie tyle z samą filozofią, ile z postawą osób uprawiających ową dyscyplinę. W uwagach tych korzystam z rozprawki Alessandry Tanesini<sup>12</sup>.

Pomocą konceptualną w wypracowywaniu jednej z odmian fallibilizmu służyły Tanesini idee związane z problematyką etyczną „cnót poznawczych”, popularne w anglojęzycznej filozofii analitycznej, Aktualność jej wersji wynika zaś ze zmiany nastawienia we współczesnej kulturze. Zainteresowania przenoszą się z abstrakcyjnych i autonomicznych systemów na czynne istoty ludzkie wytwarzające owe systemy.

Autorka przyjmuje, że abyśmy mogli jakkolwiek opis fallibilizmu uznać za poprawny, musi on spełniać określone kryteria. Wymienia pięć punktów. Po pierwsze, pojęcie fallibilizmu powinno się łączyć z rolą pomyłek czy błędów. Po drugie, ma się odnosić do wiedzy ludzkiej w całości. Po trzecie, nie może wykluczać, iż coś takiego jak wiedza istnieje. Po czwarte, trzeba przeciwstawić je dogmatyzmowi. I po piąte, musi być ono gotowe do autokorekty<sup>13</sup>.

Tanesini dostosowała się do wyliczonych postulatów, a za cechę własną jej odmiany fallibilizmu uznała rolę, jaką w procesach poznawczych wyznaczyła ludzkiej uczuciowości. Uczucia według niej wspomagają owe procesy dzięki temu, że w pewnych warunkach decyzji czysto racjonalnych nie sposób podjąć, a wówczas to, co istotne i co trzeba wybierać, zostaje nam wskazane przez naszą intuicję, uformowaną emocjonalnie, choć na podłożu wiedzy „co i jak”.

Tutaj odeszliśmy już daleko od „wiersza ostatniego”, tekstu o niejasnej konstytucji bytowej. Idźmy jednak dalej i zajmijmy się jednym z najwybitniejszych utworów Szymborskiej. Pomoże on uchwycić pełną skalę potencjału jej poetyki – od pierwocin owego zapisu po trudne do wyczerpania bogactwo znaczeń w *Rozmowie z kamieniem*.

Wiersz spotkał się z dużym zainteresowaniem krytyków. Pisano o nim wiele i prawie zawsze pochwalnie. Agnieszka Gicala wybrała go do zilustrowania

12 A. Tanesini, *Three Virtues, Emotions and Fallibilism*, w: *Epistemology and Emotions*, red. G. Brun, U. Doğuoğlu, D. Kuenzle, Routledge, London–New York 2016, s. 67–82.

13 Tamże, s. 70–71.

swych translatorskich rozważań metodologicznych<sup>14</sup>, Gerhard Bauer zastana-  
wiał się nad miejscem tego utworu w filozofii dialogu Szymborskiej<sup>15</sup>, Irena  
Szczepankowska eksplikowała znaczenie „zmysłu udziału”<sup>16</sup> itd.

Stanisław Balbus w jednej z ważniejszych książek, jakie powstały o Szym-  
borskiej, tak sformułował przesłanie *Rozmowy z kamieniem*:

„[b]rak zmysłu udziału” – nieuleczalne kalectwo metafizyczne człowieka,  
lecz kalectwo, które równocześnie wyodrębnia go z reszty świata i wła-  
śnie ucłowiecza. A ucłowieczając, izoluje od tej „reszty”, od Całości, od  
samej zasady owej metafizycznej partytury, w której – nieświadome tego  
– uczestniczą wszelkie innobyty: gwiazdy i planety, kamienie, kryształy,  
rośliny, zwierzęta<sup>17</sup>.

Większość dotychczasowych interpretatorów twierdziła zgodnie, że *Rozmowa  
z kamieniem* to rodzaj lamentu nad naszym wyobcowaniem ze świata natury.  
Lamentu nieznacznie tylko uciszonego wysiłkiem wyobraźni, która pozwala  
doznać jakiejś namiastki pożądanej komunii ze światem dookolnym.

Ostatnio utworem tym zajął się, nie po raz pierwszy zresztą, Ryszard Nycz.  
Zrobił to na naszej konferencji w sposób bardziej szczegółowy i zasadniczy  
niż ktokolwiek wcześniej. Nycz akceptuje utrwalony pogląd w jego ogólnym  
zarysie, ale nadaje mu bardziej radykalny sens. Podkreśla, że akt poetycki  
stwarza rodzaj wyjątkowej interakcji między nami a przyrodą i umożliwia  
prawdziwe z nią zespolenie:

należałoby właściwie zapisywać określenie „zmysł udziału” bez cudzy-  
słowu, bo mam poczucie, że ma ono charakter ważnego poetyckiego  
wynałazku, który tyleż uświadamia istotny niedostatek nowoczesnego

14 A. Gicala, *Przekładanie obrazu świata. Językowy obraz świata w przekładzie artystycznym*, Universitas, Kraków 2018, s. 81-141.

15 G. Bauer, *Radość pytania. Wiersze Wisławy Szymborskiej*, przeł. Ł. Musiał, wstęp A. Woldan, Universitas, Kraków 2007, s. 100-110.

16 „«Zmysł udziału» [...] którego brakuje ludziom, musiałyby objawiać się zdolnością do metamorfozy: przekształcenia się konceptualizatora w dowolny obiekt i powrotu do dawnej tożsamości z zapamiętanym obrazem opuszczonego bytu. Prawa natury są jednak nieubłagane. [...] Eksperyment prowadzi do przeświadczenia o nieprzekraczalnych granicach między rodzajami bytu, o diakrytycznym uporządkowaniu kategorii”; I. Szczepankowska, *Człowiek, język, wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej. Studia semantyczne*, Wydawnictwo UwB, Białystok 2013, s. 33.

17 S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 69.

ludzkiego poznania, co sygnalizuje możliwą reorientację, antycypując kierunek poszukiwań, którym oddają się współcześnie nie tylko literatura i sztuka, lecz także nauki humanistyczne. Ma więc wszelkie dane, by wejść do potocznego obiegu jako poręczna formuła tych poszukiwań<sup>18</sup>.

Po dalszych wyjaśnieniach Nycz tak kończy swój referat:

Poezja Szymborskiej od ponad sześćdziesięciu lat zachęca nas do odkrycia zmysłu udziału, który uzmysławia nam – dziś chyba nawet bardziej niż kiedykolwiek – kim i gdzie jesteśmy w swym wyobraźniowym dialogu/kontakcie ze światem. To nasz świat, nie-tylko-ludzki, który jest częścią nas samych i wobec którego poczuwamy się do odpowiedzialności („cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona”; WW, s. 334); świat, którego „księga zdarzeń/ zawsze otwarta w połowie” (WW, s. 486), a więc ostatecznie niepoznana i niedokonana; świat bliskich kontaktów, dzięki którym możemy go nie tylko poznawać, ale i zaznać, doświadczyć – a więc uczynić częścią nas samych<sup>19</sup>.

Z interpretacją tą chciałbym polemizować. Poezja Szymborskiej uzmysławia nam – w pełnym znaczeniu słowa „uzmysłowić” – coś dokładnie odwrotnego. Stara się pokazać, że akt taki jest nie tylko niemożliwy, ale i nie daje się w pełni wyobrazić. Dowodzi, że nasza imaginacja pozostaje bezsilna i tylko nas mami. Nie konkretyzuje, lecz daje pozór zmysłowej konkretyzacji, a więc i pozór dogłębnego zrozumienia i przyswojenia owego „zmysłu udziału”. Nie znaczy to, że bagatelizuję samą metaforę Szymborskiej. Uważam tę metaforę, jak Nycz, za rewelacyjną. Po prostu odczytuję ją odwrotnie niż on i chciałbym wierzyć, że taki był zamysł autorki. Balbus: „Tworzy sobie sama dla siebie ontologiczny fantazmat”<sup>20</sup>. Chyba też dla innych, jako przestrożę przed fantazmatami.

Niemal wszystkie konstrukcje składniowe w jej wierszach to rozmowa. Rozmowy te, poczynając od rozmowy z osobą w pełni świadomą siebie, przez rozmowę z dzieckiem, zwierzęciem, rośliną, aż po wspomniany kamień, to demonstracja kolejnych stopni w zanikającej możliwości wzajemnej komunikacji. Rozmowa ze zwierzętami u Szymborskiej przypomina alegoryczne

18 R. Nycz, *Poetycki „zmysł udziału” Wisławy Szymborskiej*, w tym numerze.

19 Tamże.

20 S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata*, s. 117.

przypowiaстки Krasickiego. Podkreśla to rodzaj rejestru językowego, w jakim toczą się takie rozmowy, rejestru nie neutralnego stylistycznie, lecz wyjętego z kontekstu określonych instytucji społecznych. Rejestr taki bywa często w ostentacyjny sposób skontrastowany z sytuacją przedstawioną w utworze.

Sądzę też, że nie dość mocno podkreślano dotąd znaczenie personifikacji w obrazowaniu Szymborskiej, Ma ona oczywiście związek z nadrzędnymi konstrukcjami alegorycznymi. Występuje jednak nie tylko jako składnik alegorii, lecz także w postaci samodzielnych i rozproszonych jednostek, czasem w sposób mniej widoczny. Z reguły służy intensyfikacji poczucia, że nie ma dla nas wyjścia z naszego antropocentrycznego świata.

Szymborską najbardziej zajmuje ludzka świadomość, świadomość refleksyjna, Dlatego ze wszystkich zwierząt uprzywilejowuje człekokształtne. Bo tylko one obdarzone zostały równie bogatym życiem mentalnym, bliskim naszemu. W szkicowanym w jej wierszach schemacie ewolucyjnym stykamy się z przyrodą w jej abstrakcyjnej postaci, z pozorem tylko obrazowego konkretna. Gdy zjawiają się szympany, istoty z krwi i kości, tak nam pokrewne, ewolucja i nasze w niej miejsce stają się niepokojąco konkretne. Nawet gdy ogólne ramy przedstawianej rzeczywistości pozostają alegoryczne.

\* \* \*

Znaleźliśmy się daleko od *Nie wiem, jak to jest*. Wracam na koniec do tego zapisku, dokonując przy tym wolty w swojej postawie metodologicznej. Chciałem dotąd trzymać się blisko odgadywanych intencji poetki, polemizując z próbą zbyt pośpiesznego dostosowywania sensów ukrytych w tym zapisku do naszych bieżących upodobań. Teraz pozwalam sobie na samowolny stosunek do *Nie wiem, jak to jest*. Jakby nie była to notatka o niewiadomym przeznaczeniu i stopniu obróbki, ale przekaz poetycki gotowy do publikacji pośmiertnej. Raczej „wiersz ostatni” niż „ostatni wiersz”<sup>21</sup>. Byłoby czymś poruszającym przyjąć, że przekaz ten ma nam ujawnić najskrytsze przekonanie autorki. Przekonanie, że w ostatecznym rachunku liczą się nie najświetniejsze gry

21 Podczas dyskusji nad moim referatem w Pracowni Poetyki Historycznej IBL (styczeń 2024) jeden z rozmówców, Piotr Sobolczyk, przypomniał, że literaturoznawcy posługują się pojęciem „ostatni wiersz” w dwóch znaczeniach, dosłownym i metaforycznym. Dosłowne wskazuje na chronologicznie ostatni utwór, metaforyczne – na jeden z późnych, uznany przez samego autora lub przez jego wydawców i komentatorów za szczególnie znamienity dla twórczości pisarza. Szyk słów w naszym języku pozwala odróżnić te znaczenia. Szyk „ostatni wiersz” podpowiada, że to sens dosłowny; szyk „wiersz ostatni” każe myśleć o sensie metaforycznym.

intelektu i wyobraźni, lecz zwykły przyjazny zwrot ku pokrzywdzonym. Coś jak Norwidowskie „poezja i dobroć”, choć dobroć wstydliva, a poezja w uspieniu. Albowiem „[u]miejętność nawet bez dwóch onych zblednieje w papier”.

I znowu cofamy się do niepozwalającego o sobie zapomnieć motywu rozmowy. Tu jest szczególna jej postać, nie dialog, lecz soliloquium. Wypowiedź przed widzami i dla widzów, ale bez wymiany zdań. Jak przystało na wypowiedź pośmiertną.

## Abstract

---

### Zdzisław Łapiński

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*The Last Poem*

I cite one of Wisława Szymborska's poetic notes, recently published from her notebooks, to help sketch some of the most important aspects of her work. The note mainly focuses on her attitude to nature. I uphold the dominant opinion in literary criticism that Szymborska's poems express the feeling that the entire extrahuman world is acutely alien to us, although it attracts us with its diversity and unpredictability. I also dispute the thesis that in the mature period of her work, Szymborska managed to poetically overcome the sense of separation and create an imaginative picture of a homogeneous cosmos. The dispute centers around the well-known poem "Conversation with a Stone."

## Keywords

---

Szymborska, *homo sapiens*, episteme, the Other (*Anderssein*), sense of participation

---

## Poetyckie początki Szymborskiej

---

Anna Nasiłowska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 274–288

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.18 | ORCID: 0000-0002-6171-5662

**P**omysł, aby poddać uważnej lekturze początki poetyckie Wisławy Szymborskiej, wydaje się dość ekscentryczny: czy nie osądzono ich ostatecznie? Po pierwsze – że słabe (w czym pewien udział miała autorka, opowiadając o poprawkach naniesionych przez redaktorów do debiutanckiego wiersza i o swoim wstydzie). Po drugie – skażone ideologicznie, powstałe pod wpływem odrzuconej potem ideologii. Przecież Artur Sandauer, aby wykreować Szymborską na jedną z gwiazd „przełomu październikowego”, użył specjalnego, wymyślonego na potrzeby tej sytuacji określenia „redebiut”, aby „grubą kreską” oddzielić twórczość przed zbiorem *Wołanie do Yeti* z 1957 roku. Po trzecie – istnieje już praca Anny Zarzyckiej *Rewolucja Szymborskiej*, poddająca analizie wczesny okres jej twórczości w latach 1945–1957<sup>1</sup>. Tak, ale... Zaczniemy od trzeciego argumentu. Tu przydarzyła się pewna okoliczność dotycząca zespołu dostępnych

---

**Anna Nasiłowska** – prof. dr hab. pracuje w IBL PAN, członkini redakcji „Tekstów Drugich” i Archiwum Kobiet. Ostatnio wydała *Historię literatury polskiej* (2019) i tom poetycki *Sztuczne światła* (2021). Prezeska Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, członkini KNOL. We wrześniu 2023 nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie ukazała się jej książka *Mroźek. Biografia* (nagrodzona jako książka roku 2023 przez miesięcznik „Nowe Książki”). Academic Studies Press w Bostonie opublikowało jej „A History of Polish Literature” w tłumaczeniu Anny Zaranko.

---

1 A. Zarzycka, *Rewolucja Szymborskiej 1945-1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

tekstów i sposobu ich prezentacji, a mianowicie w cztery lata po publikacji pracy o wczesnej twórczości Szymborskiej na rynku księgarskim pojawił się opublikowany na podstawie kopii z archiwum poetki zbiór *Czarna piosenka*. Były dwa egzemplarze, adnotacja skrupulatnego w tej dziedzinie Adama Włodka mówi, że jest to zbiór „przepisany jako cymelia w dwu egzemplarzach przeznaczonych dla Autora i edytora”<sup>2</sup>. Zbiór ten datowany jest na rok 1949 lub końcówkę 1948; autorką całości była Szymborska, edytorem – jej mąż. Co prawda sporą część wczesnego dorobku znano w postaci wierszy rozproszonych, zamieszczanych na łamach takich czasopism jak „Walka” czy „Świetlica Krakowska”, wraz ze wzrostem zainteresowania twórczością Noblistki pojawiały się też ich interpretacje krytyczne<sup>3</sup>, ale publikacja zbioru zmieniła sytuację, pokazując Szymborską z etapu „łagodnej rewolucji”. Pewne wątki, czytane w otoczeniu wierszy z wczesnego okresu, ujawniły swoją logikę. W mojej ocenie nie negatywna ocena poziomu literackiego zaważyła na decyzji o odłożeniu tego mniej więcej gotowego zbioru *ad acta*, ale pojawienie się – właśnie w czasie gdy autorka zebrała dotychczasowe wiersze w całość – dużo ostrzejszych wymogów ideologicznych. Gdyby Szymborska przygotowała książkę nieco wcześniej, na przykład na początku 1948 roku – taki tom mógłby się ukazać i szkoda, że tak się nie stało.

Przeoczonych spraw jest więcej. Mamy dwie biografie Szymborskiej, istnieje jednak pewne wyznaczenie poetki, dotychczas niewydobyte. Dotyczy ono sfery bardzo prywatnej, a mianowicie płodności i zdolności do zostania matką. W wierszu *Powrót żalu* (z tomu *Czarna piosenka*) w zakończeniu pojawia się taki fragment:

Podwójne życie: zycia i ty.  
Podwójna śmierć: śmierć i ja.  
Podwójna pustka: ty- twój syn,  
Którego nigdy nie urodzę<sup>4</sup>.

Lirycznym adresatem jest ktoś, kto zginął, najprawdopodobniej w lesie w trakcie wojny, w dramatycznych okolicznościach. Ona, pisząca, zdecydowanie

2 W. Szymborska, *Czarna piosenka*, Znak, Kraków 2014; informacja na podstawie wstępu Joanny Szczęsnej. Wersje oboczne tytułu: *Szycie sztandaru* lub *Wiersze*.

3 Poza przywołaną już pracą A. Zarzyckiej pisali o tych wierszach J. Łukasiewicz i A. Legeżyńska: J. Łukasiewicz, *Wiersz wewnątrz gazety*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4; A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Rebis, Poznań 1997.

4 W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 50. W dalszych przypisach cytaty z tego wydania przywołuję jako WW z podaniem numeru strony.

chodzi o kobietę, nie była świadkiem tej śmierci. „Przeżyłam cię – nie wybacza – jak dziecko we śnie.” – wini siebie o to w linijce poprzedzającej przytoczony cytat. „Podwójne życie” i „podwójna śmierć” to określenia stanu pamięci, naznaczonej żalem, utratą i bardzo osobistą wyrwą, która rzutuje na całą przyszłość.

Motyw w wersji łatwiejszej do interpretacji, mniej artystycznie opakowanej piętrami metaforyki, daje się dostrzec w utworze *Jako matka* z socrealistycznego tomu *Pytania zadawane sobie*.

Zaczyna się on tak:

Mój gniew  
nie jest wąty, ani ciasny –  
gniew kobiety,  
która nie ma dzieci własnych.

Potem pojawia się deklaracja polityczna, w której na świadków są przywołane dzieci wojny, „mój syn” i „moja córka”, najprawdopodobniej ofiary wojny koreańskiej, dzieci umarłe – pozbawione opieki i wreszcie życia w wyniku działań amerykańskich. Ponieważ „wszystkie dzieci są nasze” – polska poetka uważa się za ich matkę, występuje w ich imieniu. Już tutaj próbowała Szymborska mówić o sferze rzeczywistości nierealizowanej. Potem poezja okazywała się azylem nieistnienia.

Chociaż matką jestem tylko  
samozwańczę,  
nic nie chroni mnie przed bólem  
rzeczywistym.

Jako matka  
będę dzieci moich tarczą,  
jako matka  
będę strzałą w pierś faszysty<sup>5</sup>.

Pierwodruk pojawił się w „Nowej Kulturze” w lutym 1953 roku. Autorka, pisząc *Jako matka*, miała lat trzydzieści, mogła liczyć się jeszcze z perspektywą realnego macierzyństwa. Była w tym czasie, w latach 1948-1954, mężatką,

5 Cały tekst: WW, s. 140-142.

co prawda w trudnej sytuacji mieszkaniowej, bo warunki w domu literatów przy Krupniczej 22 były niełatwe. Deklaracja jest jasna: nie brała pod uwagę realnej możliwości zostania matką, a w wierszach podkreślała, że daje to jej moralne prawo upominania się o dzieci-ofiary wojen. Nie ma u niej śladów antynatalizmu, postawa nie wynika też z wyboru artystycznej kariery. Sygnały pojawiają się w wielu miejscach, we wczesnych wierszach Szymborska czuje się matką potencjalną, matką w relacji do innych kobiet matek. Potencjalne macierzyństwo jeszcze bardziej wydobywa sens niespełnienia. W *Minucie ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* czworo dzieci, uratowanych kosztem życia nauczycielki, określonych zostało jako „cudze”, ale chyba tylko dla uwypuklenia faktu niespokrewnienia z ratowanymi dziećmi. Ludwika Wawrzyńska była nauczycielką w szkole TPD w Warszawie, okoliczności zdarzenia z lutego 1955 roku w Warszawie, do którego odnosi się Szymborska, były dramatyczne (znacznie bardziej niż te, które przywołuje wiersz). Ludwika Wawrzyńska siekierą rozbiła zamknięte drzwi, aby wynieść z pożogi czwórkę dzieci, wracała do zajętego ogniem pomieszczenia trzy razy, za czwartym – zawalił się strop. Zginęła wówczas matka dzieci, która rzuciła się na pomoc, a Ludwika Wawrzyńska, mocno poparzona, zmarła dziesięć dni po pożarze. Wiersz, długo obecny w lekturach szkolnych, ostatecznie pomijany przez Szymborską w późnych wyborach, sytuował się wśród motywowanych ideologicznie poszukiwań nowego typu bohaterstwa, bohaterstwa czasów pokoju, i wskazywał nauczycielkę jako heroiczną matkę zastępczą nie swoich dzieci.

Młoda Szymborska w wierszach przyjmowała za swoją koncepcję kobiecości odnoszącą się do potencjalnego macierzyństwa, niejako rozszerzonego. Takie ujęcie pojawia się jeszcze na przykład w wierszu *Wietnam* z tomu *Sto pociech*: tylko więź matki z dziećmi nie zostaje zanegowana pod wpływem okrucieństwa wojny, która odbiera po kolei wszystko: spokój, dom, więź z własną wioską, a nawet część indywidualnej tożsamości, pozostaje tylko identyfikacja jako matki wobec dzieci. W jeszcze późniejszym, ironicznym *Portrecie kobiecym* z tomu *Wielka liczba* pojawia się takie określenie kobiety: „Urodzi mu czworo dzieci, żadnych dzieci, jedno”<sup>6</sup>.

Wiersz składa się z samych sprzeczności i jest lustrem odbijającym różne męskie wymagania, które są sprzeczne. Jeśli chcemy odnieść koncepcję Szymborskiej do współczesnego feminizmu, to widać, że *avant la lettre* była ona w zgodzie z późnymi koncepcjami, rodzącymi się po przezwyciężeniu jednostronności krytyki przymusu macierzyństwa jako instytucji patriarchalnej

6 WW, s. 385.

i narzędzia zniewolenia kobiet. W ramach drugiej fali zachodniego feminizmu, na przykład Adrienne Rich macierzyństwo postrzegала nie tylko poprzez patriarchalną instytucję reprodukcji i wymagania społeczne, ale jako pewną siłę egzystencjalnie określającą kobiecość<sup>7</sup>, i to niezależnie od tego, czy jako osoby stały się rzeczywiście matkami, czy nie. Egzystencjalne – a nie społeczne – ujęcie można odnieść do polskich doświadczeń wojennych, które były złożone, ale nie tylko historyczne, na pewnym poziomie dawały się ująć jako elementarna walka o przetrwanie.

Kontekst wczesnego powojnia mocno zaznaczył się w całym potencjalnym tomie *Czarna piosenka* i jest charakterystyczny dla lat 1944-1949. Patriotyczny wiersz *O coś więcej* przeciwstawia tradycję heroiczną i codzienność, głosząc, że codzienność jest większym wyzwaniem niż zemsta, szum sztandarów, święto. Utwór *Krucjata dzieci* jest czytelną alegorią powstania warszawskiego, stosowaną też przez wielu innych polskich autorów. Kolejny utwór tomu, *Szukam słowa*, debiut prasowy Szymborskiej, zamieszczony w dodatku do „Dziennika Polskiego” „Walka”, redagowanym przez Adama Włodka, mówi o niemożności wyrażenia dramatu wojny:

Chcę, niech jedno to słowo  
krwią będzie nasyczone,  
niechaj jak mury kaźni  
pomieści w sobie każdą mogiłę zbiorową<sup>8</sup>.

To wiersze z 1945 roku, podobnie dalsze, wyrażając poczucie ogołocenia z najprostszych prawd, pamięć o zabitych, których nawet okoliczności śmierci i grób są nieznane (*Janko Muzykant*), wspomnienie o kłesce wrzesniowej poprzez pamięć matki, która utraciła syna, kolejne wiersze mówią o poległych, przynoszą obraz zburzonej Warszawy, czy wiersz *Transport Żydów*, bardzo sensualnie odtwarzający cierpienia, szczególnie więzionego w zamkniętym wagonie dziecka, któremu matka nie może dać jeść i pić. To zaprzeczenie porządku świata, gdyż matka karmi i poi. Ten skrótowy przegląd ujęć pokazuje, że *Czarna piosenka* była tomem po-apokaliptycznym, rozliczeniowym wobec okresu wojennego.

7 A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Sic!, Warszawa 2000.

8 WW, s. 12.

Ostatnim z wierszy wchodzących w skład tomu odrzuconego, czyli *Czarnej piosenki*, jest *Niedziela w szkole*, zamieszczona po raz pierwszy w „Dzienniku Literackim” w październiku 1948 roku<sup>9</sup>. Na łamach pisma pierwodruk wiersza sąsiaduje na pierwszej stronie dodatku literackiego do „Dziennika Polskiego” z reportażem Wilhelma Macha *W pociągu repatriantów*, kontynuowanym w następnych numerach. Przekaz ideowy jest jasny: repatriacja to nowe, lepsze, pokojowe życie, a wiersz Szymborskiej jest małą migawką wokół tematyki czasu pokoju, czyli edukacji. Wokół tego wiersza rozegrały się dyskusje, których znaczenia – jak sądzę – nie doceniły biografki Szymborskiej.

Co do samego wiersza, oparty jest na dość klarownym pomysśle: oto szkolne sale, opuszczone w niedzielę, przedmioty są spokojne, to ławki, globus, wypchany ptak, wycinanki – ślady intensywnego życia, które toczyło się w tygodniu. Rozważania toczą się dalej wokół wypchanego ptaka. Stoi on obok globusa, który egzemplifikuje tezę, że ziemia jest okrągła. Ktoś zastrzelił wcześniej ptaka, sprawił, że jego serce przestało bić i stał wtedy „na ziemi płaskiej”. Te obserwacje pozwalają skonfrontować optymistyczną wersję wykładni świata – wpajaną podczas edukacji uczniom – z niedawną przeszłością, a więc historią rozpętanego na ziemi okrucieństwa. Wkraczająca do szkoły w niedzielę czuje, że upiory przeszłości są blisko. Wierzy, że uda się je odgonić, temu służy patriotyczny wysiłek skupiony wokół przyszłości i edukacji.

Są w tym utworze zdecydowanie dobre fragmenty:

W ławkach z pustoty i nudy  
trzeszczało życie drewniane.  
Wycinanki łączone za ręce  
obtańczyły klasę w podskoku.  
Na szafie próżnował globus –  
przedmiot jutrzejszych godzin  
i ptak, któremu trociny  
zabrały serce spłoszone<sup>10</sup>.

Wiersz w książce liczy trzy strony druku (podobnie trzy kolumny zajmował w „Dzienniku Literackim”) i to jest jeden z jego problemów, dobre metaforyczne fragmenty są umieszczone w dość rozbudowanym tekście, którym jest

<sup>9</sup> „Dziennik Literacki” 1948, nr 42, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=15178&tab=3> (26.01.2024).

<sup>10</sup> WW, s. 61.

plan terażniejszy (owa niedziela w chwilowo opuszczonym przez uczniów budynku), i pojawia się wojenna przeszłość, bardzo uogólniona i niekonkretna, skoro przywołuje ją ptak, ofiara polowania, ale też okrucieństwa. Przeszłość powraca w reminiscencjach, pojawia się też jakiś wymiar przyszły, w którym mieści się i następny dzień, gdy uczniowie zbiegną się do szkoły, i przyszłość w sensie bardziej ogólnym, czyli budowanie pomysłowości ojczyzny. Wiersz zdradza tu istnienie pewnego wahania, bardzo optymistyczne wykładnie edukacyjne są niepełne, ale zarazem motywowane troską i odpowiedzialnością za przyszłość. Autorce nie udało się zawrzeć różnych treści w jednolitej artystycznej wizji, czasami wychodzi rezonerstwo, komentarz, a przeskakiwanie między czasami wymaga na przykład użycia przekształconej wersji czasu zaprzeczonego:

Człowiek  
co ptaka ustrzelił,  
stał-był na ziemi płaskiej<sup>11</sup>.

Publikacja tego wiersza wywołała lawinę reakcji. Anna Bikont i Joanna Szczęsna pisały o tym tak:

do redakcji napłynęło sporo listów od czytelników, którzy atakowali ją (Szyborską) za to, że pisze niezrozumiale (co w tym akurat przypadku było uzasadnione). Atak był frontalny i ideologiczny: gdyby Szyborska (a też Przyboś, Jastrun czy Różewicz) pisała jak Majakowski, to „pastuch z Kazachstanu czy drwal z Komi” nie musieliby się głowić o co jej chodzi, i mogliby „bogacić swój umysł i świadomość klasową”. Wywiązała się z tego dyskusja „Jakiej poezji dziś potrzeba”, którą tak podsumował Adam Włodek: „Literatura, jak trafnie sformułował to kiedyś Józef Stalin, ma być proletariacka w treści, narodowa w formie”<sup>12</sup>.

Młoda autorka się kajała (co charakterystyczne, samokrytyka), była tak niepewna siebie, że kosztowało ją to wiele i przez pewien czas nie pisała

<sup>11</sup> WW, s. 62.

<sup>12</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szyborskiej*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, s. 97 – dalej jako A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie*, 2003. Dyskusja nad wierszem Szyborskiej: „Dziennik Literacki” 28 października – 4 listopada 1948 (błąd w zapisie tamże, przypis 4, s. 570).

(a w każdym razie nie publikowała) wierszy. Okres poetyckiego milczenia trwał, zdaniem biografek, dwa i pół roku.

Anna Bikont i Joanna Szczęsna zamknęły sprawę „afery” wokół *Niedzieli w szkole* takim komentarzem:

Tak naprawdę nie wiadomo, jakie były powody tej przerwy w pisaniu. Może poetka zamilkła dlatego, że wyczerpała się poetyka, w jakiej pisała wiersze, a może dlatego, że pracowała już wtedy nad debiutem książkowym i mozolnie usiłowała ułożyć tomik z dorobku, który przestał jej się podobać? Wiemy wszak, że była dla swej twórczości najsurowszym krytykiem i za ważne narzędzie poetyckiego warsztatu uważała kosz na śmieci<sup>13</sup>.

Okresy poetyckiej posuchy się zdarzają i nie zawsze daje się wskazać powód, ale nie w tym wypadku. Moim zdaniem wiadomo, dlaczego Szymborska na pewien czas zamilkła. Została zrugana publicznie przez czytelników przy aprobacie kolegów z redakcji, która polemiki zatwierdziła do druku. Komentarz Anny Bikont i Joanny Szczęsnej zawiera także sugestię, że została pouczona ex cathedra przez Adama Włodka, od kwietnia 1948 – jej męża, i to przy pomocy cytatu ze Stalina. W październiku 1948 roku – w momencie gdy ukazał się wiersz *Niedziela w szkole* – byli małżeństwem i mieszkali razem przy Krupniczej 22. Dyskusja wokół wiersza nie była błahym wydarzeniem, ale jednym z sygnałów przejścia od lewicowego zaangażowania w wersji „lekkiej”, strawnej dla wszystkich zwolenników pokoju, do „mocnej”, socrealistycznej. W tym samym czasie w prasie literackiej zaczynała się batalia przeciwko formalizmowi, a na najbliższe lata z prasy miały zniknąć mniej skonwencjonalizowane przez ideologiczne wykładnie odwołań do drugiej wojny światowej, a zwłaszcza już Holokaust jako odrębny fragment tego doświadczenia, czyli na przykład wiersz *Transport Żydów* stał się utworem nie do zaakceptowania. Wszystko podporządkowane zostało wizji martyrologii narodu (traktowanego jednolicie) oraz walki klasowej i jedynie słusznym wzorom z ZSRR.

W ciągu krótkiego czasu *Czarna piosenka* stała się nieprawomyślna, niezgodna z linią ideologiczną nowej literatury. Zamilknięcie Szymborskiej świadczy o głębokim oszołomieniu i poszukiwaniu nowych sposobów mówienia. Trudno sobie nawet wyobrazić dyskusje poetki z mężem, ich wynik

13 A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie*, 2003, s. 97.

świadczy o tym, że czuła się adeptką, uczennicą i posłusznie schowała do szuflady gotowy już zbiór *Czarna piosenka*.

Trzeba też pamiętać, że książka Anny Bikont i Joanny Szczęsnej to kolejne wydanie – pierwsze pojawiło się po Noblu i było raczej komentującym albumem pamiątek, a Wisława Szymborska stawiała opór przed udzielaniem informacji biograficznych. W wydaniu pierwszym sprawa dyskusji nad *Niedzielą w szkole* potraktowana jest zdawkowo, a niewydany tom *Czarna piosenka* w ogóle się nie pojawia<sup>14</sup>. Bardzo trudno potem postawić wyrazistą tezę i zweryfikować dotychczasowe interpretacje.

Joanna Gromek-Illg poświęciła nieco więcej szczegółowej uwagi sprawie dyskusji wokół publikacji prasowej wiersza *Niedziela w szkole*. Za Anną Zarzycką wiąże tę dyskusję z wprowadzeniem do szkół od września 1948 roku przedmiotu „współczesne życie literackie”:

Trudno dzisiaj wytłumaczyć, czym była taka socjalistyczna „otwarta dyskusja”, bo współczesna prasa trochę inaczej funkcjonuje. Wtedy taki list był rodzajem obywatelskiej skargi na poetkę, która nie spełnia oczekiwań zwykłych odbiorców. Szymborską list ten dotknął i wprowił w pomieszenie. Gdyby to zajęcie miało miejsce dwa lata później, list mógłby wpłynąć negatywnie na jej karierę literacką, a nawet spowodować utratę pracy<sup>15</sup>.

Ten komentarz jest znacznie celniejszy, ale też bagatelizujący. Publiczna dyskusja nad *Niedzielą w szkole* mocno wpłynęła na całą karierę Szymborskiej, skoro zahamowała publikację gotowego już pierwszego zbioru. Gdy ponownie zaczęła pisać – były to już utwory do wydanego w 1952 roku zbioru *Dłatego żyjemy*, w którym na pierwszym miejscu znalazły się *Notatki z lektury materiałów historycznych o obronie Stalingradu*, jak też inne wiersze o żołnierzach radzieckich, Leninie oraz wiersze o robotnikach i imperialistach, a także utwory poświęcone budowie Nowej Huty *Na powitanie budowy socjalistycznego miasta* i *Młodzieży budującej Nową Hutę*, drukowane najpierw w prasie w 1950 roku. Nie było więc dwuletniej przerwy w pisaniu, co najwyżej roczna.

Anna Zarzycka dużo dokładniej niż autorki obu biografii relacjonowała dyskusję wokół *Niedzieli w szkole*, poświęcając jej cały rozdział<sup>16</sup>. W jej

14 A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie, przyjaciele i sny*, Prószyński i Ska, Warszawa 1997, s. 90-91 – dalej jako A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie...*, 1997.

15 J. Gromek-Illg, *Szymborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna*, Znak, Kraków 2020, s. 207.

16 A. Zarzycka, *Rewolucja Szymborskiej 1945-1957*, s. 130-134.

interpretacji, by postawić kropkę nad i, zabrakło tylko jednego elementu, gdyż pojawił się wraz z ujawnieniem archiwalnego maszynopisu, opatrzonego adnotacjami. Kopia cymelium, przeznaczona dla Adama Włodka, opatrzona została dedykacją: „Adamowi, który tak kocha ludzi, jak trzeba kochać poezję, i tak kocha poezję, jak trzeba kochać ludzi – próbę niezasługującą może jeszcze na taką miłość – ofiarowuje Wisława”<sup>17</sup>. Joanna Szczęsna we wstępie do *Czarnej piosenki* stwierdza: „Szyborska ufała poetyckiemu instynktowi Włodka”<sup>18</sup>. Patetyczna i trochę asekuracyjna dedykacja świadczy o tym, że jej propozycja pierwszego tomu nie spotkała się z jego jednoznaczną aprobatą.

Dzięki Małopolskiej Bibliotece Cyfrowej i dostępowi on-line do „Dziennika Literackiego” łatwo jest sięgnąć do źródeł. Wiersz *Niedziela w szkole* pojawił się w numerze 42, w numerze 46 opublikowano pierwszą reakcję, którą był zbiorowy list uczniów klasy IX z Liceum Ogólnokształcącego im. ks. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie. W liście, utrzymanym w uprzejmym tonie, podpisani pytali:

Przy tej sposobności zapytujemy 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 skojarzenie w umyśle odbiorcy i dawać mu bezpośrednie przeżycie artystyczne – oraz czy wiersz ma oddziaływać bezpośrednio, czy też drogą długiej i żmudnej pracy być rozwiązywany jak łamigłówka?<sup>19</sup>

Pytanie uczniów krążyło wobec tego wokół kwestii formalizmu.

Autorka powołała się najpierw na autorytet Majakowskiego, a następnie Przybosia i stwierdziła: „Pewno, że nie wszyscy poeci muszą przejść się metodą artystyczną np. Przybosia, lecz z drugiej strony trudno mówić o istotnym niezrozumieniu utworów tego typu” – i tu cytat z Majakowskiego: „Zwykle – my nie rozumiemy, to nie wyrok. Wyrokiem byłoby: zrozumieliśmy, że to straszny nonsens – pisał cytowany już wielki poeta radziecki”<sup>20</sup>.

17 Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie*, 2003, s. 98.

18 J. Szczęsna, *Wstęp*, w: W. Szyborska, *Czarna piosenka*, s. 11.

19 „Dziennik Literacki” 1948, nr 46, [http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=13863&from=publication\(26.01.2024\)](http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=13863&from=publication(26.01.2024)).

20 Tamże.

Wydawałoby się, że autorytet „wielkiego poety radzieckiego” załatwia sprawę, ale to nie był koniec.

W numerze 48 z listopada 1948 roku temat ocen wiersza *Niedziela w szkole* powrócił, tym razem zamieszczono dłuższy list Stanisława Lewińskiego, nauczyciela z liceum w Rzeszowie, krytyczne refleksje innego czytelnika (podpisane inicjałami „J.M.”), który zarzucił autorce, że jej odpowiedź była „podlana żółcią”, oraz kolejną odpowiedź autorki. Nauczyciel nie brał już strony swoich uczniów, ale w duchu proletariackim upominał się o klasę pracującą: „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”. Wobec tego autorka dokonała autoegzegezy całego mało konkretnego passusu wiersza, tłumacząc go na prozę w taki sposób: „na zgiętych plecach proletariatu spoczywał cały ciężar pracy, lecz owoce tej pracy obracane były na zaspokojenie kapryśków klasy posiadaczy...”<sup>21</sup>. I tak dalej. Autorka musiała czuć się poważnie zagrożona, skoro użyła tak mocnych (i kompletnie nietrafnych) wykładni wiersza.

Szyborska w tym czasie pracowała w „Dzienniku Literackim”. To była „pokazowa” ideologiczna, „przełożona” autorkę publicznie, można się też domyślić, że Adam Włodek nie wspierał jej, tylko namawiał do spełnienia postulatów, które same w sobie prowadziły do sprzeczności oczekiwań artystycznych wobec poezji z wymaganiem dostępności dla „szerokich mas”. W moim przekonaniu mamy tu jeden z węzłowych punktów biografii artystycznej młodej Szyborskiej. Postanowiła się ugiąć i „poprawić” na gorzej – efektem są wiersze o bohaterskich żołnierzach radzieckich, też nie bardzo udane (mówiąc delikatnie), ale za to eksponujące „właściwy światopogląd”. Wśród elementów poddanych autokrytyce znalazły się wtedy wpływy Przybosa, bardzo widoczne we wczesnych wierszach i powodujące hermetyczność. Przyboś, mimo że lewicowy, znalazł się w tym okresie na bocznym torze<sup>22</sup>. W latach 1947-1951 był ambasadorem w Szwajcarii, jak wiadomo, przepisy zabraniają dyplomatom publikowania w bieżącej prasie. Nie mógł więc przyjść z pomocą.

21 „Dziennik Literacki” 1948, nr 48. Podobnie: Małopolska Biblioteka Cyfrowa.

22 Por. G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1999; A. Zarzycka (*Rewolucja Szyborskiej 1945-1957*, s. 99-112) poświęca sprawie rozdział *Pozorny wpływ Przybosa*.

Nikogo nie jest łatwiej zawstydzić niż niepewną siebie kobietę. Jeszcze nie miała za sobą publikacji książkowej, a jej pierwszy zbiór – a tym samym cały dorobek okresu 1945-1948 – nie zyskał aprobaty. Ciągnięcie jałowego tematu publicznej oceny *Niedzieli w szkole* dyscyplinowało nie tylko autorkę, ale także wszystkich adeptów pióra. Z morałem: można być miłą i ładną kobietą, a nawet żoną – nikomu się nie upiecze. Maszynka do mielenia treści została puszczona w ruch. Afera z października–listopada 1948 roku miała uświadomić adeptom, że muszą porzucić poszukiwania artystyczne i sposoby mówienia, w których chcieli zawrzeć własne wahania, i pora odrzucić patronat Juliana Przybosia, który – obok Miłosza – był autorem najmocniejszej propozycji artystycznej po wojnie. *Ocalenie i Póki my żyjemy* – to dwie najgłośniejsze pozycje poetyckie, przy czym Miłosz nie miał do zaoferowania przepisu na nowoczesność, i to ze stemplem lewicowym. Także młody Kapuściński jeszcze w 1949 roku pisał tak:

Gwizd lokomotywy zranił ciszę.  
Sączy się z niej pasmo dymu wąskie.  
Wsiadam radośnie na prędkość. Słyszę  
jak hasło kół przelatuje pod mostem<sup>23</sup>.

Podobny patronat Przybosia można zobaczyć w bardziej udanych metaforach wiersza *Niedziela w szkole* i w wielu innych utworach, które weszły w skład *Czarnej piosenki*. No, ale nad nimi zawisł zarzut „formalizmu”, „łamiągówek”, które rugowano z poezji pod koniec 1948 i w 1949 roku. Szymborska nie chciała do tego wracać, skoro pytana przez Bikont i Szczęsną o swoją poetycką reakcję na drugą wojnę – ten komentarz jest w pierwszej wersji ich książki – stwierdziła, że niewiele miała do zaoferowania, gdyż mało przeżyła, znacznie mniej niż jej rówieśnicy Różewicz i Herbert, a oni wyrazili te doświadczenia w sposób doskonały. Różewicz opublikował w 1947 roku *Niepokój*, ale Herbert – jeszcze w ogóle nie publikował<sup>24</sup>. Komentarz jest kompletnie ahistoryczny, tłumaczyć może co najwyżej, dlaczego później nie wróciła już do tematu wojny. Wiemy też z jakichś napomknien, że Szymborska napisała w latach czterdziestych opowiadania wojenne i Adam Włodek uważał je za dobre.

23 Cyt. za: K. Strączek, *Kapuściński. Trudny talent*, Czytelnik, Warszawa 2022, s. 13. Wiersz zamieszczony w „Dziś i Jutro” 1949, nr 32.

24 A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, 1997, s. 83.

Nietrafne są uwagi biografek, że Szyborska sama zrezygnowała z druku *Czarnej piosenki*, bez zewnętrznej presji, podparte argumentem, że poszukiwania w aktach cenzury dały negatywny wynik. Cenzura była ostatnią, formalną instancją kontroli, a złożenie przez wydawcę książki, której treść budziła wątpliwości, mogło skończyć się dochodzeniem. Co nie znaczy, że *Czarna piosenka* stała się niecenzuralna, po prostu w 1949 roku przestała tylko spełniać oczekiwania. Za dużo Przybosa, postawangardy, rozpamiętywania wojny, powojennej apokalipsy, wątpliwości... Nie wydaje mi się też, aby psychologicznie dało się uzasadnić pracę nad tym zbiorem w 1949 roku, w okresie poetyckiego milczenia Szyborskiej i głębokiego kryzysu. Raczej poetka zgromadziła swoje wiersze już w 1948 roku, dołączając na koniec, jako ostatni napisany utwór, *Niedzielę w szkole*, która – skoro mowa nie o szkolnych wakacjach, a o niedzieli – musiała powstać jesienią, być może w wyniku zorganizowanego przez redakcję wyjazdu w teren. I właśnie reakcje na ten wiersz zablokowały dalsze kroki. Natomiast Adam Włodek we wspomnieniach *Nasz łup wojenny* przerwę Szyborskiej w pisaniu wierszy wiązał z koniecznością opracowania pierwszego tomu<sup>25</sup>, co – jak podkreśla Joanna Gromek-Ilłg – przez lata stanowiło jedyną informację potwierdzającą istnienie osobnej książki przed debiutem *Dlatego żyjemy* z 1952 roku. To oczywiście wrożenie z dość niepełnych i niepewnych świadectw, choć chronologia i dramaturgia wydarzeń są ścisłe. Nie wiemy jednak, co w tej sprawie mówiło się zakulisowo w redakcji „Dziennika Literackiego”, nad którym pieczę sprawował Stanisław Witold Balicki, dziennikarz o przedwojennym stażu, współpracownik „IKC-a”, po wojnie redaktor naczelny „Dziennika Polskiego”, w 1951 odwołany do Warszawy. I nawet w *Dlatego żyjemy* trafiają się wiersze zapowiadające „prawdziwą”, późniejszą Szyborską jak utwór *Zwierzęta cyrkowe*, napisany z empatią dla tresowanych zwierząt. Ludzie powinni się wstydić. Nie jest to alegoryczny obraz przemocy, choć jeszcze krok – a pojawi się „ironiczny konceptyzm”, by nawiązać do określenia i analiz Arenta van Nieuwerkerena<sup>26</sup>.

Jest pewien problem z pisaniem o epoce socrealizmu. Zamiast opisu pojawia się często natrętne moralizowanie. To problem pierwszy. Moralistyczne

25 A. Włodek, *Nasz łup wojenny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970; J. Gromek-Ilłg (*Szyborska*, s. 211-222) powątpiewa w takie wyjaśnienie, opracowanie własnego tomu nie wymagało przerwy w twórczości.

26 A. van Nieuwerkeren, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Universitas, Kraków 1998, rozdz. IX: *Wisława Szyborska i cudowność odczarowanego świata*, s. 356-400. Na wiersz *Zwierzęta cyrkowe* zwrócił mi uwagę Zdzisław Łapiński.

podejście pociąga za sobą dążenie do jednoznacznego osądu i ustawienie autora w roli albo ofiary, albo winnego. A niektórzy byli – jak młoda Szymborska – i tym, i tym, w obu rolach – na dość podrzędnej pozycji, więc wyniki oceny są mało zadowalające i dla niechętnych rozliczeniom, i dla „Katonów”. Druga sprawa: ze względu na nasze oddalenie w czasie, zaciera się różnica między latami 1944-1948 a rokiem 1950. Także wychodzenie z mocnej wersji socrealizmu było stopniowe, między początkiem a końcem 1953 roku jest duża różnica ze względu na śmierć Stalina, a potem w 1955 roku proces uwalniania się od sztywnego gorsetu przyspiesza. Procesy te przebiegają jednak nierówno, wszystko zależy od miejsca publikacji, układu, pozycji pisma. Trzecim wyzwaniem okazuje się konieczność wejścia w logikę ówczesnej sfery ideologicznej, aby zacząć rozumieć wewnętrzny mechanizm użytej argumentacji. Zachowany maszynopis zbioru, który otrzymał edytorski tytuł *Czarna piosenka*, poprzedza adnotacja „zawiera wszystkie wiersze drukowane pochodzące z lat 1944-1948 oraz inedita z tego okresu, które wespół z niektórymi pierwodrukami rozważane były przy parokrotnym komponowaniu tzw. NIE WYDANEGO ZBIORU”<sup>27</sup>. Było więc kilka przymiarek do kompozycji książki, dyskusje musiały trwać, Szymborska omawiała jego kształt i układ z Adamem Włodkiem, zanim zapadła decyzja o porzuceniu prac i odłożeniu tomu do szuflady. Nie wiemy, co przechyliło ostatecznie szalę decyzji, że zbiór się nie ukazał, ale wszystko wskazuje na to, że jesienią 1948 roku powodów było dużo. I chyba nie jest nadużyciem biograficznym wiązanie kryzysu twórczego Szymborskiej z zewnętrznymi, a nie wewnętrznymi okolicznościami.

---

27 W. Szymborska, *Czarna piosenka*, podobizna maszynopisu, s. 82.

## Abstract

---

**Anna Nasiłowska**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Szyborska's Poetic Beginnings*

The article discusses the themes appearing in Szyborska's early work, in the poems printed in the press, which were part of the unpublished collection *Black Song* (published in 2014 based on typescript). It shows an important motif of unfulfilled motherhood in Szyborska's work. The most prominent hypothesis on the reasons for the abandonment of work on the publication of the first collection is the tightening of the political course and the emergence of new requirements for poetic creativity. This was revealed during the press discussion of the last poem from *Black Song*.

## Keywords

---

Wisława Szyborska, poems, *Black Song*

---

## Szyborska w Brazylii

---

Henryk Siewierski

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 289–297

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.19 | ORCID: 000-0002-3971-7207

Tytuł ten nieuchronnie przywołuje inny, jakby mógł być tylko jego parafrazą albo do niego aluzją, tak przecież *Pan Balcer w Brazylii* zadomowił się w naszych skojarzeniach z nazwą tego kraju. Skoro zatem musi już dojść do takiego skojarzenia, wypada od razu wskazać na istotną różnicę między Balcerem a Szyborską w Brazylii: on nie zagrzał tam miejsca, ona tam już na dobre zostanie. Za przekładami Any Cristiny Cesar i Grażyny Drabik, Aleksandra Jovanovicia, Nelsona Aschera, Reginy Przybycień, Piotra Kilanowskiego, Eneidy Favre, Gabriela Borowskiego, José Santiago Nauda i niżej podpisanego pójda inne i lekturom uobecniającym Szyborską w Brazylii, których już nieprzebrane bogactwo, może nie być końca. To nic dziwnego, jeśli spojrzeć na światową recepcję jej twórczości, ale w kategorii recepcji afektywnej Brazylii może liczyć z pewnością na miejsce w pierwszej dziesiątce. Nie brakuje tu świadectw takiej recepcji, a także dowodów uważnej, krytycznej lektury oraz fascynacji i czytelniczego utożsamienia bądź też dialogicznej konfrontacji idei i poetyckiej inspiracji<sup>1</sup>.

---

### Henryk Siewierski

– profesor w Departamencie Teorii Literatury i Literatur oraz koordynator Katedry Cypriana Norwida w Universidade de Brasília, członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Polonistycznych. Ostatnio opublikował: *Szkice brazylijskie* (2016), *Chernoviz e outro romantismo* (2023) oraz przekłady dzieł Brunona Schulza, Stanisława Lema i Zbigniewa Herberta na język portugalski.

---

1 Pierwsze przekłady niektórych wierszy ukazywały się w periodykach i antologiach, począwszy od 1984 r., ale dopiero opublikowany

Jeden z takich dowodów zwrócił moją uwagę kilka lat temu, gdy poproszony zostałem o przekład na język polski artykułu Teresy Urban, wprowadzającego do książki João Urbana pt. *Tu i tam*, będącej bogatym artystycznym portretem fotograficznym brazylijskiej Polonii oraz takimże reportażem z podróży do miejsc, skąd emigranci przybywali<sup>2</sup>. Jako motto rozdziału o kontekstach historycznych i politycznych polskiej emigracji do Brazylii autorka zamieściła fragment wiersza *Dzieci epoki* Wisławy Szymborskiej.

Jesteśmy dziećmi epoki,  
epoka jest polityczna.

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

Chcesz czy nie chcesz,  
twoje geny mają przeszłość polityczną,  
skóra odcień polityczny,  
oczy aspekt polityczny<sup>3</sup>.

---

przez renomowane wydawnictwo Companhia das Letras w roku 2011 obszerny wybór Poemas w przekładzie Reginy Przybycień wprowadził poezję Szymborskiej do szerokich kręgów czytelników przy życzliwym, jeśli nie entuzjastycznym przyjęciu przez krytykę (pisali m.in. Carlito Azevedo, José Castello, Noemi Jaffe, Marcelo Coelho i Eucanaã Ferraz). Nie brakło też szczegółowej analizy przekładów oraz spojrzenia sytuującego tę antologię w kontekście istniejących przekładów na inne języki oraz przekładów poezji w Brazylii (M. Paiva de Souza, *Szymborska, dois (ou três) pontos: em torno de „Poemas”*, „Tempo Brasileiro” 2014, nr 197, s. 135-154). Kolejne wydania książkowe poezji Szymborskiej w Brazylii to: *Riminhas para crianças grandes*, przeł. E. Favre, P. Kilanowski, Âyiné, Belo Horizonte 2018; *Um amor feliz*, przeł. R. Przybycień, Companhia das Letras, São Paulo 2020; *Para o meu coração num domingo*, przeł. R. Przybycień, G. Borowski, Companhia das Letras, São Paulo 2021. Ukazały się też przekłady Poczty literackiej Szymborskiej: *Correio literário – ou como se tornar (ou não) um escritor*, przeł. E. Favre, Âyiné, Belo Horizonte 2021, oraz opowieści biograficznej: A. Bikont, J. Szczęsna, *Quinquilharias e recordações. Biografia de Wisława Szymborska*, przeł. E. Favre, Âyiné, Belo Horizonte 2020.

- 2 J. Urban, *Tu i Tam – Aqui e lá: memória da emigração polonesa no Paraná*, fot. T. Urban, teksty przeł. na jęz. angielski Ch. Daniels, na jęz. polski H. Siewierski, Edições Mirabilia, Primeiro de Maio, 2004.
- 3 „Somos os filhos da época,/ e a época é política./ Todas as coisas – minhas, tuas nossas/ coisas de cada dia, de cada noite/ são coisas políticas./ Queiras ou não queiras,/ teus genes têm um passado político,/ tua pele, um matiz político,/ teus olhos, um brilho político”; przeł. A. Cristina Cesar, tamże, s. 22.

Uznawszy, że fragment ten pozbawiony kontekstu całego wiersza i odczytany dosłownie jako kategoriyczny, niewskazujący jeszcze dość wyraźnie na ironiczny dystans głosu Szymborskiej, wypacza i upraszcza złożony sens utworu, a co gorsza, pozwala na przypisanie poetce opinii, z jaką właśnie toczy pojedynek, postanowiłem zapytać autorkę artykułu, czy wzięła pod uwagę kontekst i okoliczności powstania wiersza oraz znaczenie, jakie ma w nim wybrany fragment. Odpowiedź była jednoznaczna, bez cienia wątpliwości, moje argumenty nie przekonały i chociaż dzieci tej samej epoki, każde dalej po swojemu rozumiało zarysowany przez Szymborską obraz tejże, stosunek do niej i rodzaj od niej uzależnienia. Byłem przekonany, że nawet pomijając polski kontekst polityczny czasu powstania wiersza, czytany w każdej innej rzeczywistości mówi on wyraźnie przynajmniej tyle, że epoka wcale nie jest tak polityczna, jakby się wydawało, że nie jesteśmy tylko jej dziećmi, że nie wszystkie sprawy sprowadzają się do polityki, że może i mamy ją w genach, niesiemy w sobie jej „odcien” czy jakiś „aspekt”, *pero no mucho*. Mówi przecież wyraźnie o banalizacji etosu i logosu polityki, o braniu jej imienia nadaremno, ekspansji poppolityki w interesie władzy, by wreszcie na końcu powiedzieć, do czego taka panpolityzacja domeny publicznej i prywatnej przy równoczesnych jej zaniechaniach i nieskuteczności w sferze właściwych i koniecznych w polityce działań prowadzi:

Tymczasem ginęli ludzie,  
zdychały zwierzęta,  
płonęły domy  
i dziczały pola  
jak w epokach zamierzchłych  
i mniej politycznych.

Wolałem przyjąć wówczas, że to zakończenie wiersza *Dzieci epoki*, w motcie już niezacytowane, Teresa Urban musiała interpretować jako konsekwencję niedostatecznej praktyki działania politycznego oraz zaniechań w realizacji właściwych polityce celów i zadań, polityce, której rozumienie Szymborska miała z nią podzielać. Wolałem więc przyjąć, iż rzeczywiście w rozumieniu autorki artykułu sens cytowanego jako motto początku wiersza odpowiada sensowi i przesłaniu jego całości, niż wietrzyć intencję manipulacji. Nie zmieniło to jednak faktu, że takie rozumienie było wyraźnie sprzeczne z intencją Szymborskiej – cudzy przecież głos przytaczającej i parodiującej – z intencją, jakiej Teresa Urban nie chciała przyjąć do wiadomości.

Było to dokładnie dwadzieścia lat temu, dopiero kilkanaście lat miało od końca prawicowej dyktatury, konsolidowała się brazylijska demokracja, a proces ten w dużej mierze kształtowany był przez elity i ruchy społeczne lewicowej, w tym skrajnej, opozycji. Należała do niej również autorka artykułu i muszę przyznać, że jej odbiegające od mojego rozumienia wiersza Szymborskiej złożyłem na karb reprezentowanej przez nią opcji politycznej i ideologicznej, z której perspektywy możliwe było dosłowne odczytanie konstatacji wiersza *Dzieci epoki*, w przekładzie wybitnej brazylijskiej poetki Any Cristiny Cesar, w okresie dyktatury publikującej poza zasięgiem cenzorów.

Teresa Urban (1946–2013) to znana w Brazylii dziennikarka, pisarka, aktywistka polityczna i ekologiczna. Już na studiach wstąpiła do Organizacji Rewolucyjnej, Marksistowskiej, Politycznej i Robotniczej (POLOP) i działała w ruchu oporu przeciw dyktaturze wojskowej. Więziona, poddawana torturom, lata 1970–1972 spędziła na wygnaniu w Chile. Po upadku dyktatury zaangażowała się w działalność na rzecz ochrony środowiska i była uznawana za ważny i pionierski głos dziennikarstwa ekologicznego.

Dlaczegoż by więc i takie odczytanie *Dzieci epoki* jak Teresy nie było możliwe w brazylijskim kontekście (przy dającym się uzasadnić nieuwzględnieniu polskiego kontekstu) i musiało rodzić zastrzeżenia co do wierności wobec przesłania zawartego w wierszu? Skoro i tu, i tam, z jednej strony i z drugiej strony naszej wspólnej Atlantydy, polityka, jakkolwiek ją rozumieć, zdaje się ogarniać i zagarniać wszystkie nasze, dzienne i nie tylko dzienne, sprawy, czyż stwierdzenie tego, nawet tak poetycko wyolbrzymione, przerysowane, nie może być przyjęte ze zrozumieniem niezależnie od tego, czy zostanie w nim dostrzeżona ironia, czy też nie? I skoro również przez Teresę cytowany fragment mógł być interpretowany jako parodia cudzego głosu, głosu brazylijskiej prawicowej dyktatury, wszędzie wężącej groźną dla monopolu swej władzy polityzację, po cóż było kwestionować zasadność jego zastosowania jako motta, jakby mógł być tylko dosłownie przez nią odczytany oświadczeniem, przejętym jako rodzaj manifestu czy credo politycznego, niejako żywcem z polskiego socrealizmu? Takie rozumienie trudno jednak było wykluczyć.

U podłoża zastrzeżeń wobec tego rodzaju adaptacji wiersza *Dzieci epoki* do brazylijskiej rzeczywistości politycznej ostatnich dekad, naznaczonej również traumatyczną pamięcią dyktatury i represji politycznych, leży niesymetryczność tychże dyktatur i wzajemnego stosunku do nich. Wyraża się ona chociażby w tym, że przez znaczną część jej przeciwników w Brazylii dyktatura, z jaką zmagaly się kraje Europy Środkowej i Wschodniej, widziana była bardziej jako akceptowalna alternatywa innych totalitarnych zagrożeń.

Michał Głowiński w artykule *Szyborska i krytycy. Kilka uwag na początek*<sup>4</sup>, zwraca uwagę, jak ważne w interpretowaniu wierszy Szyborskiej jest ujawnianie ich kontekstu historycznego, niedającego się sprowadzić do zjawisk zewnętrznych, gdyż „zrósł się [...] z utworami i na różne sposoby do nich przenika”<sup>5</sup>. W miarę upływu czasu aluzyjność oraz relacje intertekstualne się zacierają. Jeśli dochodzi do tego w rodzimym kraju i języku wiersza, to cóż dopiero poza jego granicami. Na przykład przypominane przez Głowińskiego *Jamby polityczne* Tuwima z roku 1949, w których „idea wszech-polityczności świata głoszona przez propagandę komunistyczną znalazła [...] dość efektowną poetycko realizację”<sup>6</sup>, głoszące całkiem serio to, co Szyborska w wierszu *Dzieci epoki* zdecydowanie neguje, nawet przez krytykę stały się już trudne do zidentyfikowania jako intertekstualny punkt odniesienia. Stąd też łatwiej o interpretacje rozmiijające się z zawartą w tekście intencją. Jako przykład takiej interpretacji *Dzieci epoki* autor *Stylów odbioru* przytacza pracę Anety Wiatr, „głębinową”, ale „fantastyczną”, bo „odwołującą się do Nietzschego i niemieckich strategów”, podczas gdy autorka nie jest w stanie uchwycić tego, co w utworze „istotne i naprawdę się liczy”. Przypadek ten nasuwa krytykowi pytanie, „czy jest to sygnał zjawiska o charakterze ogólnym, czy też tylko wynik konkretnego interpretacyjnego błędu”, oświadcza on jednak, że na pytanie to nie umie odpowiedzieć<sup>7</sup> – być może na odpowiedź jeszcze za wcześniej, a może to tylko chwyt retoryczny, by więcej odpowiedzi na takie pytanie sprowokować. Już nawet tak postawione zagadnienie sygnalizuje konieczność większej ostrożności w szafowaniu werdyktem błędu interpretacyjnego, gdy chodzi o poezję.

W brazylijskiej recepcji poezji Szyborskiej nie brak przykładów zbyt lekkiego traktowania zasad rzemiosła egzegetycznego, rozmiijania się z bardziej lub mniej oczywistą „prawdą wiersza”, bardziej lub mniej wyraźną jego intencją. Chociaż istnieje też wiele prac krytycznych i rozpraw akademickich wpisujących się w nurt tego, co ma do powiedzenia nauka o literaturze, i z tej nauki czerpiących wiedzę i inspiracje. W nich ironia na przykład będzie zawsze poprawnie rozłożona na czynniki pierwsze, a kontekst historyczny zostanie odnaleziony. Ale w sytuacji gdy poezja ta dociera pod strzechy,

4 M. Głowiński, *Szyborska i krytycy. Kilka uwag na początek*, „Teksty Drugie” 1998, nr 2.

5 Tamże, s. 186.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 190.

a *Dzieci epoki* są tego dobrym przykładem, wiersze często bardziej służą temu, co czytelnik chce powiedzieć lub dopowiedzieć, niż są przedmiotem służącej im tylko uważnej lektury. Pod strzechą nikt nie stoi na straży poprawności filologicznej, ale któryż poeta nie marzy, by tam ze swymi wierszami dotrzeć, nawet gdyby miały służyć tylko jako preteksty do czegoś innego.

O jednym przykładzie takiego „niepoprawnego” odczytania i zastosowania wiersza *Dzieci epoki* była mowa na początku. Nie zawsze jednak „niepoprawność” musi oznaczać transgresję, może bowiem być również rodzajem polemiki bądź poetyckiej eksploracji niektórych tylko wątków czy dopisania się do tekstu, by bardziej w nim uczestniczyć. Przykładem takiej recepcji są zebrane w tomiku pt. *A época é política* (Epoka jest polityczna) wiersze szesnastu autorów, powstałe w ramach warsztatów „Poezja jako akt polityczny”, które we wrześniu 2020 roku prowadził online – ze względu na pandemię – poeta André Gravatá, a zorganizował je dom kultury A Casa Tombada w São Paulo. Oto kilka z nich w moim przekładzie na język polski<sup>8</sup>:

### Vera Figueiredo

\*

Jesteśmy dziećmi epoki  
 epoka jest  
 tańca  
 gestami  
 żywego słowa<sup>9</sup>

### Bel Bueno

#### *Epoka i poezja*

Jesteśmy dziećmi epoki  
 Ale co stawia opór epoce  
 co nie mieści się w czasie  
 wciąż  
 obecne  
 w nas?

8 *Poesia como Ato Político*, oprac. A. Gravatá, Casa Tombada, São Paulo 2020, [https://drive.google.com/file/d/119H8fhrguiOazjocWYSxgW1Uzld\\_Eu8/view](https://drive.google.com/file/d/119H8fhrguiOazjocWYSxgW1Uzld_Eu8/view) (10.12.2023).

9 Tamże, s. 22.

Poezja życia  
 wolna od przeznaczenia  
 bez wytyczonej drogi  
 jest horyzontem na wysokościach  
 zwykłym pięknem  
 małych detali  
 magicznych chwil które  
 coś poprzedzają

Jest we wszystkim  
 we wszystkich

Z żadnej epoki  
 już jest  
 obecna<sup>10</sup>

**Dery Leão**  
***Jesteśmy dziećmi epoki***

Epoka Matka Ziemia  
 Ona  
 Błaga  
 Dzieci, obudźcie się!  
 Obudźcie. Zmysły  
 Wszystkie,  
 Niezbędne

Zapalam światło!  
 Otwórzcie oczy!<sup>11</sup>

Motto tomiku stanowią pierwsze wersy *Dzieci epoki* Szyborskiej w przekładzie Reginy Przybycień, a jego organizator dziękuje poetce za „inspirację, która poszerza naszą perspektywę widzenia wszystkich epok”. Z jego wstępu dowiadujemy się, że zebrane wiersze są owocem spotkań online uczestników

<sup>10</sup> Tamże, s. 8.

<sup>11</sup> Tamże, s. 9.

miesięcznych warsztatów, rozmów o relacjach między sztuką, życiem i polityką oraz stawiania pytań, by lepiej zrozumieć epokę w której żyjemy.

„Epoka jest polityczna” to tytuł tomiku i to samo mówią pierwsze słowa motta, ale w żadnym z zebranych wierszy uczestników warsztatów słowo „polityka” w jakiegokolwiek formie się nie pojawia. Nie dość na tym, polityczny charakter epoki deklarowany w tytule oraz temacie samych warsztatów jest manifestacyjnie zastępowany „poetyckim” i na różne sposoby dekonstruowany. Samo pojęcie epoki, której mieliby być dziećmi, także staje się w rozumieniu autorów wierszy zbyt ciasne jak na poczucie ich własnego doświadczenia i rodowodu.

Można by zatem powiedzieć, że w odczytaniach wiersza *Dzieci epoki* Szyborskiej w Brazylii raz zyskuje na sile jego dosłowność przez pominięcie wydźwięku ironicznego, a raz kontrapunkt ironii, odsłaniając zbytnią kategoryczność i ogólnikowość takiej dosłowności, wyzwala apologię życiowego konkretności i różnorodności. Innymi słowy, możliwa jest lektura będąca „przeprowadzką” z ironicznej przenośni do dosłowności, jak też z dosłowności do przenośni otwierających na bogactwo życiowego doświadczenia.

Nawiązanie do wiersza Szyborskiej *Noc* uzasadnia tu podobieństwo do „przeprowadzki”, o jakiej w nim mowa. Nie dość, że Pan Bóg swojego zamiaru złożenia ofiary z Izaaka nie doprowadzi do końca, to jeszcze zacznie „dzień po dniu” wycofywać się, przeniecując jego sens „przeprowadzką z dosłowności do przenośni”<sup>12</sup>. Mimo to „dosłowność” początkowego zamiaru, jakkolwiek by go tłumaczyć, pozostaje, dokonał się przecież jako możliwość tak bliska spełnienia. I trudno też nie dopatrzeć się ironii, gdy poetka w swej, może nieśmiałej, próbie teodycei mówi o przeprowadzce do przenośni jako sposobie zdystansowania się Pana Boga od tego zamiaru, a może nawet jego unieważnienia.

„Dosłowność” i mająca być jej przeciwieństwem „przenośnia” nie unieważniają się nawzajem, ale ścierają się jako przeciwieństwa, również w wierszu *Dzieci epoki*, co znajduje też potwierdzenie w przedstawionych tu różnych sposobach jego odczytania.

12 W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ autorki, wyd. 2 uzup., a5, Kraków 2012, s. 25.

## Abstract

---

**Henryk Siewierski**

UNIVERSITY OF BRASILIA

*Szyborska in Brazil*

As an example of the presence of Wisława Szymborska's poetry in Brazil, I cite and comment on various readings of her poem "Children of the Age." Referring in this context to the poem "Night," I draw attention to the possibility of understanding these readings as "moves" from an ironic "metaphor" to "literalness," and from "literalness" to the "metaphor" that opens up to the richness of life experience. "Literalness" and the "metaphor" that is supposed to be its opposite do not cancel each other out but clash here as opposites.

## Keywords

---

Wisława Szymborska, Brazil, "Children of the Age"

---

## O wierszu *Dnia 16 maja 1973 roku*

---

Marta Zielińska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 298–307

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.20 | ORCID: 0000-0002-8121-1365

**W**iersz Szymborskiej *Dnia 16 maja 1973* jest utworem intrygującym. W trzydziestoletniej już tradycji interpretacyjnej tomiku *Koniec i początek* nie doczekał się obszernych omówień. Na ogół określa się go jako „wiersz o niepamięci”, przy czym Tadeusz Nyczek, autor, który poświęcił mu najwięcej uwagi, pisze:

*W Końcu i początku* jest pewien dosyć dziwny wiersz, nazywa się *Dnia 16 maja 1973 roku*. Nie wiadomo, co to za data. Może tyle, że na pewno nie jest datą powstania wiersza. Gdyby tak było, autorka zapewne doskonale pamiętałaby, co się tego dnia wydarzyło. Ale właśnie nie pamięta [...].

Tak właśnie funkcjonuje nasza pamięć: wybiórczo i kapryśnie. Co nieutrwalone w jakikolwiek sposób – przepadają prawdopodobnie na zawsze. Ale, powie ktoś, przecież Szymborska mimo wszystko utrwaliła ten przypadkowy dzień, 16 maja 1973 roku, bo napisała o nim wiersz! Otóż nie, ona nie napisała wiersza o 16 maja, tylko o swojej niepamięci, co się

---

**Marta Zielińska** – prof. IBL PAN, kierownik Pracowni Literatury Romantyzmu. Jej główne obszary zainteresowań to literatura i historia XIX wieku, varsavianistyka i edytorstwo. Opublikowała: *Mickiewicz i naśladowcy* (1984), *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli teatr, życie i literatura* (1989, 1998), *Warszawa, dziwne miasto* (1995), *Polacy, Rosjanie, romantyzm* (1998), *Pogoda w czasach romantyków* (2017), *Granice* (2018), *Kłopotliwe rozrywki* (2018), współautorstwo *Mickiewicz. Encyklopedia* (2001, 2010).

wówczas stało. A jednak ów pytający będzie miał trochę racji. 16 maja, choć nic o nim nie wiadomo, przecież przeszedł do historii literatury – dzięki niepamięci poetki. I dopokąd nie zgłosi się ktoś inny, kto o tym dniu będzie nam miał z tego czy owego powodu coś istotnego do powiedzenia, o dacie 16.05.1973 będziemy wiedzieć tyle, co o nim ma do powiedzenia jedynie ów wiersz<sup>1</sup>.

Sens wiersza wydaje się tak banalny, że nikt nie zadaje mu pytań. Niepamięć rutynowych czynności powiązanych z przypadkowymi datami jest przecież udziałem każdego z nas. A jednak nie wszystko tutaj jest oczywiste. Po co konkretna data w tytule, skoro takie dni stanowią większość, co sama autorka odnotowuje w pierwszych wersach utworu? Czyż dramatyczniej nie brzmiałoby stwierdzenie, że nie pamiętamy dużej części naszego życia, tak jakbyśmy nie żyli? Dlaczego w tym wypadku poetka opisała – w pierwszej osobie – indywidualne doświadczenie własnej niepamięci, choć chętnie i często wypowiadała się w imieniu zbiorowego „my” oznaczającego ludzi, a nawet wszelkich mieszkańców Ziemi? Na dodatek wśród wyliczenia możliwych a niezapamiętanych czynności znajduje się zastanawiająca konkluzja: „Gdyby w pobliżu popełniono zbrodnię/ – nie miałabym alibi”<sup>2</sup>. Brzmi atrakcyjnie, a zarazem paradoksalnie – jeżeli bowiem w sąsiedztwie naprawdę dokonano by sensacyjnej zbrodni, to cała okolica by o tym wiedziała i taki dzień zapamiętała – w przeciwieństwie do zwykłych zdarzeń przeciętnych dni.

Psychologowie zajmujący się pamięcią autobiograficzną wyróżniają dwa jej podstawowe rodzaje: pamięć symboliczną, obejmującą wiedzę człowieka o sobie i świecie, oraz pamięć epizodyczną, przechowującą wspomnienia konkretnych zdarzeń<sup>3</sup>. Wyliczane przypuszczalne a niezapamiętane czynności w opisanym dniu należą do tej pierwszej grupy: poetka wie, że coś musiała robić, brak jej jednak dostępu do konkretów i emocji, cechujących pamięć epizodyczną.

---

1 T. Nyczek, *Tyle naraz świata. 27 x Szyborska*, a5, Kraków 2005, s. 233.

2 W. Szyborska, *Dnia 16 maja 1973 [Koniec i początek]*, w: tejże, *Wiersze wszystkie*, oprac. i posłowie W. Ligęza, Znak, Kraków 2023, s. 487.

3 Zob. np. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 19–27. Szerzej o psychologicznej stronie pamięci u Szyborskiej pisze Anna Rydz; zob. też, *Granice pamięci. O poezji Wisławy Szyborskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” III (2015), <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8270/AF186--07--Granice-pamieci--Rydz.pdf?sequence=1> (10.12.2023).

Szyborska nauki psychologiczne traktowała z rezerwą i rzadko sięgała do książek z tej dziedziny, nieprzekonana do obiektywizmu ich ustaleń. A ponadto w okresie, kiedy powstał wiersz *Dnia 16 maja 1973* (czyli najpóźniej w 1992 r.), w Polsce o pamięci autobiograficznej wiele się jeszcze nie mówiło, toteż z całą pewnością autoanaliza poetki dokonana w wierszu jest intuicyjna. Ale trafna. Zwyczajny człowiek nie porządkuje swojego życia według dat. Nie wie, co się mu zdarzyło tego czy innego dnia sprzed roku czy sprzed lat dwudziestu. Szyborska także w ten sposób przeszłości nie porządkowała, notatek swoich nie datowała, a nawet gdy pisała list, to nieraz wymieniała tylko dzień tygodnia. Nienawistnym datom poświęciła wcześniej wiersz *Pisanie życiorysu*, w którym „zamiana krajobrazów na adresy i chwiejnych wspomnień w nieruchome daty”<sup>4</sup> życie prawdziwe redukuje do zera. Mimo to wskazała konkretny dzień 16 maja 1973, z którego ani sekundy nie udało się jej zobaczyć i odczuć. Pytanie, czy rzeczywiście tego pragnęła. Wiersz nie daje podstaw do takich wniosków. Nie ma w nim niczego, co by sygnalizowało poszukiwanie przynajmniej jakichś okruczeń słynnej proustowskiej magdalenki.

Swój rodzaj pamięci Szyborska rozpoznała wcześniej; w sylwestra 1957 roku pisała do matki z Paryża: „Nie notuję nic, bo mi się nie chce. [...] Ważne jest to, co zostanie w pamięci bez podpórek. Zresztą moje wrażenia są przede wszystkim wzrokowe. Jak zanotować Tycjana? Można go co najwyżej ukraść”<sup>5</sup>.

Poetka myślała i zapamiętywała obrazami, własnymi i inspirowanymi przez malarstwo. Może dlatego ceniła sny – jako rodzaj wglądu we własną wyobraźnię w trakcie przetwarzania złych i dobrych zdarzeń doświadczanych na jawie. Klasyczny pod tym względem jest wiersz *Pamięć nareszcie* napisany parę lat po śmierci matki:

Pamięć nareszcie ma, czego szukała.  
Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec.  
Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli.  
Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli.  
Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie  
błyśli jak Rembrandtowi<sup>6</sup>.

4 W. Szyborska *Pisanie życiorysu* [*Ludzie na moście*], w: tejsze, *Wiersze wszystkie*, s. 263.

5 Cyt. za: J. Gromek-Ilg, *Szyborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna*, Znak, Kraków 2020, e-book.

6 W. Szyborska, *Pamięć nareszcie* [*Sto pociech*], w: tejsze, *Wiersze wszystkie*, s. 261.

O pamięci prowadziła też Szymborska korespondencyjną rozmowę z Kornelem Filipowiczem, gdy ustalali okoliczności zawiązania ich bliższej znajomości. 4 października 1968 roku pytał on poetkę przebywającą przymusowo w zakopiańskim sanatorium:

Wisławo Kochana! Dopomóż mojej pamięci – co było 2 października rok temu? Przyniosłem Ci cukiernicę? A może to było kilka dni wcześniej albo później? Inne, późniejsze daty, lepiej pamiętam?

Dn. 2 października to może coś było, ale nie ze mną [– odpowiadała Szymborska. –] Ze mną [...] zaczęło się na dzień albo dwa przed Twoimi urodzinami. W każdym razie nazajutrz po ofiarowaniu mi cukiernicy była niedziela, co pamiętam dzięki innym okolicznościom, a w poniedziałek bodajże zaprosiłeś mnie na tort, który okazał się tortem urodzinowym. Potem nic się nie działo, potem (wkrótce) śniłam Ci się w Cieszynie, o czym napisałeś karteczkę, potem spotkaliśmy się jednak znowu, no bo byłam ciekawa, jak Ci się śniłam, potem chyba znowu nic, aż dopiero w drugiej połowie listopada zdecydowałeś się przez jakiś czas nie dostrzegać moich wad i nie mieć nic przeciwko mnie. I wyobraź sobie, tej drugiej daty, nareszcie miłej, właśnie nie pamiętam! A ta pierwsza to zdaje się 23 października – o ile urodziny Twoje są 25?<sup>8</sup>

Jak widać, pamięć epizodyczna, wspomagana materialnymi konkretami, nie była Szymborskiej całkiem obca, zwłaszcza kiedy dotyczyła niezbyt odległych, a ważnych emocjonalnie zdarzeń, do których dopasować datę łatwiej niż odwrotnie. Wiersz *Dnia 16 maja 1973* jednak nie współgra z powyższymi dociekaniami korespondentów. To opis blokady pamięci, może świadomej – skoro nawet ewentualna sensacyjna zbrodnia w sąsiedztwie nie zostawiła śladu. Tytuł w tym wypadku jest szczególną pointą: nie ma powrotu do tamtego dnia. Dalej wszakże nie wiemy, dlaczego poetka ów dzień wybrała.

Kiedy ukazał się tomik *Koniec i początek*, ślęczałam nad listami Mickiewicza do rocznicowego wydania, a na stole miałam w stałym użytku opasłe tomy

7 Filipowicz do Szymborskiej, Kraków, 4 października 1968, w: W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot. Listy*, Znak, Kraków 2016, s. 101.

8 Szymborska do Filipowicza, Zakopane, 8 października 1968, w: W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot*, s. 111. Urodziny Filipowicza były 27 października, który w 1967 r. wypadł w piątek.

jego *Kroniki życia i twórczości*. Dlatego ten wiersz od razu zwrócił moją uwagę – poetce wolno nie pamiętać – od tego są badacze, którzy w miarę przyrostu źródeł i opracowań docierają do nowych faktów. Minęło prawie trzydzieści lat, materiałów o Szymborskiej przybyło sporo, toteż z optymizmem wzięłam się za rozwiązywanie zagadki pochodzenia tytułowej daty. Pierwszym tropem był felieton z *Lektur nadobowiązkowych* pt. *Kalendarz ścienny na rok 1973*. Widać, że poetka pisała o tej paradoksalnej nie-książce z dużym upodobaniem:

Książka to przecież, i to gruba, bo mniej niż 365 kartek liczyć nie może. Ukazuje się w kioskach w nakładzie trzech milionów trzystu tysięcy egzemplarzy, a przeto bestsellerem jest nad bestsellery. [...]

Przeznaczeniem kalendarza jest jego stopniowa likwidacja przez wrywanie kartek. Przeżyją nas miliony książek, a wśród nich pokażna ilość źle napisanych i bezsensownych, i nieaktualnych.

Kalendarz to jedyna książka, która nie zamierza nas przeżyć [...].

Wszystkiego tu po trochu: historyczne rocznice na dany dzień przypadające, przyspiewki, złote myśli, dowcipy (rzecz prosta kalendarzowe!), informacje statystyczne, zagadki, przestrogi przed paleniem tytoniu i sposoby na zwalczanie domowych insektów. Straszne tu pomieszanie materii, okropne dysonanse, wzniosłość historii sąsiaduje z trywialnością powszedniego dnia, sentencje filozofów konkurują z rymowanymi przepowiedniami pogody, życiorysy bohaterów ocierają się wyrozumiale o praktyczne rady ciotki Klementyny [...]. U mnie do tego nawet doszło, że wyczuwam w nim jakoweś sekretne podobieństwo do wielkich powieści świata, jakby kalendarz był krewnym eposu, dziecięciem z nieprawego łoża... I kiedy pod jedną (oby dobrą!) datą natrafiłam na fragment własnego wierszyka, przyjęłam ten fakt z melancholijną pokorą. Na odwrotnej stronie znalazł się przepis na sernik wiedeński...<sup>9</sup>

Felieton ukazał się w noworocznym numerze „*Życia Literackiego*”, a wkrótce zamykał pierwszy – opublikowany również w 1973 roku – tom wyboru *Lektur nadobowiązkowych*. Liczyłam, że tajemnicę 16 maja wyjaśni kartka z tego kalendarza zawierająca fragment wiersza Szymborskiej, być może zamieszczonego pod tą datą. Niestety, biblioteki nie przechowują współczesnych druków tego rodzaju, tylko dużo starsze. Okazało się jednak, że peerelowskie kalendarze do zrywania prowadzą nowe, drugie życie w internecie, sprzedawane

9 „*Życie Literackie*” 1 stycznia 1973, nr 1, s. 11.

na pojedyncze kartki jako modny prezent urodzinowy<sup>10</sup>. Ostatnio wielkim popytem cieszył się właśnie egzemplarz opisany przez poetkę, ponieważ dotyczył solenizantów pięćdziesięciolatek. Udało mi się więc przejrzeć online sporą część jego stronic. Tej z wierszem nie znalazłam. Znalazłam za to tę z 16 maja, ale nie zawierała niczego interesującego. Wiersza wspomnianego przez Szymborską na owej kartce nie było<sup>11</sup>. Trop okazał się fałszywy.

W dostępnych opublikowanych dokumentach pisarzy (listy, dzienniki, wspomnienia) maj 1973 niczym szczególnym się nie zapisał, Szymborska pojawia się rzadko i zdawkowo. Przegląd gazet krakowskich z pobliza 16 maja również nie przyniósł istotnych rezultatów. Dzień ten był zwyczajny, zimny, deszczowy, komunikacja miejska zakłócona przez etap Wyścigu Pokoju, którego niestety nie wygrał Szurkowski. Gdzieś w tle resztki Juwenaliów i nieciekawych Dni Książki i Prasy. Teatr Stary wystawiał w tamtą środę 16 maja *Dziady* w reżyserii Swinarskiego, a w telewizji późnym wieczorem do obejrzenia nadawała się tylko „Kobra”.

Pozostaje zatem przyjąć, że Szymborska zatytułowała swój wiersz pierwszą lepszą datą, jaka jej przyszła do głowy. Jednak nawet przy tym założeniu całkiem przypadkowa ta data nie jest, bo wystrzeliła z podświadomości i najgłębszych pokładów pamięci. Nie można zatem pominąć pytań: dlaczego 16, dlaczego maja, dlaczego 1973?

Wszystkim, którzy przynajmniej połowę życia spędzili w PRL, rok 1973 kojarzy się bardzo dobrze. Był to krótki czas oddechu między ponurymi czasami Gomułki a późniejszym dokręcaniem śruby przez ekipę Gierka w wyniku postępującej zapaści gospodarczej. W 1973 roku jeszcze cieszyły lepsze zaopatrzenie, dobry zagraniczny i polski repertuar kin, świetne przedstawienia teatralne, większa swoboda podróży i popierana przez władze moda na konsumpcję. Artyści startujący w latach pięćdziesiątych osiągnęli wtedy apogeum swych możliwości twórczych, owocuujące wybitnymi dziełami<sup>12</sup>.

Dla Szymborskiej ów rok też był jednym z najszcześniejszych. W poprzednim opublikowała wybitny i przyjęty uznaniem nowy tomik *Wszelki wypadek*, w 1973 – *Wybór wierszy*, zbiór *Lektur nadobowiązkowych*, niemiecki przekład

10 Zob. np. <https://www.facebook.com/kartkizkalendarzy> (10.12.2023).

11 Wiersze Szymborskiej w tych kalendarzach występują bardzo rzadko. Trafił mi się jeden fragment z wiersza Nic dwa razy w kalendarzu z 1977 r. W latach siedemdziesiątych przeważał Gałczyński i pies Fafik.

12 Zob. np. M. Stala, *Patrzący jasno. 25 szkiców o niezbędności czytania poezji*, wybór i wstęp A. Franaszek, Znak, Kraków 2022, s. 206.

*Soli*, siedem świeżo ukończonych wierszy w czasopiśmie. Regularnie zamieszczała na łamach „Życia Literackiego” felietony o lekturach. W lutym w „Polityce” udzieliła wywiadu Krystynie Nastulance<sup>13</sup>, rozmawiającej z najwybitniejszymi twórcami. A co najważniejsze – jej związek z Kornelem Filipowiczem przeżywał rozkwit i w codziennych kontaktach (poranne telefony, wieczorne kolacyjki), i we wspólnych podróżach (do Moskwy i Leningradu, na biwak, do Niemiec), i w okresach rozdzielenia pokonywanego wymianą korespondencji. Przy tym obok mieli od lat kilkoro wiernych wypróbowanych przyjaciół określających się żartobliwie grupą Biprostalu. Dzień 2 lipca 1973 roku, czyli swoje imieniny<sup>14</sup> i zarazem pięćdziesiąte urodziny, Szymborska spędziła z Filipowiczem na biwaku. Sama nigdy nie obchodziła imienin, niemniej Filipowicz przypuszczalnie pamiętał<sup>15</sup> i uczcił odpowiednio do warunków plenerowych, Szymborska bowiem listownie kontynuowała temat po wcześniejszym niż on powrocie do Krakowa: „Lodzianka sprawiła mi na imieniny prezent, koszulę nocną różową z czarną koronką i piękne życzenia na stosowanej pocztówce. Jestem aż przygnębiona”<sup>16</sup>.

Z pewnością zatem ów rok pozostawił dobre wspomnienia.

W tym miejscu przejdźmy do kolejnej części tytułowej daty, a mianowicie do szesnastki. Dla Szymborskiej tą najważniejszą w kalendarzu był 16 września – imieniny Kornela. Dzień ów para starała się spędzać razem, a poetka pisała na cześć solenizanta humorystyczne wierszyki<sup>17</sup>. Zazwyczaj ta uroczystość przypadała na jej pobyt w Zakopanem. Najczęściej Filipowicz jechał wtedy do niej z Krakowa, także w 1973 roku. Ale w 1971 się zdarzyło, że to ona wpadła do niego, przerywając na dwa dni swój pobyt w górach<sup>18</sup>. Wszystkie te okoliczności czynią prawdopodobnym automatyczne pojawienie się szesnastki w wymyślonej tytułowej dacie.

13 K. Nastulanka, *Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szymborską*, „Polityka” 1973, nr 7.

14 Na pierwsze imię Szymborska miała Maria, dlatego otoczenie poetki respektowało datę 2 lipca.

15 2 lipca 1968 r. wysłał poetce z biwaku kartkę z życzeniami; zob. W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot*, s. 19.

16 Szymborska do Filipowicza, Kraków, 13 lipca 1973, w: W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot*, s. 312.

17 Zachował się z nich jeden (*Męskie gospodarstwo*), ogłoszony w „Dekadzie Literackiej” 1996, nr 3, s. 6.

18 Zob. Filipowicz do Szymborskiej, Kraków, 18 września 1971, w: W. Szymborska, K. Filipowicz, *Najlepiej w życiu ma Twój kot*, s. 268.

Pozostaje maj. O tym z 1973 roku niczego nie wiadomo. Z Filipowiczem w maju nie korespondowała, więc oboje wówczas raczej nie opuszczali Krakowa, bo planowali wyjazd w czerwcu do Moskwy i Leningradu, a w lipcu na biwak. Poetka zapewne przygotowywała zapas felietonów do „Życia Literackiego” na czas nieobecności. Toteż nie jest wykluczone, że nawet nie zauważyła tamtego maja.

Maj w tytule nie pojawił się więc chyba z przyczyn biograficznych, bardziej z powodów artystycznych. Jest to miesiąc tradycyjnie uznawany za najpiękniejszy w naszej szerokości geograficznej. Dlatego może w słynnym wierszu *Pejzaż* Szyborska to maj wyobraziła sobie na starym obrazie:

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<sup>19</sup>.

Właśnie tam jest uwieczniona ta czarodziejska chwila, ta sekunda zamieniona w wieczność dzięki kunsztowi artysty.

Po latach przypadkowa-nieprzypadkowa majowa data w tytule wiersza okazuje się jedną z wielu zapomnianych i żadnego obrazu przeszłości nie otworzy, żadnej sekundy.

Jak już wspomniałam, poetka, pisząc o 16 maja 1973 roku, nie odwołuje się do żadnych konkretów, lecz do bardzo ogólnej wiedzy o sobie, pasującej właściwie do większości dni jej życia. Wiersz jest o niepamięci, a dokładniej o próbie zaprzeczenia pamięci – kiedy drogę do przeszłości zagradza trauma, strata kogoś bliskiego. Alternatywą zapomnienia byłby cierpiący „kot w pustym mieszkaniu”, który bezradnie odbija się od ścian i sprzętów – niby swojskich, a nagle ujawniających dotkliwy brak najważniejszego człowieka. Szyborska jest tego świadoma, toteż zamyka swoją pamięć przed materialnymi podpórkami, ucieka od widoku jeziora, dawniej przeżywanego wspólnie, nie jest w stanie wywołać z przeszłości nawet krótkiego momentu nietrwałego szczęścia. Przeszłość jest jak rana, „nie ma sił mówić o niej” – by

19 W. Szyborska, *Pejzaż* [Sto pociech], w: tejeż, *Wiersze wszystkie*, s. 263.

sparafrazować Mickiewicza. Pozostaje dystans – oddzielenie duszy od bolesnej materii – jedyne możliwe pocieszenie.

Wiersz *Dnia 16 maja 1973* był w omówieniach *Końca i początku* niedostrzeżony, tymczasem to on spina całość tomiku: zamyka dramatyczną sekwencję osobistych wierszy od *Jawy* poczynając, blokuje poranioną pamięć przeszłości i otwiera w kolejnych utworach nowe perspektywy refleksji nad kondycją człowieka obserwowaną z kosmicznych odległości.

Nie zapominajmy wszakże, że kiedy powstawały wiersze *Końca i początku*, w niebyt odchodziła PRL. Ci, którzy nie doczekali nowej epoki, zostali po tamtej stronie, budząc u wspominających ambiwalentną tęsknotę: reżim nie był dobry, ale – jak mawiał Pilch – to był czas, „kiedy wszyscy jeszcze żyli, a śmierć była daleko”. Szymborska w swoim tomiku zauważyła ten schyłek, tę granicę epok w wymiarze społecznym i konieczny proces znikania ruin starego życia pod warstwami nowego, ale uczucie nostalgii było jej obce. Od dzieciństwa zakorzeniona, zakotwiczona w jednym mało zmieniającym się mieście, nie zaznała tęsknoty za utraconym krajobrazem czy rodzinnym miejscem na ziemi – co było udziałem wielu jej znajomych i rówieśników (Filipowicza, Herberta, Lema, Miłosza). Nie musiała ćwiczyć pamięci przypomnianiem swojej dawnej Arkadii. Jej nostalgia, jeśli ją odczuwała, zwracała się w stronę imaginarium klasycznej sztuki, obrazów, gdzie panował ponadczasowy bezpieczny ład wykreowany przez artystę. Natomiast rzeczywistość rodzimego Krakowa, znanego od zawsze, a teraz opustoszałego, bez wielu najbliższych ludzi, mogła przemienić najlepsze wspomnienia w torturę. Obroną okazywała się niepamięć, także dawnej samej siebie, niepamięć bardziej jako praktyka autoterapeutyczna aniżeli rzeczywista niemożność odtworzenia przeszłości. Dopiero po kilkunastu latach poetka weszła w krytyczny i niepozabawiony melancholijny humor dialog ze swoją pamięcią, ustalając zasady wspólnego bytowania – paradoksalne niby, a jedynie możliwe – gdyż tylko stałe balansowanie między własną przeszłością i teraźniejszością oddała ostateczny koniec życia.

Jestem złą publicznością dla swojej pamięci.

Chce, żebym bezustannie słuchała jej głosu,

[...]

Chce mi bez reszty zająć uwagę i czas.

Kiedy śpię, przychodzi jej to łatwo.

W dzień bywa różnie, i ma o to żal.

Podsuwa mi gorliwie dawne listy, zdjęcia,  
porusza wydarzenia ważne i nieważne,  
przywraca wzrok na prześlepione widoki,  
zaludnia je moimi umarłymi.

[...]

Chce, żebym żyła już tylko dla niej i z nią.  
Najlepiej w ciemnym, zamkniętym pokoju,  
a u mnie ciągle w planach słońce terazniejsze,  
obłoki aktualne, drogi na bieżąco.

Czasami mam jej towarzystwa dosyć.  
Proponuję rozstanie. Od dzisiaj na zawsze.  
Wówczas uśmiecha się z politowaniem,  
bo wie, że byłby to wyrok i na mnie<sup>20</sup>.

## Abstract

---

### Marta ZIELIŃSKA

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*On the Poem "May 16, 1973"*

The text presents an attempt to interpret the "poem about non-memory" in the context of Wisława Szymborska's biography and work.

## Keywords

---

Szymborska, "May 16, 1973," non-memory

---

20 W. Szymborska, *Trudne życie z pamięcią* [Tutaj], w: tejże, *Wiersze wszystkie*, s. 603-604.

---

## Non omnis moriar

---

Bożena Karwowska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 308–321

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.21 | ORCID: 0000-0002-6115-1692

---

Jeśli wierzyć przeglądarce Google, to najpopularniejszym utworem Wisławy Szymborskiej jest wiersz *Nic dwa razy* z wydanego w 1957 roku tomu *Wołanie do Yeti*. Źródłem tej opinii jest zamieszczony z okazji siódmej rocznicy śmierci poetki na stronie internetowej Instytutu Książki tekst, w którym Agata Szwedowicz (PAP) krótko charakteryzuje jej twórczość<sup>1</sup>. Popularność wiersz ten zawdzięcza, zdaniem autorki, temu, że od połowy lat sześćdziesiątych dociera do publiczności jako tekst piosenki (wykonywanej najpierw przez Łucję Prus, następnie przez Korę i Maanam, a obecnie przez Sanah), a tym samym funkcjonuje, jak twierdzi Szwedowicz, niezależnie od czytelniczej świadomości, że jego autorką jest polska laureatka Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Tym samym w szerokim odbiorze niekoniecznie jest on automatycznie kojarzony z jej nazwiskiem czy dorobkiem literackim. Chodzi tu jednak nie o to, w jaki sposób poezja

---

### Bożena Karwowska

– dr, prof. na Wydziale Studiów Europy Środkowej, Wschodniej i Północnej, University of British Columbia w Vancouver (Kanada), członkini Pracowni Antropologicznych Problemów Literatury (Instytut Literatury Polskiej UW). Zajmuje się recepcją literacką, teoriami feministycznymi, migracjami oraz reprezentacjami Zagłady. Autorka pięciu monografii, w tym: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady* (2009) i *Druga Pleć na wygnaniu* (2013) oraz *The Witness and the Body in Auschwitz* (2023). Od 2014 prowadzi seminarium Świadectwa Zagłady.

---

1 A. Szwedowicz, *Siedem lat temu zmarła Wisława Szymborska*, <https://dzieje.pl/aktualnosci/siedem-lat-temu-zmarla-wislawa-szymborska> (19.02.2024).

polskiej noblistki „trafiła pod strzechy” czy jak we współczesnych procesach recepcji sławę przynoszą przede wszystkim popularne media. *Nic dwa razy* jest bowiem nie tylko jej najpopularniejszym wierszem, ale także tekstem, w którym bardzo wyraźnie ujawniają się elementy charakterystyczne dla pisarstwa Szymborskiej, jej unikatowy i jednostkowy sposób zarówno parzenia na świat, jak i jego poetyckiego opisu. Pokazuje, jak ważne w jej twórczości są negacje i na jak różnorodne sposoby posługiwała się nimi, tworząc i rozwijając sobie tylko właściwą siatkę skojarzeń – poprzez pokazywanie braków, niedostatków, niebytów i nieobecności. Ta właśnie siatka okazuje się przemawiać równie silnie do czytelników starszych (boomerzy), młodszych (milenials) i najmłodszych (zoomerzy) generacji.

Już w pierwszych wersach *Nic dwa razy* Szymborska użyła trzech słów związanych z negacją i brakiem: „nic”, „nie” oraz „bez”, niezwykle ważnych dla jej poezji i sposobu prezentowania myśli. Jak zauważa Piotr Michałowski, w książce *Wszelki wypadek*

mieszczącej 27 utworów, partykuła przecząca „nie” występuje aż 89 razy (jeśli uwzględnić jeden odpowiednik łaciński – w cytacie „non omnis moriar”) na 3676 słów (nie licząc nagłówek i dedykacji), a więc frekwencja wynosi 2,42%. W *Wielkiej liczbie zaś* – nomen omen – ilość użyć wzrasta do 101 w mniejszej nieco liczbie tekstów (25) skupiających łącznie niewiele więcej, bo 3697 wyrazów; zagęszczenie wzrasta – frekwencja osiąga już 2,73%. Proporcje te ulegną zmianie w kierunku dalszej eskalacji przeczeń, gdy uwzględnić „nie” występujące jako prefiks wyrazów złożonych pisanych łącznie [...]<sup>2</sup>.

I choć trudno byłoby, czytając utwory Szymborskiej, nazwać ją osobą (czy poetką) negatywnie nastawioną do czegokolwiek (może z wyjątkiem głupoty i grafomanii), negacje często się w różnych wariantach w jej poezji pojawiają, pozwalając na różne sposoby wykorzystywać ich transdyscyplinarne znaczenia i funkcje. Negatywne strategie w poezji Szymborskiej wzbudziły zainteresowanie wielu krytyków i obrośli, jak cała zresztą twórczość poetki, bogatą literaturą. W moich obserwacjach wychodzę jednak z pozycji, jaką

2 P. Michałowski, *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2, s. 125. W tekście tym Michałowski odwołuje się do innych istotnych prac na temat tego samego zagadnienia, między innymi autorstwa Artura Sandauera, Stanisława Balbusa i Jerzego Kwiatkowskiego.

wobec prac krytycznoliterackich poświęconych poetce przyjął Michał Głowiński, argumentując, że najcelniejsze obserwacje na temat jej poezji wynikają nie z „opisu poetyki jako osobnej sfery refleksji”<sup>3</sup>, ale z analizy poetyki Szymborskiej. Podobnie też zgadzam się ze zdaniem Piotra Michałowskiego<sup>4</sup>, że „ponobłowski” deszcz prac o Szymborskiej nie spowodował zmiany w już wcześniej wypracowanym przez krytyków wizerunku poetki i przyniósł – przynajmniej w swojej początkowej fazie – prace o bardzo różnej wartości. Liczba prac krytycznych poświęconych poetce sprawia, że odniesienie się do istniejącego stanu badań staje się coraz trudniejsze. Aby wyczerpująco opisać zagadnienie negacji w poezji Szymborskiej, biorąc pod uwagę (co najmniej) większość prac poruszających tę tematykę, nie wystarczą ramy artykułu. Wszystko to, w połączeniu z odległością od Polski położonego nad Pacyfikiem Vancouver, gdzie zapisuję te obserwacje, a także moje filozoficzno-literaturoznawcze bardziej niż językoznawcze zainteresowania sprawiają, że odwołuję się tu tylko do skromnej części tak zwanej literatury przedmiotu.

Zacznę od przypomnienia, że negacja to nieodzowny składnik każdego języka służącego do międzyludzkiej komunikacji. Zdolność wyrażenia negacji, jako warunek sine qua non języków ludzi, jest cechą odróżniającą je od sposobów komunikacji zwierząt. Negacje nadają językom ludzi charakter cyfrowy (prawda–fałsz lub 1–0), pozwalający na wyrażenie zaprzeczenia, opozycji czy kontradycji. Rozważania na tematy związane z negacją są istotnym elementem prac z dziedziny matematyki, językoznawstwa, logiki czy filozofii, co pokazuje wagę, jaką wyrażenie braku (absencji) oraz zaprzeczenia odgrywają w wielowarstwowym myśleniu i działaniach ludzi.

Języki różnią się od siebie pod względem sposobów negacji, i są to często różnice znaczne. Na przykład stosowanie tak zwanej podwójnej negacji – jak choćby w zdaniu „Nic dwa razy się nie zdarza” – jest jedną z cech odróżniających język polski od angielskiego. Artur Sandauer zwrócił uwagę na inną ważną różnicę niemającą w polszczyźnie oparcia w leksykalnej opozycji (jak w angielskim różnica pomiędzy *no* i *not*), pomiędzy „negacją istnienia” i „negacją tożsamości”<sup>5</sup>. „Pierwsza przedstawia obiekt, pozostawiając mu

3 M. Głowiński, *Szymborska i krytycy*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 185.

4 P. Michałowski, „Korekta świata” – bez korekty, „Teksty Drugie” 2003, nr 2-3, s. 93-99. W tym zamieszczonym w sekcji „Roztrząsania i rozbiory” tekście Michałowski prezentuje krytyczną analizę poświęconej Szymborskiej książki Wojciecha Lięży O poezji Wisławy Szymborskiej.

5 A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, w: tegoż, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, PIW, Warszawa 1969, s. 364-372.

realne cechy, ale uprzędając o jego nieistnieniu; druga przekreśla identyfikację z innym obiektem (realnym lub idealnym)” – wyjaśnił Piotr Michałowski<sup>6</sup>. Codzienny uzus przeczeń w polszczyźnie, wykorzystywany poetycko przez Szyborską, sam w sobie stanowi wyzwanie dla tego, jak negacje definiowane są przez dyskursy logiki. Szczelnie zamknięty binarny system numeryczny języka (z opisu na poziomie logiki) w codziennej polszczyźnie przetworzony został w skomplikowaną siatkę afirmacji i negacji, pomiędzy którymi powstała liminalna przestrzeń niedopowiedzeń. Pozwalają one na opis i wyrażenie rzeczywistości, które przez swoiście formułowane i usytuowane w tych właśnie szczelinach niedookreślenia umykają jednoznacznym przyporządkowaniom i ocenom i które Szyborska mistrzowsko w swojej twórczości wykorzystuje.

Szyborska już we wczesnym i najbardziej znanym ze swoich wierszy w ciekawy sposób wykorzystuje potencjał poetycki negacji. Rozpoczynające wiersz stwierdzenie „nic dwa razy się nie zdarza”, opinia wyrażona jako prawda ogólna, w swojej afirmatywnej (pozbawionej przeczeń) wersji zdania twierdzącego ma kilka możliwych wersji. Mogłaby brzmieć „wszystko zdarza się najwyżej raz” – może wydarzyć się raz, ale może też nie wydarzyć się wcale. Ale możliwe też byłoby stwierdzenie, że jeśli coś się już wydarzyło, to na pewno się nie powtórzy – co podświadomie wspiera stereotypowe poetyckie przekonanie, że wielka czy prawdziwa miłość zdarza się tylko raz w życiu. W sumie użycie negacji pozwala Szyborskiej na zawarcie w jednym stwierdzeniu wielu możliwości jego czytelniczej interpretacji. Zastosowanie formy przeczenia umiejscawia jej wypowiedź w sferze otwierającej możliwości eksploracji niedookreśleń, w której Szyborska z czasem zaczęła się czuć coraz bardziej bezpiecznie.

Ciekawy jest także sposób, w jaki poetka wykorzystuje w dalszej części tej samej strofy ekspresje stwierdzające brak: „zrodziliśmy się bez wprawy/ i pomrzemy bez rutyny”. To wstępne podkreślenie negacji i nieobecności jest dla niej punktem wyjścia do opowiedzenia o tym, jak kończy się związek. Poetycko opisuje etap bycia razem dwojga ludzi, któremu zresztą nie nadaje nazwy; jeszcze jako część „my”, ale już widząc własną osobowość, poetka odsuwa od siebie „niepotrzebny lęk”, chwalać przemijanie, podejmując próby naprawy i odnalezienia tego, co wspólne – ale też uświadamiając sobie, że nawet identyczność zawiera w sobie różnice. Pisząc „choć różnimy się od siebie/ jak dwie krople czystej wody”, gra pojęciowo, korzystając z powszechnie znanego

6 P. Michałowski, *Wistawy Szyborskiej poetyka zaprzeczeń*, s. 125.

powiedzenia (i podwójnej negacji), że krople wody niczym się od siebie nie różnią. Uświadamia tym samym immanentną obecność pominiętego w wypowiedzi członu binarnej opozycji zakorzenionej w języku frazy. Tę właśnie nieobecną obecność Szymborska wykorzystywała w swoich wierszach często.

„Nie”, tak jak i inne sposoby wyrażania negacji i braku, jest zakorzenione w obserwacji jednostkowej, w doświadczeniu pojedynczego człowieka, gdyż związane jest z językiem ludzi. W wierszu Szymborskiej pozwala na bardziej precyzyjne niż afirmacja wyrażenie opinii, którą poetka uznaje za obiektywną prawdę tworzącą ramę myślową dla sytuacji, jaką jej poetycka persona opisuje. Tym samym język codzienny, który jest tworzywem jej poezji, stanowi wyzwanie dla przyjętej przez logikę symetrii (binarności) zdania twierdzącego i przeczącego. Asymetrię afirmacji i negacji, odnosząc się do języka „potocznego”, zauważyli już zresztą starożytni filozofowie, poczynając od Platona (*Sofista*), który twierdził, że zdanie negatywne ma mniejszą wartość niż afirmatywne, jest mniej dokładne i zawiera mniej informacji. Także zdaniem Arystotelesa (*Metafizyka*) negacje są podrzędniejszym (pod względem ontologicznym, epistemologicznym, psychologicznym i gramatycznym) sposobem wyrażania myśli niż zdania afirmatywne. Święty Tomasz z Akwinu<sup>7</sup> wyjaśnia, że wyrażenie afirmatywne przewyższa negatywne, gdyż jest prostsze do wypowiedzenia (negacja dodaje negatywny pierwiastek do twierdzenia), jest prostsze myślowo, gdyż odzwierciedla myślenie intelektualne w odróżnieniu od prostego zauważenia podziału i różnicy w negocowaniu, a ponadto określa istnienie lub posiadanie, zawsze pierwotne w stosunku do poczucia braku.

Irena Szczepankowska zauważa, że w „poezji Wisławy Szymborskiej częste stosowanie negacji niesie ze sobą szereg ważnych decyzji epistemologicznych i sensów wykraczających dalece poza sam akt stwierdzania nieistnienia, odrzucania czegoś lub zaprzeczania prawdziwości sądów”<sup>8</sup>. Operując negacjami, Szymborska zdaje się być świadoma, jak bardzo jej własny język i język jej czytelników wchodzi w grę z prawdami filozofów i że stanowi wyzwanie dla ich myślenia. Anna Stanisław, idąc śladem obserwacji Stanisława Balbusa, zauważa, że pomimo iż „poetka odwołuje się do filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibniza, według którego «światy możliwe» stanowią «raj prawdopodobieństwa», sam ich pozytywny wymiar podaje

7 Św. Tomasz, Księga I, Lekcja XIII.

8 I. Szczepankowska, *Człowiek – język – wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013, s. 148.

w wątpliwość. Urzeczywistni się bowiem tylko jedna z potencjalnych możliwości, a cała reszta musi zostać unicestwiona”<sup>9</sup>. Poetka wykorzystuje dystans pomiędzy patrzeniem na język poprzez zasady logiki i gramatyki, narzędzi wyrażania ułożonego i zorganizowanego świata antycznych i średniowiecznych filozofów, a jej własną eksploracją nieprecyzyjności współczesnego języka dostosowanego do opisu świata; języka, który stopniowo wymykał się zarówno myśleniu w tradycyjnych kategoriach, jak i zasadom modernistycznego widzenia rzeczywistości. Asymetria, jaką zauważa i wykorzystuje Szymborska, nie polega na dyskusji z wartościami opisywanymi w kategoriach nauk społecznych, ale na zauważeniu gamy znaczeń i odcieni, jakie wydobywa konstrukcja zawierająca przeczenie, która zawsze niesie w sobie skojarzenie z pozostałym członem binarnego odniesienia, często jednak pozostawiając je niedopowiedziane i niedookreślone. Tym samym negacja jest dla niej poetycko ciekawsza niż zdanie afirmatywne i ma dla niej wartość jeśli nie wyższą, to co najmniej mu równą.

Dla Szymborskiej interesujące twórczo są także gramatyczne i słowotwórcze reguły negacji. Jedną z właściwości polszczyzny jest to, że – jak zauważa Sebastian Żurowski<sup>10</sup> – negatywnymi formantami są wyłącznie prefiksy i negację realizuje bardzo ograniczona liczba przedrostków. Stają się one dzięki temu bardziej rozpoznawalne i słyszalne. Choć niektóre ze słów powstałych jako wynik negacji („niemowlę” czy „nieuk”) funkcjonują obecnie wyłącznie w jednej (negatywnej) formie, dzięki rozpoczynającemu je „nie”, zachowały w sobie odwołania do dawnej binarności. Negacja jest w nich słyszalna, i wykorzystywała to Szymborska w tytułach wierszy takich jak *Niewinność (Sto pociech)* czy *Nienawiść (Koniec i początek)*. W obu tych wierszach zdaniami negatywnymi poetka posługuje się ostrożnie lub wcale, opowieść w nich stworzona staje się bowiem wspomnianym już wcześniej „obecny nieobecny” członem binarnej opozycji przywołanej przez tytuł.

Uporządkowanie systemowe negacji wyrażanych w języku zawsze w ten sam sposób pozwala na taki zabieg, ale też komplikuje na poziomie słownictwa określenia odnoszące się do wykluczających się sytuacji, gdyż choć

9 A. Stanisław, *Sztuczne raje prawdopodobieństwa. O funkcjach negocowania w wierszu pt. Dworzec Wistawy Szymborskiej i jego angielskim przekładzie autorstwa Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 1 (19), s. 261.

10 S. Żurowski, *Negatywne prefiksy polszczyzny*, „Linguistica Bidgostiana” 2006, nr 3, <https://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/5008> (19.02.2024).

istnieje na przykład opozycja binarna życie i nie-życie, w potocznym języku negacją życia jest śmierć, a opozycja do żyć to umrzeć. I tak na przykład w tytułowym wierszu ze zbioru *Wielka liczba*, wykorzystując takie cechy i właściwości polszczyzny, Szymborska gra z dychotomią ludzkiego istnienia, z aksjomatami życia i śmierci nabierającymi znaczenia właśnie poprzez grę z systemem binarnym, jaki tworzą ich logiczne negacje, słowa i określenia językowe sytuacji przeciwstawnych, wzajemnie się wykluczających, a także powstającą między nimi liminalną przestrzeń. Innymi słowy, sposoby negocowania, jakimi posługuje się w swojej twórczości Szymborska, są grą polegającą na poetyckim wykorzystaniu złożonych i misternych ekspresji językowych i stanowią wyzwanie dla prostej syntaktycznej natury logicznego przeczenia, ale też wykorzystanie jego możliwości i ograniczeń. Jej poezja współgra z podejściem kognitywistów, według których negacja (a także przeciwstawienie i przeciwieństwo) to jedna z kategorii, w ramach których język interpretuje świat<sup>11</sup>. Warto dodać, że zdaniem Ireny Szczepankowskiej „wysoka frekwencja kategorii zaprzeczonych w wierszach Szymborskiej nadaje jej poezji strukturę wybitnie dialogową, dyskursywną”<sup>12</sup>.

Wchodząc niejako w dialog z wielkimi filozofami kultury Zachodu, a przy tym kwestionując ich myślenie o negacji jako podrzędnej w stosunku do afirmacji formie wyrazu, Szymborska przywołuje jedno ze słynnych zdań Horacego<sup>13</sup>, rzymskiego poety określanego mianem największego łacińskiego twórcy liryki i mistrza satyry, z którym wchodzi w dialog jako współczesna poetka. Cytując wyrażone poprzez negację stwierdzenie „nie wszystek umrę”, zauważa (bardzo logicznie), że aby umrzeć, trzeba najpierw żyć.

Non omnis moriar – przedwczesne strapienie.  
 Czy jednak cała żyję i czy to wystarcza.  
 Nie wystarczało nigdy, a tym bardziej teraz.  
 Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu,  
 ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest,  
 gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek.

11 R. Grzegorzyczkowa, B. Szymanek, *Kategorie słowotwórcze w perspektywie kognitywnej*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 480.

12 I. Szczepankowska, *Człowiek – język – wizja świata...*, s. 147

13 M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.

Proces twórczy, zdaniem Horacego, zapewnia nieśmiertelność poecie, choć nie chodzi mu o wieczność cielesną, ale o tę część całości ludzkiego bytu, jaką stanowi wynik jego twórczej pracy. Jednak, zdaniem Szymborskiej, akt twórczy to dokonywanie wyborów, odrzucanie, selekcja, w rezultacie której zostaje stosunkowo niewiele.

Kosztom nieopisanych strat – wierszyk, westchnienie.  
Na gromkie powołanie odzywam się szeptem.  
Ile przemilczam, tego nie wypowiem,  
Mysz u podnóża macierzystej góry.

Ostateczny produkt pracy twórczej to tylko niewielka część tego, co stanowiło inspirację utworu, tylko dalekie odbicie (często ciężkich) przeżyć, a być może także poprzednich wersji ich poetyckiego zapisu. To, co zostało pominięte i odrzucone, napiera i nie daje o sobie zapomnieć, choć stanowi tę część, która umrze; do nie-śmiertelności prowadzi tylko nie-wielki, nie-śmiały i cichy w swojej naturze rezultat niełatwych wyborów. Usunięcie i przeniesienie w nie-byt większości pozwala na ocalenie i byt tego nie-wiele, które pozostało, ale które zawsze niesie ze sobą także cień tego, czego nie zachowało. „Nie wszystkim” to negacja podkreślająca fakt, że istnieje także jakaś większa całość, która podlega śmierci.

Jennifer Clarvoe, pisząc w „New Ohio Review”<sup>14</sup> o wierszu *Autotomia* (z tomu *Wszelki wypadek*), który czytała w angielskim przekładzie Kryńskiego i Maguire, zauważa, że Szymborska na swój sposób prowadzi także w tym wierszu rozmowę z Horacym. Anglojęzyczna amerykańska poetka, poproszona o napisanie o Szymborskiej, czytała utwory Szymborskiej nie tylko w przekładzie, ale także całkowicie poza kontekstami, w jakich obcuje z jej twórczością Polacy, prawdopodobnie nawet nie wiedząc, że autorka *Autotomii* także w innym wierszu zamieściła cytaty z Horacego. Nie wchodząc w dokładniejsze rozważania na temat różnic w polskim i amerykańskim odbiorze poezji Szymborskiej, warto zauważyć, że o ile tłumacze zamieścili notę wyjaśniającą łacińską frazę i informującą, że jest cytatem z Horacego (co zauważa Clarvoe), w oryginalnej, polskiej wersji poetka pozostawiła ten cytat bez wyjaśnień. Już samo zamieszczenie fragmentu po łacinie, a także

14 J. Clarvoe, „Non Omnis Moriar”: Reading Szymborska in Translation, „New Ohio Review” 2023, nr 33, <https://newohioreview.org/2009/01/19/non-omnis-moriar-reading-szymborska-in-translation/> (19.02.2024).

kontekst, w jakim się łacińskie zdanie pojawia, stanowiły dla Szymborskiej wystarczające informacje dla jej czytelników. Konteksty i odniesienia do (męskiej) tradycji klasycznej są tu, choć zdaniem poetki konieczne, jednak drugorzędne. W obu wierszach, w których pojawia się (ten sam) cytat Horacego, ważne jest dla niej nie to, że dzięki poezji nie umrze cała, ale to co ową niedookreśloną całość stanowi, z jakich elementów się składa i co z tej właśnie całości nie przetrwa, ale obróci się w nie-byt.

Negacje i przeczenia są bowiem dla Szymborskiej sposobem określenia afirmatywności, stąd w słowach Horacego widzi to, co wyznacza granice wyjątku nieśmiertelności, który również stanowi o obszarze podlegającym regule umierania. Najlepiej to podejście ilustruje zasada *exceptio probat regulam*, która w swojej oryginalnej wersji oznacza, że wyliczając wyjątki stwierdzamy jednocześnie, że istnieje reguła, a także że podlega jej wszystko, co nie zostało z niej wyłączone. Ciekawe, że najczęściej używany do wyjaśnienia tego pojęcia przykład zawiera w sobie negację. Stanowi go znak drogowy informujący, że niedozwolone jest parkowanie w określonych dniach i godzinach, co samo w sobie zawiera informację (poprzez negację), kiedy w danym miejscu parkować można. I tak właśnie, a nie w znaczeniach wyraźnie ujemnych, posługuje się często Szymborska negacją w swojej poezji. Na przykład w tym samym wierszu *Autotomia*, na przekór światu, w którym dobro i zło podlegają relatywizacjom, stają się niejasne i często niewymierne, a szalę sprawiedliwości każdy próbuje przeważać (dla własnego interesu) na swoją stronę, stwierdza: „Jeśli istnieje waga, szale się nie chwieją. / Jeśli jest sprawiedliwość, oto ona”. Chwiejące się szale wagi o sprawiedliwości stanowić nie mogą, do stwierdzenia jej osiągnięcia potrzebna jest Szymborskiej negacja.

Na liście przyrostków tworzących w polszczyźnie przeczenia pierwsze miejsce zajmuje „nie” w swoich różnych formach: ni-, niedo-, non-. Charakterystycznie, niejako przypominając, że negacja to cecha języka ludzi, w wierszu *Muzeum (Sól)*, gdzie Szymborska tworzy opozycję „jest–nie ma”, zawsze po stronie afirmatywnej umieszcza przedmiot, podczas gdy przeczeniem zaznacza brak domyślnej, związanej z nim cechy ludzkiej:

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

Opozycja, która buduje binarność jest / nie ma, w dalszej części wiersza zmienia się w stwierdzenie i następujące po nim pytanie sugerujące brak:

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

Szyborska wykorzystuje opozycje binarne tworzone poprzez negacje do pokazania napięcia powstającego w kontakcie ludzi i przedmiotów także w innych wierszach. „Non omnis moriar” w jej wersji odwołuje się do ciągłego procesu wyborów, żegnania się, porzucania, po to aby pozostała po poecie tylko niewspółmiernie mała część tego, co tworzy między innymi także współbycie z nieśmiertelnymi w swojej naturze przedmiotami. Ich pozorną trwałość niweluje fakt, że wraz ze zniknięciem ludzi z nimi związanych przedmioty tracą swoją wartość, stają się nieprzydatne, jak pokazuje choćby w wierszach *Klucz (Pytania zadawane sobie)* i *Martwa natura z balonikiem (Wołanie do Yeti)*.

Nie da się stworzyć typologii stosowania przez Szyborską negacji, geniusz jej poetyckiego talentu i wyczucia znaczeń językowych określił rzeczywistość sprawił, że nawet w tym aspekcie jej pisarstwo pozostało „bez rutyny”. Ale warto przyjrzeć się jeszcze kilku przykładom tego, jak nieoczywiste są jej zastosowania negatywnych zdań i ekspresji przeczeń. W wierszu *Dworzec (Sto pociech)* negacje pozwalają Szyborskiej na pokazanie czegoś więcej niż codzienności, powtarzalności – czegoś, co z łatwością mogło stracić swój pojedynczy charakter w świecie typowych sytuacji opisywanych dość dokładnie przez generalizacje.

Nieprzyjazd mój do miasta N.  
odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony  
Niewysłanym listem

Zdążyłeś nie przyjść  
W przewidzianej porze.

Opisana nieobecność w wydarzeniach, w sytuacji dość typowej, pozwala na wyrażenie przez poetkę jej własnej odrębności, ale też zaznaczenie istnienia – nawet jeśli określonego brakiem: „Uchodził w tłumie do wyjścia/ brak mojej osoby”. Odwołując się do tego samego wiersza, Szczepankowska zauważa, że wyrażenie niepewności co do faktu egzystencji pozwala Szyborskiej

na tworzenie ciągu alternatyw umożliwiających brak konieczności wyboru pomiędzy przestrzeniami mentalnymi (istnienie/nieistnienie).

„Raj prawdopodobieństwa” jest lustrzanym odbiciem przestrzeni „istnienia obiektywnego” albo negatywem taśmy filmowej. Językowym wykładnikiem podobieństwa dwu światów i zarazem nierealności lustrzanej krainy jest przypisywanie właściwości rzeczywistych obiektów desygantom określanym jako nieistniejące („uchodził do wyjścia brak mojej osoby” – tamże) oraz opisywanie wydarzeń z punktu widzenia brakujących uczestników, zastąpionych przez inne osoby („Oboje wymienili nie nasz pocałunek, podczas czego zginęła nie moja walizka”). Operator negacji jest podstawowym katalizatorem zdarzeń możliwych, lecz niespełnionych; występuje w strukturach zaprzeczonych: „nieprzyjazd mój” [...], a także w postaci wyrażen, w których treść wpisane jest pojęcie negacji: „brak mojej osoby”, [...]. W takim świecie prawdopodobnym, lecz tylko wyobrażonym, poetka często umieszcza działania swojej bohaterki [...]<sup>15</sup>.

– pisze Szczepankowska.

Odnalezienie po latach miłości i stanu zakochania wyraziła Szymborska szeregiem negacji w utworach z tomu *Wszelki wypadek*. Wiersz *Miłość szczęśliwa* rozpoczyna od pytania: „co świat ma z dwojga ludzi, / którzy nie widzą świata?”, a w wierszu bez tytułu, Szymborska pisze:

Nicość przenicowała się także i dla mnie.  
 Naprawdę wywróciła się na drugą stronę.  
 Gdzież ja się to znalazłam –  
 od stóp do głowy wśród planet,  
 nawet nie pamiętając jak mi było nie być.  
 [...]  
 I doprawdy nie widzę w tym nic  
 zwyczajnego.

Życie bez miłości określa w tym wierszu „niebyciem”, a stan zakochania – jednocześnie wyjątkowym i zwyczajnym<sup>16</sup>.

15 I. Szczepankowska, *Człowiek – język – wizja świata...*, s. 154

16 O wierszu tym, porównując go z *Sensem* Czesława Miłosza, Iwona Gralewicz-Wolny w książce *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej* (Wydawnictwo UŚ, Katowice

Śmierć człowieka, którego kochała, stała się ponownym spotkaniem twarzą w twarz z „niebyciem”, choć tym razem dotyczy to fizycznej i finalnej nieobecności kochanego człowieka. Spotkanie ze śmiercią stało się wyzwaniem dla wcześniejszych poetyckich dyskusji i sporów Szymborskiej z „non omnis moriar”. To już nie pytanie, co pozostaje z twórcy, ale opowieść o fizycznym istnieniu braku, o doświadczeniu nieobecności i niebycia. W wierszach z tomu *Koniec i początek śmierć* to nie odbieranie wartości przedmiotom, to już nie opozycje binarne przywołane w *Autotomii*:

Potrąfimy się dzielić, och prawda, my także.

Ale tylko na ciało i urwany szept.

Na ciało i poezję.

[...]

Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,

trzy tylko słówka jak trzy piórka wlotu.

Przepaść nas nie przecina.

Przepaść nas otacza.

Utrata człowieka, którego śmierć nie oznaczała końca jej do niego uczuć, to obcowanie z nieobecnością, które po mistrzowsku wyraziła w wierszu *Kot w pustym mieszkaniu*. I choć mieszkanie zarówno w tytule, jak i w pierwszych wersach nazwane jest pustym, jest jednak pełne nieobecności jednej, konkretnej osoby.

Słychać kroki na schodach,

Ale to nie te.

Ręka co kładzie rybę na talerzyk,

Także nie ta, co kładła.

Słychać kroki, oznaczające obecność człowieka, jest też jedzenie, ale

---

2014) pisze: „Pochodzący z tomu *Wszelki wypadek* wiersz Szymborskiej \*\*\* [„Nicość przenico- wała się także i dla mnie...”] to klasyczny przykład – tak ważnej w jej twórczości – poetyki negatywnej. Opowieści o tym, co się nie wydarzyło, i o tym, co wydarzyć się mogło, są stale obecne w jej dziele. Pełnią w jego obrębie niebagatelną funkcję polegającą na równoważeniu rzeczywistości, którą mamy w zasięgu naszych zmysłów i rozumu. Dzięki poetyce negatywnej literatura może wykraczać poza granice racjonalizmu i empiryzmu, nie zrywając przy tym więzi ze światem realnym”.

Coś się tu nie zaczyna  
o swojej zwykłej porze.  
Coś się tu nie odbywa  
Jak powinno.  
Ktoś tutaj był i był,  
A potem nagle zniknął  
I uporczywie go nie ma.

„Non omnis moriar” – pierwsza osoba liczby pojedynczej nie oddaje już tego, o czym pisze Szymborska, to nie pytanie o „moriar”, co po mnie zostanie – ale „moriatur”, co pozostaje po nim. W wierszach Szymborskiej to, co pozostanie, to kot i widok, w którym odmawia swojej obecności. Choć obiektywnie istnieje, zgodę na jego trwanie wyraziła poetka szeregami negacji:

Nie mam żalu do wiosny,  
że znowu nastąpiła.  
Nie obwiniam jej o to,  
Że spełnia obowiązki.  
[...]  
Nie mam urazy  
Do widoku o widok  
Na olśnioną słońcem zatokę.

Co istotne, swoje własne istnienie nazwała poetka, która wcześniej – za Horacym – pozostawała w kręgu „mori” – w tym wierszu określeniem „przeżyłam”.

Na jedno się nie godzę.  
Na swój powrót tam.  
Przywilej obecności –  
Rezygnuję z niego.

Na tyle Cię przeżyłam  
I tylko na tyle,  
Żeby myśleć z daleka.

I ja również tak właśnie – z daleka, ale też zupełnie inaczej, bo mieszkając od lat nad Pacyfikiem – myślę o Szymborskiej. Jest obecna nadal nie tylko dlatego, że pozostawiła po sobie wiersze, w których negacje, przeczenia i braki

mówią o pięknie świata i o wartościach życia. Nazywała świat prosto, i nie-zrównane mistrzostwo jej opisów pokazuje, jak bardzo ważnym i ludzkim elementem języka jest „nie” – w różnych swoich postaciach. Na koniec pojawiło się raz jeszcze – w braku dźwięków najsłynniejszego dzwonu krakowskiego, Zygmunta, nie uświetniło pogrzebu wielkiej (nie-wierzącej i nie-religijnej) krakowskiej poetki<sup>17</sup>, jakby raz jeszcze podkreślając istotność negacji i „obecności nieobecności” w jej wierszach.

## Abstract

---

**Bożena Karwowska**

UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

*Non omnis moriar*

I show how Wisława Szymborska activated and used in her poems the potential of negative expressions to describe the world. Szymborska's poetic artistry challenges the traditional position of philosophers who treat negative expression as inferior and demonstrates her deep understanding of the impossibility of describing many aspects of life with traditional affirmations and statements.

## Keywords

---

Szymborska, negations, poetry, strategies

---

17 Dzwon Zygmunt bił między innymi podczas pogrzebów ważnych dla Kościoła katolickiego postaci i słynnych Polaków, ale także w 1953 r. w czasie pogrzebu Józefa Stalina i uroczystości pogrzebowych Bolesława Bieruta.

---

## Poetycki świat na opak Wisławy Szymborskiej

---

Paweł Dybel

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 322–328

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.22 | ORCID: 0000-0002-4757-9991

---

Wyjątkowym miejscu poezji Szymborskiej na tle zróżnicowanego pejzażu poezji współczesnej stanowi fenomen, który wiąże się z dochodzącym do głosu w wielu jej wierszach żywiołem myślenia filozoficznego. Nie polega on na bezpośrednim nawiązywaniu do poglądów klasyków filozofii, względnie podejmowaniu z nimi dyskusji na sposób poetycki. Nie znaczy to, że takich nawiązań w jej poezji zupełnie nie ma, ale pojawiają się one rzadko i mają znaczenie drugorzędne. Należą do nich na przykład nawiązania do Platona, Diogenesa, Pascala czy Jaspersa. Wyjątek to skądinąd niezwykle wiersz *W rzece Heraklita*. Ukazany w nim świat cały składa się z ryb, stanowiąc swobodną poetycką trawestację/metaforę świata ludzi, na który – jakby analogicznie – składają się ich relacje do siebie, ich zachowania, ich odniesienia do bytów na zewnątrz itd.

Natomiast w najbardziej okazałej i znaczącej grupie wierszy Szymborskiej żywioł myślenia filozoficznego daje o sobie znać w sposób dość zakamuflowany i pośredni. Ot, choćby w pełnej ironii i dystansu refleksyjnej

---

**Paweł Dybel** – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Stypendysta Fundacji im. Alexandra von Humboldta, DAAD, DFG, The Mellon Foundation i innych. Członek międzynarodowej Rady Naukowej „Sigmund Freud Institut” we Frankfurcie nad Menem.

postawie, jaką poetka zajmuje wobec różnych życiowych zdarzeń i sytuacji, procesów przyrodniczych, znanych toposów kulturowych, które są przez nią ujmowane zazwyczaj z przewrotnie przeinaczonej czy wręcz odwróconej perspektywy. Sytuacje te tworzą materię jej wierszy, którą poetka potrafi tak ukształtować językowo, że zyskują one wyraźną wymowę filozoficzną. Urastają do rangi przekazu o wymiarze ogólnym i uniwersalnym, nazywającego na sposób poetycki samą istotę rzeczy. Często też tę perspektywę współtworzy domieszka krytycyzmu i autoironii. Można by w tym dopatrzeć się bez trudu pokrewieństw z tradycją filozofii stoickiej przy silnej domieszce sceptycyzmu. Tyle że nie jest ona artykułowana w języku abstrakcyjnych pojęć, lecz w języku poetyckiego konkretności. W tym też tkwi wielka siła słowa tej poezji, jego heretyckość, a nawet swego rodzaju rewolucyjność.

Manifestujący się w ten sposób żywioł filozoficzności w poezji Szymborskiej był bez wątpienia jednym z czynników, które przyciągnęły do niej szerokie rzesze czytelników w kraju i za granicą. W końcu jest to poezja głęboko zakorzeniona w świecie idei i wartości kultury i filozofii antycznej, leżących u podstaw europejskiej kultury Zachodu. On też przyczynił się – jak sądzę – w dużym stopniu do jej noblowskiego sukcesu.

Podkreślić należy, że specyficznie pośredni i aluzyjny sposób, w jaki Szymborska w swoich wierszach odnosi się do znanych koncepcji filozoficznych i sentencji, różni się zasadniczo od tego, jak zwykły nawiązywać do nich filozof, który już to rozwija we własnym dyskursie filozoficznym obecne w nich ujęcia, już to wdaje się z nimi w dyskusję, już to poddaje krytyce. Są to odniesienia, w których skądinąd dobrze znane każdemu wykształconemu Europejczykowi filozoficzne idee, wypowiedzi i sentencje znajdują nową formułę i znaczenie w poetyckim języku.

Poniżej chciałbym na przykładzie interpretacji jednego z wierszy Szymborskiej pokazać, w jaki sposób dochodzi w nim do głosu wspomniany żywioł filozoficzności. Nie będę tu zapewne zbyt oryginalny, a może dla niektórych wręcz irytujący, gdyż mój wybór padł na jeden z najbardziej znanych wierszy poetki. Jest to pochodzący z tomiku *Wołanie do Yeti* wiersz *Nic dwa razy*<sup>1</sup>.

W mojej propozycji odczytania tego wiersza będę się starał pokazać, jak niczym za dotknięciem czarodziejskiej różdżki znana sentencja greckiego filozofa z Efezu obrasta w nim w całkiem nowe znaczenia. Nie jest on bowiem

---

1 Rzecz znamienita, że w pierwszej publikacji wiersz ten nosił tytuł *Nic dwa razy się nie zdarza*, został pod nim opublikowany w „*Twórczości*” w 1955 roku (nr 7, s. 47). Natomiast w tomiku *Wołanie do Yeti* Szymborska skróciła tytuł do *Nic dwa razy*.

zwykłym powtórzeniem przez Szymborską w poetyckim języku zawartego w tej sentencji twierdzenia o przemijaniu wszystkiego w czasie i o sposobie, w jaki człowiek jest weń uwikłany. Otóż mamy tu do czynienia ze wskazaniem na różne aspekty czy wymiary tego uwikłania, których w myśli Heraklita nie znajdziemy. Tym samym możemy mówić o zarysach filozofii poetyckiej samej Szymborskiej, a nie tylko o swoistym poetyckim przypisie do znanej sentencji greckiego filozofa.

*Nic dwa razy* to bodaj najbardziej rozpoznawalny wiersz Szymborskiej, spopularyzowany w dużej mierze dzięki mistrzowskiemu piosenkarskiemu wykonaniu przez Łucję Prus czy przez Korę z zespołem Maanam. Będąc swobodną poetycką wariacją na temat powiedzenia Heraklita, wpisał się on w pamięć całych pokoleń. Ale wiersz ten zasługuje na szczególną uwagę również dlatego, że widzimy w nim jak w soczewce to, co złożyło się z czasem, w kraju i za granicą, na szczególną popularność poezji Szymborskiej. Podobnie jak filozof z Efezu autorka *Wołania do Yeti* uwielbia tworzenie na pozór dziwnych, przeczących zdrowemu rozsądkowi formuł i wypowiedzi poetyckich, zestawianie – a właściwie konfrontowanie – ze sobą słów, które zdają się zupełnie do siebie nie przylegać, a nawet przeczyć sobie nawzajem w tym, co znaczą. Z upodobaniem operuje słownym i myślowym paradoksem, odwracając przewrotnie perspektywę spojrzenia na rzeczy i opatrując znakiem zapytania ustalone systemy i hierarchie wartości. Różnica polega tylko na tym, że jeśli Heraklit jako filozof operował w swoich sentencjach zazwyczaj pojęciami o dużym stopniu ogólności, jak rozum, cnota, dobro, zło, piękno, czy nadawał status pojęć/metafor takim słowom, jak wojna, rzeka, ogień, czas itd., to Szymborska kreuje swoją poetycką filozofię życia, z upodobaniem sięgając po słowa nazywające rzeczy materialne albo czyniąc bohaterami wierszy zwierzęta oraz ukazując w nowym świetle różne procesy i sytuacje zaczerpnięte ze świata przyrody i codziennego życia człowieka.

Jeśli więc otwierające wiersz słowa „*Nic dwa razy się nie zdarza i nie zdarzy*” są wyraźnym nawiązaniem do powszechnie znanej filozoficznej sentencji filozofa z Efezu, to wyciągnięta z nich przez poetkę konkluzja, że:

[...] Z tej przyczyny  
Zrodziliśmy się bez wprawy  
i pomrzemy bez rutyny<sup>2</sup>

2 W. Szymborska, *Wiersze wszystkie*, Znak, oprac. i posłowie W. Ligęza, Kraków 2023, s. 162.

– jest już jej własnym dopowiedzeniem, które odsłania całkiem nowy wymiar tej sentencji. Cóż bowiem ono głosi? Ano to, że każdy człowiek, rodząc się „bez wprawy”, jest zawsze swym przyjściem na świat zaskoczony. Sam akt narodzin jest dla niego czymś nieoczekiwanym, przypadkowym, na co nie był w ogóle przygotowany. Oto bez swojej wiedzy i woli został nagle wrzucony w świat, który go przeraża, i nie bardzo wie, jak się w nim odnaleźć. Nie dość tego. Słowa o narodzinach człowieka „bez wprawy” sugerują również, że w jego pamięci nie została zapisana żadna odziedziczona po przodkach umiejętność i wiedza.

Nie istnieje więc coś takiego jak kumulacja wiedzy i umiejętności w następujących po sobie ludzkich pokoleniach, nie dokonuje się w historii gatunku postęp w ich opanowywaniu. Wraz z przyjściem na świat człowiek musi uczyć się wszystkiego od podstaw i odnajdywać w obliczu nigdy przedtem dla niego niezastniałych, okoliczności. Innymi słowy, nawet jeśli filogeneza, rozwój ewolucyjny gatunku, zapisała się w genach człowieka, w jego ciele, to w jego ontogenezie, czyli w rozwoju osobniczym dokonującym się na poziomie społeczeństwa i kultury, nie znajduje on swego przedłużenia. Tu wszystko zaczyna się całkiem od nowa.

Ale nie do opanowania przez człowieka jest również proces umierania z jego końcowym akordem – śmiercią. I to nawet jeśli w swoim życiu zdobył jakąś głęboką wiedzę i opanował różne umiejętności. Nie istnieje bowiem coś takiego jak rutyna czy metoda w odnoszeniu się do tego procesu i obchodzeniu się ze śmiercią. Tego procesu nie można po prostu oswoić, a śmierć, jakakolwiek by była, zawsze przychodzi nie w porę. Jest nagłym cięciem na życiu, na które nigdy nie można się dobrze przygotować. No i nie można jej, tak samo jak życia, powtórzyć. Śmierć jest zawsze jedna.

Poetycki komentarz Szymborskiej do sentencji Heraklita jest zatem przeniknięty głębokim sceptycyzmem. Brzmi on wręcz brutalnie przez akcentowanie fatalizmu niepowtarzalności aktu ludzkich narodzin i śmierci. Są to bowiem wydarzenia, które nadchodzą zawsze nagle i niespodziewanie, a zarazem są jako takie nie do pojęcia. Nie poddają się żadnym strategiom neutralizującym.

Dlatego to przede wszystkim w nich, jako – mówiąc w pojęciowości Jaspersa – „wydarzeniach granicznych”, ujawnia się niepowtarzalność każdego momentu, który wychylony w przyszłość, skazany jest na przeminięcie i jest jako taki nie do powtórzenia. A tym samym nie do zachowania i utrwalenia. Podobnie też szkoła życia, na którą od momentu swych narodzin skazany jest człowiek, nie zna pojęcia repetycji jako kary ani nie daje możliwości poprawy

dla mało pojętnych uczniów. Rządzą w niej bowiem zupełnie inne prawa niż w szkole jako instytucji, w której młodzi mają zdobywać wiedzę i umiejętności, aby je następnie utrwalac i powtarzac w praktyce zawodowej. Tak rozpoznana szkoła życia to szkoła na opak, o wiele bardziej brutalna w swoich prawach niż szkoła wymyslona przez człowieka, poniewaz niemożność powtórzenia wiąże się w niej z przymusem kroczenia z biegiem czasu naprzód, skazaniem na ciągłe przemijanie.

Ale jeszcze większa niespodzianka czeka na czytelnika w dalszych partiach wiersza. Okazuje się w nich, że piętno niepowtarzalności – i tym samym przemijania – jest odcisnięte również na relacji miłosnej, a więc na tym wyróżnionym sposobie odniesienia do innego, będącym samą kwintesencją życia. Także w tej relacji wszystko, co się na nią składa, nieustannie się zmienia. Wspólne noce, pocałunki, spojżenia. Jest to relacja, która ciągle się staje. W dodatku jest ona przepojona głęboką ambiwalencją obojga kochanków. Rozwija się niczym dramat, w którym miłość miesza się z lękiem, ciągłą niepewnością co do tego, kim jest się w oczach innego. Oddaje to pełna głębokiej i niepokojącej dwuznaczności metaforyka tego fragmentu:

Wczoraj, kiedy twoje imię  
ktoś wymówił przy mnie głośno,  
tak mi było, jakby róża  
przez otwarte wpadła okno.

Dziś, kiedy jesteśmy razem,  
odwróciłam twarz ku ścianie.  
Róża? Jak wygląda róża?  
Czy to kwiat? A może kamień?<sup>3</sup>

Wypowiedziane przez kogoś imię nieobecnego ukochanego, skojarzone przez bohaterkę wiersza z różą, która wpada nagle przez okno – to zapewne wspomnienie sytuacji, gdy ukochany obdarowywał ją nieoczekiwane kwiatami. Ale róża to zarazem kwiat, który ma kolce, jego dotknięcie może zranić. Nie dość tego. Kiedy kochankowie są już następnego dnia razem, wybucha między nimi sprzeczka. Kobieta odwraca się wtedy do ściany, pełna zwątpienia i lęku. Zadaje sobie pytanie, czy ów ukochany jest wobec niej niczym róża-kwiat, czuły i wrażliwy, czy też może jest różą-kamieniem, wrogim jej

3 Tamże, s. 162-163.

i pozbawionym uczuć? Tym samym zaś nie jako róża, lecz jako kamień wpadł przez otwarte okno jej świata, pustosząc go od wewnątrz?

Stąd wzięła się w jej życiu „zła godzina”, w której doświadczenie czasu, przemijania przenika lęk. Lęk, że ich związek się rozpadnie? Lęk o przyszłość? Nie wiemy. Wiersz, jak to jest zazwyczaj w utworach Szymborskiej, zostawia tu otwartą przestrzeń do domysłów. Ale przecież, uspokaja siebie po chwili kobieta, ten lęk jest „niepotrzebny”. A więc bez znaczenia, tym bardziej że zaraz potem oboje zaczynają się uśmiechać do siebie i obejmować, dążą do zgody.

Zastanawiające, że poetka wskazuje tu z kolei na „pozytywną” stronę przemijania w czasie – dzięki niej mijają w naszym życiu również „złe godziny”, gdyż z czasem zapominamy różne przykre zachowania i słowa kierowane ku nam przez innych i jesteśmy gotowi pogodzić się z nimi. Nie dość tego. Na koniec kochankowie znajdują też osobliwe uzasadnienie filozoficzne dla wybuchłego między nimi sporu. Mimo że teraz pogodzeni ze sobą, zdają się jedni duchem i ciałem, to przecież jednocześnie różnią się od siebie „jak dwie krople czystej wody”. Właśnie z tej różnicy, różnicy dwóch tych samych i zarazem jakże różnych ja, której nie sposób usunąć, wziął się też ich spór.

Końcowe słowa wiersza Szymborskiej stanowią czytelną lingwistyczną aluzję do powszechnie znanego potocznego powiedzenia, w którym podkreśla się uderzające podobieństwo jednej osoby do drugiej. Tyle że sens tego powiedzenia został przez nią przewrotnie odwrócony. Ktoś bowiem może nie różnić się niczym ode mnie swym fizycznym wyglądem, na przykład brat bliźniak, a jednak już samo to, że jest inną osobą, innym ja, wprowadza różnicę. Doświadczenie różnicy w czasie i w bycie jest zatem czymś, na co wszyscy jesteśmy skazani. Dzięki temu proces życia może ciągle postępować naprzód, ale zarazem jest ona źródłem agresji i zniszczenia. To dwie nierozzerwalnie ze sobą powiązane strony tego samego procesu.

Znana sentencja Heraklita obrosła więc w wierszu Szymborskiej w całkiem nowe znaczenia. Należy do nich wskazanie na to, że każde przyjście człowieka na świat ma w sobie coś nagłego i nieoczekiwanego, wiąże się z jakąś luką czy przerwą w bycie, a nie jest prostą kontynuacją tego, co było. Podobnie śmierć jest zawsze dla człowieka wyzwaniem, które go zaskakuje. Nie sposób jest się na nią nigdy dobrze przygotować.

Z kolei doświadczenie czasu ma w oczach poetki dwoistą naturę. Z jednej strony czas doświadczany jest przez człowieka boleśnie jako przemijanie, w którym nic z przeszłości nie może zostać naprawione przez powtórzenie,

a pamięć o minionym nieuchronnie się zaciera. Z drugiej strony jednak właśnie dzięki temu człowiek może podjąć próbę uwolnienia się od urazów i traum przeszłości, godząc się z tymi, z którymi popadł w konflikt.

Na te doświadczenia związane z wkroczeniem człowieka w czas, który ciągle konfrontuje go ze zdarzeniami nie do powtórzenia, nakładają się różnice wynikające z wielości takich samych ludzkich ja, ich różnych osobowości, wrażliwości, poglądów. Stąd bierze się dramaturgia relacji międzyludzkich, rozpięta między miłością, tęsknotą, konfliktem, niepewnością i lękiem.

Jeśli filozoficzna sentencja Heraklita była dla Szymborskiej iskrą zapalną, to narodził się z niej płomień jej wiersza, rozświetlający nowe przestrzenie i powikłania ludzkiego bytu w czasie. I nadał tej sentencji drugie życie.

## Abstract

---

**Paweł Dybel**

INSTITUTE OF PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Wisława Szymborska's Upside-Down Poetic World*

In the essay, I attempt to read Wisława Szymborska's well-known poem "Nothing Twice" by pointing out the new meaning she gave to Heraclitus's well-known maxim. For me, the poem is an eloquent example of how a poet can not only utter important philosophical ideas and thoughts in their discourse, but also, at the same time, unexpectedly give them a completely new meaning by confronting them with different realities of human life. This is why Szymborska's poetic philosophy is often a philosophy turned upside down: she is able to use it to highlight such aspects of various phenomena of human and natural life that escape the classical language of philosophy.

## Keywords

---

philosophy, time, passing, repetition, love, fear, school of life

---

# Archiwalia

---

---

## Michał Głowiński. Monolog z rozmowy

---

Wojciech Szot

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 329–332

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.23

---

**W**ojciech Szot: Rozmowa z profesorem Michałem Głowińskim została zarejestrowana w marcu 2012 roku w ramach projektu „Innahistoria”, serwisu internetowego poświęconego historii LGBT, tworzonego przez Stowarzyszenie Otwarte Forum pod moim kierownictwem. Było to działanie przeciętnie przemyślane i równie przeciętnie wykonane, a jego skrawki pozostały jeszcze w internetowych archiwach<sup>1</sup>. Profesor Głowiński był bardzo uprzejmy i wręcz radosny, że może odpowiedzieć na te pytania. Nie zachowało się nagranie rozmowy, dysponuję jedynie spisaniem, zredagowanym i autoryzowanym tekstem.

\*\*\*

Michał Głowiński: Słowem „homoseksualizm” zainteresowałem się dużo wcześniej, niż zacząłem odnosić je do

---

<sup>1</sup> [https://web.archive.org/web/20121127231951  
http://innahistoria.pl](https://web.archive.org/web/20121127231951/http://innahistoria.pl) (26.01.2024).

---

**Michał Głowiński** – (1934–2023), profesor związany z Instytutem Badań Literackich PAN, autor licznych książek z teorii i historii literatury.

---

**Wojciech Szot** – dziennikarz działu kultury „Gazety Wyborczej”, w którym pisze o literaturze i sztuce. Wcześniej m.in. współwłaściciel księgarni Gildia.pl, kierownik w wydawnictwie Prószyński i S-ka i sekretarz wydawnictwa Dowody na Istnienie, gdzie opublikował książkę *Panna doktor Sadowska*. Czasem tłumaczy książki (m.in. *Fun Home* Alison Bechdel) i je redaguje. Prowadzi blog „Zdaniem Szota”. Radny osiedla.

siebie. Miałem dwanaście lat, a wtedy o sprawach seksualnych się z dziećmi nie mówiło. Co prawda zapytałem kogoś z rodziny, co to znaczy, ale nie dostałem odpowiedzi. Nawet gdy stałem się starszym chłopakiem, choć byłem z moją matką niebywale zżyty, nigdy z nią na te tematy nie rozmawiałem. Może się domyślała... To było żydowskie mieszczaństwo, złaicyzowane, ale obyczajowo tradycyjne, stąd moja wiedza o seksualności była kompromitująca mała przez długi czas. Inni edukowali się na podwórku wśród kolegów, a ja tego unikałem jak najbardziej, bo się bałem, że się zdemaskuję.

Byłem przestraszony światem. Po warszawskim getcie i ukrywaniu się miałem minimalny kontakt z rówieśnikami. Szybko zorientowałem się, że jestem inny. Gdy koledzy zastanawiali się nad szczegółami anatomicznymi dziewczyn, mnie to odpychało. Wtedy zdałem sobie sprawę, że hasło „homoseksualizm” dotyczy mnie. Świat się dla mnie zawalił.

W trakcie studiów mieszkałem w Pruszkowie, w małym miasteczku, nie wyobrażałem sobie, że takich ludzi jak ja jest dużo. Nie byłem tak naiwny, by myśleć, że jestem sam na świecie. Skoro jest hasło w encyklopedii, to zakładałem, że jest nas więcej. Wstydziłem się siebie i dzisiaj mogę powiedzieć, że był to jeden z największych błędów, jakie popełniłem w życiu. Zmarnowało mi to młodość, bo cały wysiłek wkładałem nie w osvajanie tematu i znalezienie bratniej duszy, ale w ukrywanie tego przed wszystkimi i samym sobą. Mogę powiedzieć, że to mi złamało życie. Nie mogę sobie darować, że przez głupotę straciłem młodość.

Od lat mam doskonałe stosunki z ludźmi, ale łatwość mówienia o tym dopiero przyszła mi na starość. W młodości byłem zamknięty w sobie, unikałem ludzi, a zarazem nie szukałem pociechy w kieliszku, co akurat mi do dziś zostało. Dużo za to czytałem i słuchałem muzyki. Był to rodzaj ucieczki w sztukę.

Bałem się, że w tej samotności i niespełnieniach zwiariuję. Na szczęście udało mi się tego uniknąć, ale się obawiałem. Po latach widzę, że nie dostrzegalem okoliczności, które pozwalałyby mi wyjść z tej strasznej samotności. Nawet w szkole. Byłem spięty, zawężony, przestraszony, robiłem wszystko, żeby to nie wyszło na jaw. Na to się złożyły różne rzeczy z czasów wojny, dwa lata spędzone w zakonnic, gdzie odebrałem bardzo gruntowny kurs katolicyzmu i choć szybko stałem się człowiekiem niewierzącym, to jednak klasztorne życie się na człowieku osadza. Tam wszelka erotyka była czymś złym. O siostrach mówię wyłącznie dobrze, bo uratowały mi życie, a to, co robiły, było zgodne z ich formacją i poglądem na świat, jednak to kolejny element, który sprawił, że przez lata byłem zablokowany.

Oceniam siebie krytycznie po latach, choć jestem absolutnie zdziwiony, że się odważyłem i bez zająknięć umiem o tym rozmawiać. Mówiłem o sobie w telewizji, przez radio, w wywiadach. Gdyby mi ktoś powiedział piętnaście lat temu, że tak będzie, stuknąłbym się w głowę. Napisałem autobiografię<sup>2</sup>, ale nie zamierzałem dokonywać żadnego ujawnienia się. Wydawnictwo zwróciło się do mnie z propozycją takiej książki. Zastanowiłem się i stwierdziłem – dlaczego miałbym nie napisać? Wtedy zdałem sobie sprawę, że albo napiszę o tym otwarcie, albo nie napiszę niczego. Nie chciałem, by książka była zakłamana, ale to raczej z troski o tekst. Nie myślałem o ujawnianiu się, ale o pisaniu.

Oczywiście później wielokrotnie pytano mnie o homoseksualizm, nawet całe spotkania autorskie potrafiły być temu poświęcone. Nie czuję się jednak zredukowany. Dobrze, że temat się pojawia, bo jednak to on określa moje życie. W książce są trzy takie tematy – bycie gejem, przeżycie Zagłady i klaustrofobia.

Mam już tyle lat, o tym się mówi publicznie, po co mam się ukrywać. To chyba efekt troski o autentyczność, pakt autobiograficzny.

Po publikacji dostałem bardzo dużo listów od osób nieznanomych. Co mnie zaskakuje najbardziej, to fakt, że w większości od kobiet. Dostałem kilka listów od nieznanymi mi pań, które opowiedziały swoje historie, czasem bardzo intymne. Ja się do roli spowiednika czy terapeuty nie nadaję.

Panie Wojtku, ja jestem niewłaściwym rozmówcą dla pana. Wiele się pan nie dowie o „tych czasach” ode mnie, gdyż nie obracałem się w środowisku, znałem poszczególne osoby, ale to była wiedza powszechna. Wiedziało się, że istnieją takie miejsca jak Alhambra czy Ambasador, ale ja tam nie bywałem. Znałem jedną gejowską parę od początku lat siedemdziesiątych, ale znajomość się urwała. To nie był lud pracujący miast i wsi, lecz ludzie z wyższym wykształceniem, mimo to poziom i styl tych rozmów był żenująco niski. Taki ówczesny gejowski folklor, plotkowanie jednego o drugim, swobodne obyczajowo. Jak ich obserwowałem, wydawało mi się, że są to ludzie bardzo wrośnięci w reżim. Był to jedyny mój kontakt z tym kręgiem.

Z tego, co się domyślam, to było środowisko niesłychanie spenetrowane przez ubecję. W Polsce było i tak liberalnie w porównaniu z Rosją, ale to jednak była plama na życiorysie, łatwo można było szantażować zwłaszcza te osoby, które prowadziły podwójne życie, a takich było sporo. Nie wiem, czy to jest anegdota, plotka czy prawda, ale podobno Paweł Hertz miał z nimi

2 M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.

rozmowę, w której próbowali go szantażować. On na to stwierdził: „panowie, świetnie, możecie to ogłosić w «Trybunie Ludu»”, i się od niego odczepili. Ale Hertz mógł sobie na to pozwolić... Był taki okres, że bez „coming-outów”, bez niczego, dwóch mężczyzn ze sobą żyło i to się wydawało normalne. Szczególnie gdy byli znani i funkcjonowali w wybitnie elitarnym środowisku.

Myślę, że dało się żyć bardziej jawnie, jak się pracowało na uniwersytecie, wśród elity lekarskiej czy prawniczej, natomiast w środowisku ludzi prostych to było bardzo trudne, prowadziło niekiedy do alkoholizmu czy narkomanii. Zawsze mieszkałem sam, ale dochodziło do mnie, że jestem przedmiotem różnych plotek i historyjek, jednak w pracy zawodowej mi to zupełnie nie przeszkadzało. Ale gdybym był urzędnikiem na poczcie w małej miejscowości, to myślę, że miałbym o wiele gorszą sytuację.

O życiu prywatnym nie opowiadam zbyt wiele, bo to jest sprawa kultury osobistej. O pewnych rzeczach się nie mówi. Robienie tego w dzienniku intymnym jeszcze uchodzi, ale pisanie z myślą o przyszłych pokoleniach, pisanie z myślą o publikacji to są inne rzeczy. I tak dużo powiedziałem, a niektórzy nawet rozszyfrowali więcej, niż się spodziewałem.

Poszedłem za ciosem i nieszczególnie mi przeszkadza, że w pewnym stopniu moje ujawnienie się jest instrumentalizowane. Po prostu poszedłem za ciosem i jestem konsekwentny.

## Abstract

---

**Wojciech Szot**

*Michał Głowiński, A Monologue From a Conversation*

A transcript of Wojciech Szot's conversation with Michał Głowiński.

## Keywords

---

homosexuality, Michał Głowiński, interview

---

# Świadectwa. Wieniec wspomnień o Profesorze Michale Głowińskim

---

## Wspomnienie o Michale Głowińskim

---

Teresa Kostkiewiczowa

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 333–336

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.24 | ORCID: 0000-0001-5838-253X

---

**W** czasie uroczystości pogrzebowych Michała uświadomiłam sobie, że znalazłam go – oprócz najbliższej rodziny – najdłużej spośród osób uczestniczących w tej żałobnej celebracji. Zetknęłam się z Michałem po raz pierwszy jeszcze jako studentka na warszawskiej polonistyce w roku akademickim 1955/1956, kiedy dołączyłam do grupy skupionej wokół Profesora Kazimierza Budzyka, który zamierzał utworzyć na tym wydziale Uniwersytetu Warszawskiego pierwszą u nas po wojnie Katedrę Teorii Literatury i chciał przygotować kadrę pracowników tej placówki. Wśród osób tworzących tę grupę na pierwszy plan wysuwali się właśnie Michał Głowiński i Janusz Sławiński. To oni byli najaktywniejszymi uczestnikami naszych regularnych spotkań naukowych, poświęconych dyskusjom najpierw nad publikacjami formalistów rosyjskich oraz praskiej szkoły strukturalnej, a później – nad kolejnymi fragmentami przygotowywanych przez nas prac doktorskich. Dyskusje te były niekiedy ostre i krytyczne, ale zawsze życzliwe i pomocne. Jako najmłodsza osoba w tym zespole z uwagą

---

### Teresa Kostkiewiczowa

– emerytowana profesor Instytutu Badań Literackich PAN i UKSW. Jej zainteresowania naukowe obejmują przede wszystkim kulturę i piśmiennictwo epoki oświecenia, również w ujęciu komparatystycznym, a także problemy teorii literatury ze szczególnym uwzględnieniem genologii oraz wybrane zjawiska poezji współczesnej. Autorka kilkunastu książek, redaktor naukowy tomów zbiorowych, licznych artykułów oraz dwu edycji źródłowych z dziedziny estetyki i teorii literackich oświecenia.

i podziwem słuchałam wypowiedzi i uwag moich kolegów, w tym Michała, który często formułował opinie krytyczne, ale wnikliwie i ważne zarówno dla autora dyskutowanej pracy, jak i dla innych uczestników. Dyskutowaliśmy również nad rozdziałami przygotowywanego już od jakiegoś czasu podręcznika – autorstwa Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego – *Zarys teorii literatury* (wydanie I 1962, liczne dalsze wydania), potocznie nazywanego przez studentów „trojaczkami”, który stał się podstawowym źródłem wiedzy teoretycznoliterackiej na uniwersyteckich wydziałach filologicznych.

Dzięki staraniom Profesora Budzyka do programu studiów polonistycznych zostały wprowadzone najpierw ćwiczenia z poetyki, a potem – seminaria z teorii literatury i metodologii nauki o literaturze. To, co obecnie jest standardem nauczania polonistycznego, wtedy było nowością, a zajęcia z tych przedmiotów, prowadzone również na UW przez Michała Głowińskiego, stały się inspiracją i wzorem dla sposobu ich realizacji. W drodze lektur, dyskusji, ale też w procesie dydaktycznym krystalizował się polski strukturalizm, którego Michał był ważnym współtwórcą. Jego publikacje – jak np. książka doktorska *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (Wrocław 1962) – otwierały perspektywy badawcze poetyki historycznej i prezentowały sposoby jej uprawiania w praktyce badawczej. Nasza grupa „budzykowa” spotykała się również na seminariach prowadzonych przez Profesor Marię Renatę Mayenową w jej mieszkaniu przy Sandomierskiej. Gromadziły one osoby z kierowanej przez nią ibłowskiej pracowni oraz grupę „budzykową”, a poświęcone były przede wszystkim problematyce rozwoju europejskich doktryn literackich. Michał często referował tam trudne obcojęzyczne publikacje.

W toku spotkań naukowych, dyskusji i dzielenia się doświadczeniami dydaktycznymi w naszym zespole tworzyły się też coraz bliższe więzi przyjacielskie. Po zebraniach chodziliśmy razem do kawiarni, aby w swobodnej atmosferze rozmawiać nie tylko o sprawach zawodowych, ale też publicznych i prywatnych. Michał chętnie uczestniczył w tych rozmowach, przedstawiał swoje poglądy na kwestie społeczne i polityczne. Chętnie też słuchał o naszych sprawach rodzinnych, interesował się naszymi dziećmi, sytuacją domową, kłopotami i trudnościami życiowymi, zawsze też gotów był służyć pomocą i wsparciem. O relacjach, jakie już wtedy łączyły naszą grupę, może świadczyć dedykacja, jaką wpisali mi autorzy drugiego wydania *Zarysu teorii literatury* (1967): „Cnej Teresie – do czytania, a Mukowi [pięcioletniemu wtedy mojemu synowi] – do mazania”. Wkrótce zaczęliśmy spotykać się również wieczorami towarzysko w naszych domach, także przy ulicy Batuty, gdzie

Michał – mimo że nie przepadał za gotowaniem – rozwijał swoje umiejętności kulinarne, przygotowując ulubione potrawy, między innymi pyszne śledzie. Do naszego grona dołączyli też Hanna Dziechcińska i Zdzisław Łapiński. W czasie tych spotkań zacieśniały się więzi o charakterze niemal rodzinnym, moje dzieci traktowały Michała jako kogoś bliskiego, a on żartował z nimi, ale też umiał być dla nich partnerem w poważnych rozmowach. Nasze relacje zawodowo-towarzyskie zacieśniły się jeszcze po 1968 roku, kiedy to w konsekwencji ponurych wydarzeń marcowych nastąpiła praktycznie likwidacja uniwersyteckiej Katedry Teorii Literatury, a osoby pracujące w niej – wbrew protestom ze strony władz uniwersyteckich – dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności znalazły zatrudnienie w Instytucie Badań Literackich. Wtedy narodziła się inicjatywa opracowania *Słownika terminów literackich*, podjęta przez naszą czwórkę w składzie: Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Ola Okopień-Sławińska i ja. Nadal spotykaliśmy się w naszych domach na dyskusje nad koncepcją *Słownika* i nad opracowanymi hasłami, a po nich kolacje, co jeszcze bardziej zacieśniło nasze przyjacielskie więzi. Zaczęliśmy razem z rodzinami wyjeżdżać na wspólne wakacje, najpierw do domu pracy twórczej PAN w Zawoi, a później także do ośrodków wypoczynkowych w Borach Tucholskich. Chodziliśmy razem na wycieczki – pamiętna stała się między innymi wyprawa na Babią Górę, w czasie której zgubiła się moja siedmioletnia córka, a zaniepokojony Michał zaangażował się w jej poszukiwanie. Także w dalszych latach Michał zawsze interesował się moimi dziećmi, a w czasie późniejszych spotkań, między innymi na Radach Naukowych, zawsze pytał o nie, chciał wiedzieć, co robią i jak im się wiedzie. W Zawoi wieczorami Ola, Janusz, Michał i mój mąż grywali w brydża, a ja zajmowałam się przygotowywaniem dla nich kanapek i napojów. Mamy wiele wspólnych zdjęć z tych czasów. Widzę na nich młodego człowieka, zadowolonego, radosnego i dobrze czującego się w gronie przyjaciół. Wyjeżdżaliśmy też całą grupą na zainicjowane przez Profesora Budzyka teoretycznoliterackie konferencje organizowane w różnych miejscach przez zespół iblowskiej Pracowni Poetyki Historycznej przy udziale polonistyk uczelnianych. Skupiały one badaczy ze wszystkich ośrodków akademickich i walnie przyczyniły się do rozwoju badań z dziedziny teorii literatury na naszych uniwersytetach. Michał wygłaszał tam ważne referaty, inicjujące nowe obszary badań teoretycznych, np. *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego* (druk w tomie *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław 1967), otwierający dalsze prace z dziedziny poetyki odbioru, jego własne i jego licznych uczniów. Po obradach chętnie też uczestniczył w wieczornych spotkaniach towarzyskich, nieraz wesołych,

a nieraz naznaczonych piętnem politycznych i ideologicznych problemów nauki o literaturze. Ważną rolę odegrał też Michał jako wieloletni zastępca redaktora naczelnego „Pamiętnika Literackiego”, inicjując i redagując dział „Przekłady”, który publikował tłumaczenia trudno wtedy dostępnych prac badaczy zagranicznych, zapoznając polskie środowisko z aktualnymi tendencjami i nurtami światowej nauki o literaturze. Osiągnięcia badawcze i kariera naukowa Michała rozwijały się imponująco w kolejnych dziesięcioleciach, stały się istotną częścią dorobku Instytutu Badań Literackich i przyczyniły się do zyskania przez tę placówkę poczesnego miejsca w rozwoju powojennej nauki o literaturze.

W dalszych dekadach różnie toczyły się losy grupy osób rozpoczynających drogę naukową pod skrzydłami Profesora Kazimierza Budzyka. Jednak kiedy myślę dziś o Michale – ciągle widzę go nade wszystko jako kolegę i przyjaciela, z którym dane mi było przeżyć wiele ważnych doświadczeń, wspólnie się uczyć i wzajemnie wspierać w życiu naukowym i prywatnym. Widzę go jako osobę współtworzącą przyjacielską grupę, której członkowie wiele sobie nawzajem zawdzięczają.

## Abstract

---

**Teresa Kostkiewiczowa**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*A Tribute to Michał Głowiński*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Obecność Michała

---

Małgorzata Czermińska

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 337–342

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.25 | ORCID: 0000-0002-6935-1031

---

**M**oja znajomość z Michałem Głowińskim nie była ani tak bliska, ani tak zażyła, jak jego relacje z warszawskimi przyjaciółmi i doktorantami, ale za to bardzo długa. Dziś już niewiele osób może pamiętać go z czasów, gdy niespełna trzydziestoletni właśnie zdobył doktorat i wydał książkę o poetyce Tuwima i polskiej tradycji literackiej, która natychmiast stała się manifestem najnowszej wówczas teorii literatury. Znajomość nasza trwała ponad sześćdziesiąt lat, mimo to nie mam podstaw, by pokusić się o nakreślenie pogłębionego portretu psychologicznego. Dorzucę tylko garść drobnych wspomnień, które być może uzupełnią portret Michała Głowińskiego jako człowieka, kolegi po fachu, uczestnika pewnego środowiska. Być może jedną wartością tych migawek są bliska perspektywa i autentyczność.

To, co powinnam i co chciałabym o Michale powiedzieć, dotyczy jego obecności w moim własnym zawodowym życiu i działaniu. Był jedną z trzech osób, które kształtowały mnie od początku mego rozwoju. Pozostałe dwie to Janusz Sławiński i Maria Janion, którą nazwałam

---

### Małgorzata Czermińska

– emerytowana prof. UG, absolwentka polonistyki na UW. Ważniejsze książki: *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Wydanie drugie, zmienione (2020); przekład *The Autobiographical Triangle: Witness, Confession, Challenge* (Berlin 2019); *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* (2005); *Peryferie jako wartość w najnowszym reportażu i eseistyce polskiej* (2021); redakcja zbioru przekładów *Autobiografia* (2009). Współredakcja: *Czesława Miłosza „północna strona”* (2011), *Miłosz na Żuławach. Epizod z biografii poety* (2013).

Mistrzynią. Za Sławińskim i Głowińskim stał jeszcze profesor Kazimierz Budzyk, inicjator polskiego strukturalizmu i nasz wspólny promotor. To u niego obaj pisali magisteria i doktoraty, ja – tylko magisterium, bo po przedwczesnej śmierci Budzyka przeszedłam od razu w ręce Marii Janion. Pozostałam jednak w obu tych odmiennych tradycjach, które ofiarowały mi to, co było w nich najlepsze, w moim myśleniu dialogowały ze sobą, polemizowały i uzupełniały się nawzajem.

W ślady uczniów profesora Budzyka weszłam dosłownie, i to od pierwszego dnia mojej pracy, w kilka dni po egzaminie magisterskim w czerwcu 1962 roku. Michał Głowiński, Janusz Sławiński i świeżo mu poślubiona Aleksandra Okopień-Sławińska w poprzednim roku akademickim dojeżdżali z Warszawy do Gdańska, by w Wyższej Szkole Pedagogicznej prowadzić zajęcia z poetyki i teorii literatury. Byli zdecydowani nie kontynuować tego. Twórca i szef gdańskiej polonistyki profesor Andrzej Bukowski poprosił Budzyka, by znalazł mu kogoś na stałe, ten zaś, wiedząc, że na uniwersytet w Warszawie przyjechałam z Gdańska, zaproponował mi starania o to miejsce, skoro właśnie kończyłam studia. Tak oto, ku swojej radości, zostałam następczynią trójki uczniów profesora Budzyka, oczywiście po to, by pod ich opieką budować w Gdańsku literaturoznawczy strukturalizm. W jego kształtowaniu miała udział jeszcze jedna osoba spod skrzydeł Budzyka, późniejsza profesor Teresa Kostkiewiczowa, wówczas jeszcze Pyszniowska. Była mi znana jako osoba z tego samego kręgu, choć nieco luźniej z nim związana niż wspomniana trójka. Jednak wiedziałam, kim jest, gdy przechodziła tymi samymi co dziś korytarzami gmachu polonistyki UW. Z długim jasnym warkoczem spadającym na plecy wyglądała raczej jak maturzystka niż jak pani magister, asystentka, od której zależało zaliczenie ćwiczeń.

Prace Michała z lat sześćdziesiątych, poświęcone prozie nowoczesnej widzianej w perspektywie poetyki historycznej, miały bardzo istotne znaczenie dla mojej pracy nad doktoratem o czasie w powieściach Parnickiego, pisany już u profesor Janion. Mam swój osobisty wybór z galerii książek i studiów Michała, do których wracałam wielokrotnie. Nieocenionych inspiracji dostarczały mi zwłaszcza jego wczesne prace o prozie współczesnej, takie jak *Porządek, chaos, znaczenie*, a następnie *Gry powieściowe*. Potem – już poza studiami o powieści – *Style odbioru*. W latach dziewięćdziesiątych najbardziej osobiście ważnymi dla mnie lekturami stały się *Mity przebrane* oraz *Rytuał i demagogia*. No i później oczywiście zaskakujące teksty autobiograficzne, przede wszystkim *Czarne sezony*. Czy coś może wynikać z tego wybiórczego wyliczenia tytułów, zwłaszcza podanych skrótowo? Może jakaś niezdarne próba spłacenia długu wdzięczności, spóźniona teraz, kiedy już go nie ma,

choć myślę, że w moich odwołaniach, nawiązaniach i przypisach do jego prac widać, ile mu zawdzięczam.

W mojej relacji z Michałem, oprócz długości jej trwania, charakterystyczne jest to, że nie tylko stanowił on osobną, wyrazistą, dla mnie ważną indywidualność, ale też zawsze jawił się w kontekście pewnego zespołu, którego był niezbywalną częścią. Jak już wspomniałam, współtworzył środowisko skupione wokół profesora Budzyka – po jego śmierci rozwijające się samodzielnie w Pracowni Poetyki Historycznej w IBL-u. Najważniejszy w tym porządku, i to nie tylko dla mnie, był rozwijający się przez kilka dziesięcioleci ciąg dorocznych ogólnopolskich konferencji, organizowanych od 1962 roku przez teoretyków literatury z IBL-u we współpracy z polonistycznymi środowiskami kolejnych uniwersytetów w całym kraju. Ten projekt Budzyka początkowo adresowany był do młodszych pracowników nauki (posiadających najwyżej stopień doktora) i miał na celu rozwój teorii literatury jako nowej subdyscypliny humanistycznej. Oczywiście w spotkaniach uczestniczyli też samodzielni pracownicy akademicki, ale tylko z prawem (a ponieważ i dydaktycznym obowiązkiem wobec młodych) głosu w dyskusji, bez wygłaszania referatów. Z czasem to ograniczenie musiało zniknąć, jako że inicjatywna grupa doktorów, wykształconych przez Budzyka, przekształciła się w środowisko profesorskie, wprowadzające następnie swoich uczniów jako kolejne pokolenie teoretyków literatury kreujących poststrukturalizm i prowadzących dalsze poszukiwania metodologiczne. Z biegiem lat stało się widoczne, że szereg konferencji nabrał charakteru trwałej instytucji, liczącej się na mapie ogólnopolskiego życia naukowego. Dla jej roli i trwałości ważne też było zwieńczenie w zasadzie każdej konferencji publikacją książki zbiorowej w serii „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. W sumie przez kilka dziesięcioleci przewinęły się przez ten ciąg kolejne pokolenia badaczy kształtujących polską teorię literatury.

Czemu przypominam te powszechnie znane fakty? Otóż w całym tym fenomenie naukowym obecność Michała Głowińskiego, jako jednego ze współorganizatorów, referentów, dyskutantów, redaktorów publikacji, promotorów nowego pokolenia młodych badaczy, stanowi element, bez którego cała tak ważna instytucja intelektualna nie byłaby w pełni tym, czym się stała dla życia polskiej humanistyki. Było w tym obszarze wielu wybitnych badaczy, których udział również składa się na znaczącą rolę całego ciągu konferencji, jednak Michał należy do tych, którzy wyróżniają się tu nie tylko ze względu na swoją wybitność, ale także trwałość uczestnictwa i wpływ na całość. Jest wielu świadków jego obecności, ale i ja chcę o niej z bliska zaręczyć.

Z pierwszych lat tak go zapamiętałam: był chudy i rudy, jak mi ktoś powie-dział, gdy szukałam go w jakiejś sprawie, zanim jeszcze zobaczyłam pierwszy raz. Gdy się śmiał, z profilu był wówczas podobny do Romana Jakobsona, który wtedy odwiedził Warszawę, przyjmowany w środowisku strukturali-stycznym jak wcielenie żywej legendy. To był początek lat sześćdziesiątych, a więc jeszcze zanim z powodu Marca '68 na wiele lat utworzyła się głęboka przepaść pomiędzy polonistyką iblowską a uniwersytecką. Przepaść na długi czas nieprzekraczalna, co było odczuwalne tym silniej, że wcześniej roz-wój teorii literatury odbywał się w ramach – by tak rzec – unii personalnej dzięki pozycji Budzyka, który był profesorem zarówno na Uniwersytecie, jak i w IBL-u. Jego uczniowie także funkcjonowali naukowo w obu tych instytu-cjach, niezależnie od przynależności administracyjnej. Ułatwiała to nawet fizyczna bliskość Pałacu Staszica i gmachu polonistyki UW, do którego naj-bliżej jest przejściem od strony ulicy Oboźnej. Marcowy wybuch antysemityzmu zbudował w tej przestrzeni niewidzialny mur, dla Michała bardziej drastycznie nieprzekraczalny niż dla kogo innego. Mówił mi o tym nieraz, ale zawsze w sposób ogólny, bez odniesienia do własnego doświadczenia. O jego żydowskim pochodzeniu dowiedziałam się bardzo wcześnie, nie pamiętam, kto mi o tym powiedział. Do tej pory mnie zdumiewa, że zabrzmiało to trochę jak wprowadzenie w tajemnicę poliszynela.

Tak czy owak, dokonane również dla mnie po Marcu '68 odcięcie od śro-dowiska macierzystego uniwersytetu i ograniczenie warszawskich kontaktów naukowych do IBL-u doprowadziło do zintensyfikowania wrażenia stałej obecności Michała w Pałacu Staszica. Pojawiał się w różnych instytucjach ży-cia polonistycznego. Wybrano mnie do Komitetu Nauk o Literaturze – Michał już tam był. Do Rady Naukowej IBL-u – Michał już tam był, i to nieodparcie widoczny jako przewodniczący za stołem prezydialnym. Trafiłam do Olimpiady Literatury i Języka Polskiego, organizacyjnie usytuowanej w Pałacu Staszica – Michał już tam był. To ostatnie forum okazało się szczególnie waż-ne dla mego obrazu osobowości Michała, bo nieoczekiwanie badacz i uczoney zatopiony w książkach okazał się pełnym pasji nauczycielem. Kiedy po skoń-czeniu olimpijskich eliminacji, na finalnym spotkaniu Komitetu Głównego, ustalaliśmy sumowanie ocen, a więc hierarchię laureatów, Michał potrafił z żarliwym entuzjazmem spierać się o zwycięzców, w których odkrywał ta-lenty przyszłych gwiazd literaturoznawstwa.

W tych trzech porządkach spotykaliśmy się przez dziesiątki lat. Na-wet krótkie, ale stale powtarzające się okazje do rozmów pokazały mi jego nieugiętą pryncypialność w sprawach zawodowych. Zasad etyki pracy

przestrzegał w sposób fundamentalny, nie znosił koniunkturalizmu, pójsia na łatwiznę. Ale zdarzało mi się być świadkiem, jak w ocenie czyjegós postępowania posuwał się do niesprawiedliwości i nie było sposobu, żeby go przebłagać. Z wiekiem obudził się w nim raptus. Zazwyczaj po ludzku nieśmiały i delikatny, serdecznie chętny do pomocy, potrafił stać się bezlitosny, kiedy coś go zirytowało. Na przykład zdarzyło mu się głośno nazwać idiotą młodego człowieka niedawno przyjętego do Instytutu. Wszyscy wiedzieli, że to oczywiście nieprawda i na szczęście, jak sam delikwent później zapewniał, „historia z idiotą bardzo miło się skończyła”. Ale bywały przypadki, które nie kończyły się miło, a ciężar profesorskiego autorytetu nie był łatwy do podważenia.

Wspomnę o jeszcze dwu drobnych epizodach, które pokazują Michała jako melomana i jako człowieka towarzyskiego, mimo że był raczej samotnikiem po całych dniach pogrążonym w pracy. Jego pasję do muzyki powszechnie znano. Miał świetną pamięć muzyczną i mimo braku formalnego wykształcenia w tej dziedzinie zdobył w ciągu lat stałego bywania w Filharmonii Narodowej ogromną erudycję w zakresie literatury muzycznej. Miałam okazję być świadkiem niespodziewanego drobnego zdarzenia w biografii Michała jako melomana, w dodatku związanego też z jego koleżeńską relacją z profesor Anną Martuszczyk. Nie była to aż przyjaźń, ale trwała sympatia (wiążąca się z zawodowymi zainteresowaniami), której byłam świadkiem ze względu na mój bliski kontakt z Anką. Spotykali się na konferencjach i przesyłali sobie nawzajem swoje książki z dedykacjami. Kiedyś latem Michał spędzał urlop w Sopocie, gdzie Anka mieszka. Przy tej okazji urządziła podwieczorek, na który zostaliśmy też zaproszeni ja i Marek Kwapiszewski – będący na wakacjach z Michałem. Była więc nas czwórka znajomych polonistów i mąż Anki Kazimierz, fizyk, którego znałam jako zawziętego milczka, żywiłam więc przekonanie, że zwłaszcza w takiej konstelacji towarzyskiej nie wydobędzie z siebie nic więcej niż „dzień dobry” i „do widzenia”. Tymczasem gdy Michał wszedł do pokoju, w którym był podany podwieczorek, i zobaczywszy trzy-metrowej długości półkę z płytami (wówczas rzecz jasna winylowymi, które zresztą znowu wracają do łask), zaczął wypytywać właściciela o jego kolekcję, a Kazimierz objaśniał mu kompetentnie zawartość i kompozycję zbioru, podwieczorek musiał poczekać. Okazało się, że obaj panowie mają podobne muzyczne gusta, zbierają nagrania tych samych kompozytorów, mają te same wykonania, żałują tych samych płyt, których swego czasu nie udało im się zdobyć, oraz że te same utwory słyszeli na żywo, a innych nie mieli okazji. Rozumieli się w pół słowa, czego jeszcze przed chwilą nikt nie przypuszczał.

Drugi epizod przydarzył się podczas jakiejś konferencji w Warszawie. Może okazją było spotkanie uczestników z różnych ośrodków akademickich, Michał tego nie komentował, po prostu zaprosił do siebie na kolację Mariana Stalę, Staszka Rośka i mnie. Byłam nieco zaskoczona, ale bardziej ucieszona. Znałam go już od dziesiątków lat, a nigdy nie miałam okazji odwiedzić go i zobaczyć jego legendarnej biblioteki. Przyjechaliśmy razem wprost po obradach. Przy okazji Michał wspomniał, że mimo potężnej klaustrofobii udało mu się oswoić windę w wieżowcu, gdzie mieszkał. A to nie wszędzie było możliwe. Na przykład w latach gdy był członkiem Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów, obradującej w Pałacu Kultury i Nauki powyżej dwudziestego piętra, umawiał się na wspólną jazdę windą zawsze z kimś z przyjaciół, kto też udawał się na zebranie, na przykład z Teresą Kostkiewiczową, i to pomagało. Ale gdy pewnego dnia Teresa nie mogła uczestniczyć w spotkaniu, szedł po schodach. Klaustrofobia była nieubłagana, ale – jak widać – Michałowe poczucie obowiązku okazało się jeszcze silniejsze i zebrania nie opuścił. W wieżowcu przy ulicy Batuty wjechaliśmy windą bez kłopotów. Michał wprowadził nas do dużego pokoju i poszedł do kuchni przygotowywać kolację. Biblioteka od podłogi do sufitu była rzeczywiście gigantyczna, ale nie stanowiła tak dzikiego żywiołu, jaki znałam z mieszkania Marii Janion w późnych latach jej życia.

Zaczęliśmy oglądać półki wszyscy troje, ale po krótkim czasie uznałam, że powinnam – zgodnie z patriarchalnym stereotypem – zaoferować mężczyźnie pomoc w kuchni. Posłałam z tą propozycją do Michała. Odmówił bardzo grzecznie, ale tonem tak stanowczym, że nie miałam najmniejszej wątpliwości. Nie życzył sobie żadnej ingerencji w swoje kawalerskie gospodarstwo. I miał rację – kolacja okazała się pyszna.

## Abstract

---

**Małgorzata Czerwińska**

UNIVERSITY OF GDAŃSK

*Michał's Presence*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Pożegnanie Michała Głowińskiego

---

Jacek Leociak

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 343–347

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.26 | ORCID: 0000-0003-1471-6926

---

**Ś**mierć Michała Głowińskiego jest stratą dla polskiej humanistyki.

Dorobek Michała Głowińskiego przekracza tradycyjne granice dyscyplin humanistycznych, nie tylko przynależy do obszaru teorii i historii literatury oraz krytyki literackiej, lecz także obejmuje inne dziedziny naukowej, edytorskiej i pisarskiej aktywności. Jego pełna prezentacja byłaby zarazem charakterystyką dorobku tej gałęzi polskiego literaturoznawstwa po drugiej wojnie światowej, którą można nazwać literaturoznawstwem nowoczesnym. Był fundatorem i współtwórcą polskiej szkoły strukturalnej, teorii komunikacji literackiej i historycznej poetyki kulturowej, wnikliwym i nowatorskim interpretatorem twórczości Tuwima, Leśmiana, Norwida, Szymborskiej, Gombrowicza. Zostawił nam dokładną mapę terytorium młodopolskiej powieści i krytyki literackiej. Wraz z Januszem Sławińskim, Aleksandrą Okopień-Sławińską i Teresą Kostkiewiczową przygotował fundamentalne dla kształcenia polonistycznego

---

**Jacek Leociak** – prof. dr hab., kierownik Zakładu Badań nad Literaturą Zagłady w Instytucie Badań Literackich PAN, członek założyciel Centrum Badań nad Zagładą Żydów przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, redaktor rocznika „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”. Opublikował m.in.: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego, Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (wspólnie z Barbarą Engelking).

kompendia, wielokrotnie wznawiane i aktualizowane: *Zarys teorii literatury* i *Słownik terminów literackich*.

\* \* \*

Śmierć Michała Głowińskiego jest osobistą stratą dla wielu z nas. Jest osobistą stratą dla mnie. Dlatego dzisiaj chcę spojrzeć na osobę i dzieło Michała Głowińskiego z osobistej, prywatnej perspektywy. Chcę się zastanowić, co jest dziś dla mnie najcenniejszego.

Pionierskie na polskim gruncie są studia Profesora nad językiem totalitarnym i dyskursem propagandowym. Badał degradujący wpływ totalitarnej ideologii na sztukę, analizując rodzimy socrealizm, a także różne teksty plugawe jak *Krótki kurs historii WKP(b)*, wytwory języka LTI (Lingua Tertii Imperii) czy antysemicki paszkwil *Protokoły Mędrców Syjonu*. Mierzył się ze światem znieprawionym i zakłamanym przez język, jakiego używa władza, przemawiając do ludu. Stał się klasykiem teorii nowomowy, wprowadzając ten termin z Orwella do języka naukowego. Z benedyktyńską cierpliwością, systematycznie, przez ćwierć wieku z paroletnią przerwą, notował swoje komentarze do słów wydobytych z „brudnej piany gazet” Polski Ludowej. Wieczorami, przed zaśnięciem, tworzył gigantyczny, jedyny w swoim rodzaju dziennik, którego przedmiotem było peerelowskie gadanie. Prywatne zapiski stały się świadectwem tamtego czasu i obroną suwerennego rozumu. W tym postulatcie badania tekstów podłych, obrzydliwych, ociekających nienawiścią, kłamstwem i pogardą – staram się być mojemu Mistrzowi wierny.

Szczególnie cenne są dla mnie jego prace poświęcone doświadczeniu Zagłady, a mam tu na myśli teksty o charakterze zarówno badawczym, jak i autobiograficznym.

Proza wspomnieniowa była dla Michała Głowińskiego bardzo ważnym wymiarem jego twórczej osobowości. Z końcem lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zaczął publikować w „Tekstach Drugich”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Tygodniku Powszechnym”, „Tytule”, „Zeszytach Literackich”, „Akcencie”, „Arkuszu”, „Pograniczach” miniatury eseistyczno-autobiograficzne (zebrane potem w osobnych tomach). Cykl prozy wspomnieniowej zainicjowany został w 1998 roku *Czarnymi sezonami* (nominowanymi do Nagrody Literackiej Nike 1999, tłum. na szwedzki 2001, czeski 2002, angielski 2005) i miał punkt kulminacyjny w opublikowanych w 2010 roku *Kręgach obcości. Opowieści autobiograficznej* (nominacja do Nagrody Literackiej Nike 2011).

\*\*\*

Michał Głowiński był człowiekiem w najgłębszym sensie tego słowa odważnym. Od dzieciństwa towarzyszył mu lęk. Jako żydowskie dziecko skazany na Zagładę, cudem z niej ocalał, razem z rodzicami. Jednak, jak twierdził, Holocaust można przeżyć, ale nigdy nie można z niego wyjść. Po z górą pięćdziesięciu latach opisał swoje holokaustowe dzieciństwo i pierwsze lata powojenne. Tytułowa formuła tej książki – „czarne sezony” – stała się jedną z wielkich metafor ludzkiego losu, obok „czarnego mleka poranka” ze słynnej *Fugi śmierci* Celana. Pół wieku czyśćca. Pół wieku czekania, aż będzie się gotowym do rozpoczęcia opowieści. Opisanie tego, co dało się uchwycić w „błysku pamięci”, łączy się nieuchronnie ze świadomością porażki. Wielkie są bowiem obszary tego, co bezpowrotnie stracone, bo już niedostępne, zagubione, zagrzebane w niepamięci. Trudno znaleźć w literaturze polskiej bardziej przejmujący przykład bólu, jaki sprawia pamięć o zapomnieniu.

Trzy najstraszniejsze przeżycia z czasów Zagłady: Umschlagplatz; najście szmalcownika i rozgrywana z nim partia szachów; oraz sześć dni spędzonych w kopcu na kartofle – w absolutnym zamknięciu i ciemności. Ciemność i strach, lęk przed zamknięciem, lęk przed szaleństwem pozostaną w nim bardzo długo. Chowa się przed światem jak ślimak w skorupie. Czuje się inny, dziwny, gorszy. I wciąż piętnowany, i wciąż zagrożony jako Żyd.

Nie ostygły jeszcze popioły zamordowanego narodu, kiedy na szkolnych lekcjach religii w Pruszkowie słyszy swoisty wykład teologii Holocaustu: to sprawiedliwa kara za bogobójstwo, a boskim wyrokiem nie można się sprzeciwiać. Żydzi (wszyscy Żydzi, którzy kiedykolwiek żyli, oraz ci, którzy żyją teraz) zabili Pana Jezusa, odebrali więc to, co im się należało. Po takich naukach trzynastoletni Michał zostaje pobity na szkolnym boisku przez kolegę z klasy – pojętnego ucznia księdza prefekta z Pruszkowa.

\*\*\*

Michał Głowiński był człowiekiem odważnym, ponieważ mało kto jak on poznał groźę i lęk, upokorzenie i bezradność, samotność i wyobcowanie. A przecież nie tylko wbrew wszystkiemu zdołał ocalić życie, ale też potrafił znosić przeciwności, jakie mu to ocalone życie zgotowało. Dzisiaj to wiemy, bo sam o tym pisał i mówił, co znaczyło żyć w kleszczach podwójnego lęku: przed odkryciem swego żydostwa w czasie Zagłady i przed ujawnieniem swojej orientacji seksualnej. A więc życie w ukryciu, jak wtedy, w kopcu kartofli

czy w piwnicach getta podczas wysiedlenia. Praca naukowa była jego pasją, dawała poczucie spełnienia i satysfakcji. Czytamy więc w *Kręgach obcości*: „młodości nie zmarnowałem”. Ale przecież tuż obok są inne słowa. W wymiarze osobistym czy wręcz egzystencjalnym ukrywanie tego, że jest się gejem, to największy błąd z czasów młodości. „Zatrudem sobie młodość, a w istocie ją zmarnowałem” – napisze.

\*\*\*

Michał Głowiński był człowiekiem odważnym, ponieważ wyjście ku innym ze swoimi lękami, ze swoimi tajemnicami, wymaga odwagi. Autobiografia *Kręgi obcości* jest książką odważną. Kluczem dla interpretacyjnego projektu zawartego w autobiografii Michała Głowińskiego jest pojęcie obcości. Na z górą pięciuset stronach obserwujemy różne tej obcości wymiary, różne sposoby jej doznawania. Nie jest to jednak opowieść o wyobcowaniu, chociaż stanowiło ono – w różnych swoich postaciach – jedno z dominujących doświadczeń życiowych Profesora. Ta książka jest przede wszystkim świadectwem zmagania się z własnymi słabościami i fobiami, zahamowaniami czy wstydem. Jest dowodem na to, że chociaż lęk może towarzyszyć człowiekowi całe życie, to jednak człowiek wcale nie musi być niewolnikiem lęku. W swojej autobiografii Michał Głowiński jest wierny prawdzie o sobie, a zatem jest autentyczny. Wyzwała się z tego, co sam nazywa kleszczami podwójnego lęku. Jest więc ta książka opisem drogi ku wolności.

\*\*\*

Trudno mi się pogodzić z tytułową formułą autobiografii Profesora – „kręgi obcości”. Dla mnie to nie pojęcie „obcości”, ale „obecności” jest zasadniczym doświadczeniem spotkania z Michałem Głowińskim. Wciąż korzystam z jego prac, podobnie jak tyłu studentów i badaczy literatury, sztuki, publicznego dyskursu. To silna obecność, nie do zatarcia. To wyrazista indywidualność, osobowość nie do podrobienia. Od z górą czterdziestu lat Michał Głowiński był obecny w moim życiu zawodowym (jako recenzent mojej pracy magisterskiej, promotor doktoratu, recenzent habilitacji), ale też towarzyskim. Spotykaliśmy się na korytarzach Instytutu Badań Literackich w Pałacu Staszica, który nazywał budynkiem paradoksalnym. Spotykaliśmy się u niego w zawalonym książkami i płytami mieszkaniu przy ulicy Batuty (Służew nad

Dolinką). Rozmawialiśmy o różnych sprawach, o trywialnych drobiazgach i o „rzeczach naprawdę wielkich”. Teraz – w obliczu Jego śmierci – mam przeświadczenie, że ta rozmowa się nie skończyła, ona tylko przybrała inną formę, rozgrywa się w innym wymiarze. To jest jak koncert wewnętrzny, o którym mówił Michał...

W 2010 roku przeprowadziłem z Michałem Głowińskim rozmowę do „Kwartalnika Artystycznego”. Pytałem wtedy: „Wielokrotnie podkreślasz, że jesteś człowiekiem bez słuchu. Czy tak?”. Michał: „Tak, tak, to jest prawda”. Ja: „W takim razie powiedz mi, jak to jest możliwe, jak można – bez słuchu – ponad siedemdziesiąt lat z taką pasją, tak wiernie i systematycznie trwać przy muzyce, słuchać muzyki i zdobyć taką wiedzę o muzyce?”. Michał: „Nie wiem. Ja przecież nie umiem niczego zaśpiewać, ale wydaje mi się, że za młodu miałem doskonałą pamięć muzyczną. Usłyszałem utwór jeden czy dwa razy i jeśli miał jakieś charakterystyczne cechy, a wybitne utwory mają, to go poznawałem. Więc coś we mnie jednak było”. Ja: „Piszesz, że od pewnego momentu trwał w Tobie nieustający koncert wewnętrzny”. Michał: „On trwa do dzisiaj”.

\* \* \*

Koncert wewnętrzny Michała Głowińskiego trwa.

## Abstract

---

**Jacek Leociak**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*A Farewell to Michał Głowiński*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Wspomnienie o Profesorze Michale Głowińskim (1934-2023)

---

Grzegorz Wołowiec

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 348–356

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.27 | ORCID: 0000-0001-9669-2045

---

**P**rofesora Michała Głowińskiego poznałem w 1993 roku, gdy w semestrze wiosennym otworzył on swoje seminarium w ramach Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Był to pierwszy rok działalności tej placówki, pomyślanej przez organizatorów, zwłaszcza jej pomysłodawcę i wieloletniego kierownika, profesora Stefana Amsterdamskiego, jako wówczas nowatorska interdyscyplinarna formuła studiów podyplomowych w zakresie nauk społecznych i humanistycznych, kształcąca zresztą nie tylko pracowników naukowych, ale także różnego rodzaju specjalistów na potrzeby dokonującej się właśnie transformacji ustrojowej. Szkoła wymagała od słuchaczy większego zaangażowania, również czasowego, niż w przypadku tradycyjnych studiów doktoranckich, zarazem jednak dzięki przychylności pozyskanych przez kierownictwo Szkoły mecenasów oferowała im znacznie lepsze warunki materialne, w tym dodatki mieszkaniowe dla osób spoza Warszawy. Michał Głowiński był, obok Marii Janion, jednym z dwojga literaturoznawców, którzy znaleźli się w składzie wykładowców Szkoły – w dużej

---

**Grzegorz Wołowiec** – adiunkt w IBL PAN, gdzie kieruje Ośrodkiem Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem. Badacz historii życia literackiego oraz nauki o literaturze w PRL. Współredaktor tomów: *Komunizm. Idee i praktyki w Polsce 1944-1989*, (2018), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, (2019), *Reassessing Communism. Concepts, Culture and Society in Poland 1944-1989* (2021). Autor rozmowy rzeki z prof. Michałem Głowińskim *Czas nieprzewidywany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana* (2018).

grupie uznanych uczonych reprezentujących szeroki wachlarz specjalności naukowych, od prawa, ekonomii i politologii, przez różne typy psychologii, socjologii i historiografii, po filozofię, kulturoznawstwo oraz naukę o literaturze. Jego obecność w tym szacownym gronie ośmieliła i zmotywowała mnie, absolwenta śląskiej polonistyki, do przystąpienia do egzaminu wstępnego do SNS.

Michał Głowiński był jednym z kilku najwybitniejszych polonistów drugiej połowy XX wieku i naszego czasu: współtwórcą kierunku badań literackich zwanego strukturalizmem polskim bądź szkołą komunikacji literackiej, który w znacznej mierze określił kształt polonistyki zarówno naukowej, jak szkolnej minionego półwiecza, zabezpieczając ją przy tym dość skutecznie przed próbami ideologicznej instrumentalizacji. Z pracami Michała Głowińskiego stykałem się od początku studiów i systematycznie przez cały okres ich trwania. Należał do najczęściej pojawiających się autorów lektur omawianych na ćwiczeniach i zalecanych do egzaminów: jako współtwórca podstawowych książek z warsztatu początkującego polonisty, *Zarysu teorii literatury* i *Słownika terminów literackich*, oraz jako autor zaawansowanych prac z zakresu teorii i historii literatury. Moja formacja literaturoznawcza, podobnie jak wielu polonistów studiujących zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dokonała się właśnie w ramach szkoły komunikacji literackiej. Twórczo rozwijała ona tradycję wschodnio- i środkowo-europejskiego formalizmu i strukturalizmu, przez niektórych historyków nauki – moim zdaniem zasadnie – uznawaną za fundament nowoczesnego literaturoznawstwa w skali globalnej. W przypadku Michała Głowińskiego istotną inspirację stanowiły również osiągnięcia francuskiej teorii i krytyki literackiej, zwłaszcza wczesnego Rolanda Barthes'a oraz twórców *nouveau roman*. Dla mnie podejście komunikacyjne stało się naturalnym sposobem analizy i interpretacji literatury. Powiedziałbym, że zostałem „strukturalistą” (używam tego określenia w cudzysłowie – jako skrótu myślowego), a nawet „mówiłem Głowińskim”, jak wielu innych polonistów, zanim w pełni zdałem sobie z tego sprawę.

Specjalnością Głowińskiego jako literaturoznawcy stała się historia form narracyjnych ze szczególnym uwzględnieniem jednego z najbardziej nośnych społecznie w XIX i XX wieku gatunków literackich – powieści. Korpus jego prac poświęconych teorii i historii powieści – *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej* (PIW, Warszawa 1968), *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969), *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (PWN, Warszawa 1973)

– należy do kanonu polskiej nauki o literaturze. Formułują one całościową wizję historii tego gatunku ukazywaną jako proces stopniowego przezwyciężania klasycznego wzorca powieści realistycznej o zamkniętej kompozycji i autorytatywnym narratorze na rzecz rozluźniającej strukturę utworu i likwidującej omnipotencję autorytatywnego nadawcy wszechwiedzącego samoświadomych narracji spersonalizowanych, polifonicznych, intertekstualnych, wyrażających ograniczone w swych kompetencjach poznawczych, indywidualne punkty widzenia. W rozpatrywanej z takiej perspektywy polskiej prozie szczególnie wysoko cenił uczony twórczość Wacława Berenta, Romana Jaworskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza, także różne aktualizacje formy monologu wypowiedzianego (to jeden z wielu terminów ukutych przez Michała Głowińskiego, które na trwałe weszły do użytku polonistycznego).

W podobny sposób prezentował Głowiński również logikę ewolucji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej liryki, skupiając uwagę na rozmaitych przejawach, wykraczającego poza romantyczną zasadę ekspresyjności, poetyckiego, autotelicznego, metajęzykowego nowatorstwa, od Cypriana Kamila Norwida, przez Juliana Tuwima i Bolesława Leśmiana, po Mirona Białoszewskiego. Taki kierunek rozwoju literatury nie tylko opisywał i w pełni aprobował; nowoczesny wzorec prozy narracyjnej stanowił również inspirację dla jego własnej twórczości autobiograficznej, wspomnieniowej i literackiej.

Prowadzone przez Profesora Głowińskiego seminarium w SNS nie miało jednak ściśle literaturoznawczego charakteru. W pełni odpowiadało interdyscyplinarnemu charakterowi Szkoły, skupiającej absolwentów różnych kierunków studiów. Zdarzało się, że analizowaliśmy teksty literackie, na przykład opowiadania Marii Dąbrowskiej czy Karola Ludwika Konińskiego (*Straszny czwartek w domu pastora*), ale zajęcia te podporządkowane były głównemu celowi seminarium – zademonstrowaniu możliwości poetyki jako uniwersalnego narzędzia analizy wszelkiego rodzaju tekstów, niekoniecznie tylko artystycznych. Także dyskursów politycznych, ideologicznych i propagandowych oraz różnego rodzaju nieliterackich narracji, od osobistych do naukowych, na przykład historiograficznych. Jednym z gości seminarium był Hayden White, którego koncepcja metahistorii świetnie współbrzmiała z problematyką podejmowaną przez nas pod kierunkiem Profesora.

Przemiana ustrojowa 1989 roku ujawniła w pełnym zakresie, znaną wcześniej tylko w ograniczonym wymiarze, na ile było to możliwe w warunkach niezależnego obiegu kulturalnego i naukowego w okresie Polski Ludowej, inną niż ściśle literaturoznawcza stronę działalności naukowej Michała

Głowińskiego. Od początku lat dziewięćdziesiątych zaczęły się stopniowo ukazywać kolejne tomy, będące imponującym efektem jego rozpoczętej w 1966 roku, realizowanej do szuflady, wieloletniej kronikarskiej oraz interpretacyjnej pracy nad oficjalnym językiem władzy w PRL – partyjną nowomową oraz problemowo pokrewnym zagadnieniem literatury realizmu socjalistycznego (*Rytuał i demagogia. Trzydzieśc szkieców o sztuce zdegenerowanej*, Wydawnictwo Open, Warszawa 1992). Opublikowany w 1992 roku tom szkiców Profesora *Poetyka i okolice* (PWN, Warszawa), zawierający między innymi programową rozprawę *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, stał się teoretyczną wytyczną programu realizowanego przez kolejne lata na seminarium.

Pracę rozpoczęliśmy od analizy wypowiedzi propagandowych towarzyszących wydarzeniom Marca 1968 roku, w tym niesławnego tekstu Andrzeja Werblana *Przyczynek do genezy konfliktu*. Z czasem skupiliśmy uwagę na dyskursie politycznym współczesnej polskiej prawicy. W związku z podjęciem tego tematu postawiono przede mną zadanie przygotowania materiału do zajęć, co w czasach, gdy internet dopiero raczkował, nie było tak prostym zadaniem, jak dzisiaj. Pamiętam, wybrałem się w tym celu do siedziby jednej z ówczesnie aktywnych, dziś nieistniejących partii prawicowych, gdzie, niewątpliwie wzięty za jej zwolennika, zostałem hojnie obdarzony przez samego wiceprezesa tego ugrupowania, wówczas ważną figurę polityczną, stosem propagandowych broszur. Służyły one nam dobrze przez dłuższy czas. Kolejne cykle seminariów Profesora Głowińskiego, w których już – jako absolwent SNS pochłonięty zawodowymi obowiązkami – nie uczestniczyłem, dotyczyły literackich ujęć doświadczenia Zagłady oraz analizy dyskursu antysemickiego.

Michał Głowiński miał świadomość wagi swojego dorobku naukowego, był z niego dumny. Opublikowana ostatnio *Bibliografia przedmiotowa Michała Głowińskiego* (Wydawnictwo UMCS, Lublin 2023) zawiera 1281 pozycji, a nie jest to zbiór zamknięty. Zarazem nigdy – również jako wykładowca czy promotor – nie wchodził on w rolę wielkiego profesora, a tym bardziej klasyka, którym niewątpliwie stał się już za swojego życia. Wprost przeciwnie. Jako uczoney nie wysuwał się na pierwszy plan, nie aspirował do wysokich stanowisk czy zaszczytów, choć z satysfakcją przyjmował przyznawane mu nagrody oraz godności. Dobrze czuł się również w pracy zespołowej jako wykonawca powierzonych mu zadań, które realizował terminowo i z największą starannością, o czym świadczy, na przykład, jego udział w fundamentalnych zbiorowych dziełach szkoły komunikacyjnej czy w codziennych obowiązkach członka Komitetu Redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego”. Szczególnie ceniał

sobie rolę prowadzącego archiwum przekładów tego pisma, polegając nie tylko na wyszukiwaniu z wielojęzycznej literatury naukowej stosownych tekstów do druku, ale też żmudnej pracy z ich tłumaczami i redaktorami. Innym jeszcze przykładem podejmowanych przez Michała Głowińskiego obowiązków na rzecz środowiska naukowego, jego „pracy u podstaw”, były opracowane przez niego trzy ważne antologie przekładów w ramach serii „Panorama” wydawnictwa Czytelnik. Przez wiele lat przewodniczył też Komitetowi Redakcyjnemu serii „Rozpraw Literackich” Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN. Wydawnictwo to, od jego symbolu graficznego nazywane potocznie „Serią z piórkiem”, było chętnie wybieranym miejscem publikacji rozpraw monograficznych, w tym zwłaszcza doktorskich. Zadaniem przewodniczącego (oraz wspomagającego go sekretarza, którą to funkcję przez dość długi czas sprawowałem) było nie tylko wybieranie najlepszych prac i opracowywanie ich do druku, ale również nieustanne mozolne zabieganie o zdobycie funduszy umożliwiających publikację.

W kontaktach codziennych Michał Głowiński był człowiekiem skromnym, o głęboko uwewnętrznionym demokratycznym nastawieniu do ludzi niezależnie od ich usytuowania społecznego. Chętnie i szybko skracał dystans w relacji z poznanymi osobami, łatwo przechodził na stopę koleżeńską, nawet z dużo młodszymi współpracowniczkami czy współpracownikami. Przyciągał do siebie ludzi. Miał wiele uczennic i wielu uczniów, nie tylko za sprawą seminarium w SNS. Wypromował grubo ponad dwadzieścioro doktorek i doktorów, a więc bardzo dużo, nie tylko zresztą polonistów z wykształcenia. Lubił żartować, że jego sukces dydaktyczny wynikał po prostu z tego, że zgłaszali się do niego ludzie zdolni, niewymagający od niego jako opiekuna dużego wysiłku. W tej roli działał – nawiązę tutaj do drugiej obok literatury fascynacji Profesora, jaką była muzyka – jak prawdziwy maestro: czasami wystarczyła jego jedna precyzyjnie sformułowana wskazówka, by nadać przedłożonemu mu do lektury tekstowi optymalny kształt. Wiem, że do zaciągniętego u Michała Głowińskiego długu wdzięczności poczuwają się także uczestniczki i uczestnicy jego seminarium, którzy doktoryzowali się u innych promotorów i w innych niż literaturoznawstwo dyscyplinach naukowych. Również oni są jego uczniami.

W końcu lat dziewięćdziesiątych rozpoczął się w twórczości Michała Głowińskiego nowy rozdział. Jak sam to lubił określać, rozszerzył on wówczas swoje dotychczasowe *emploi* uczonego literaturoznawcy oraz badacza języka propagandy o inną jeszcze rolę – autora prozy autobiograficznej i wspomnieniowej, pisarza. Teksty tego rodzaju tworzył już wcześniej, przede wszystkim

na własny użytek, niektóre czasami ogłaszał na łamach czasopism, jednak przełomowe znaczenie miały opublikowane w 1998 roku dwa tomy: *Czarne sezony* (Open, Warszawa) oraz *Przywidzenia i figury. Małe szkice 1977-1997* (Wydawnictwo Literackie, Kraków). Pierwsza z tych pozycji, parokrotnie wznawiana oraz tłumaczona na pięć języków, weszła niewątpliwie do kanonu literackich przedstawień doświadczenia Zagłady. Do tematu tego wracał Głowiński w kolejnych tomach swoich próz wspomnieniowych, ważnym ich motywem stało się również Miasteczko – rodzinny Pruszków. Wydarzeniem wydawniczym stała się jego opowieść autobiograficzna *Kręgi obcości*, opublikowana w 2010 roku w Wydawnictwie Literackim.

W jednym ze swoich szkiców literacko-eseistycznych z tomu *Historia jednej topoli* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003) Michał Głowiński sformułował zasadę o charakterze ogólnym, odnoszącą się jednak, jak uważam, szczególnie do niego samego: „Opowiadanie jest stałym bytu cieniem, a może nawet – w jakimś sensie – samym życiem, skoro nie można umieścić go poza jego obszarami, wyrzucić w czeluście, znajdujące się z dala od jego granic. Opowiadam, więc jestem” (s. 243-244). Ta trawestacja kartezjańskiej formuły pozwala określić wagę twórczości narracyjnej w dorobku i życiu Profesora. Stanowiła ona, myślę, coś więcej niż poboczną sferę działalności znakomitego uczonego, spełniała w jego życiu zasadniczą, egzystencjalną rolę. Michał Głowiński był człowiekiem pióra, pisarzem par excellence, wypowiadał się przede wszystkim w piśmie. Opowiadaniem/pisaniem czy poprzez opowiadanie/pisanie zmagał się ze swoimi traumami i ograniczeniami.

O spisaniu swoich doświadczeń holokaustowych myślał już w młodości, ale przystąpił do tego przed sześćdziesiątką. Podobnie jak jego kronika języka propagandy, również te wspomnienia pomyślane były jako tekst na osobisty użytek, do szuflady. Rozpoczęte w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, w warunkach narastającego moczaryzmu, zapiski na temat nowomowy – jak potem wspominał – miały znaczenie psychologiczne, dawały poczucie wolności, niezależności. W rozmowie z Teresą Torańską powiedział: „żeby pisać, trzeba mieć dystans”, dlatego też po wydarzeniach 8 marca 1968 na pół roku przerwał kontynuację swojej kroniki: odżyły lęki z czasu okupacji, dystans, obiektywizacja przestały być możliwe. W autobiograficznych *Kręgach obcości* wspominał o znaczeniu, jakie dla powstania wspomnieniowych tekstów o Zagładzie miała psychoterapia, jakiej poddał się, aby uporać się z klaustrofobią. Przywoływanie pamięci o doświadczeniach ukrywania się i zamknięcia, także szerzej rozumianych niż dosłownie, umożliwiała mu, jak pisał, „intelektualnie zapanować nad swymi zagładowymi doświadczeniami” (s. 499), również nad

doświadczeniem antysemityzmu po wojnie; pozwalało je wypowiedzieć – i w ten sposób przezwyciężyć autoalienację, wydobyć się z kręgu milczenia, lęku, obcości. Opowiadanie/pisanie o tych sprawach było – na tyle, na ile to w ogóle możliwe – końcowym etapem tego procesu terapeutycznego.

Homoseksualny *coming out* Michała Głowińskiego też miał poniekąd piarską genezę, choć ważną rolę i w tym przypadku odegrała wspomniana psychoterapia. Jego orientacja seksualna, podobnie jak żydowska genealogia, była od dawna – jak twierdził – sprawą wiadomą dla ludzi, w których kręgu funkcjonował, jednak publicznie zdecydował się o tym opowiedzieć dopiero wtedy, gdy Wydawnictwo Literackie zaproponowało mu napisanie autobiografii. Uważał, że uczciwa opowieść o swoim życiu wymaga podjęcia także tego problemu, będącego przez długi okres życia – z powodu powszechnej w społeczeństwie homofobii, również wśród znacznej części pod innymi względami światłej inteligencji – przyczyną jego społecznego wyobcowania. Pamiętam, jak z przekąsem mówił o wydanej już po 2000 roku potężnej rozmiarem monografii poświęconej jednemu z wybitnych polskich artystów XX wieku, w której czy to z pruderii, czy z uprzedzenia nie wspomniano nawet słowem o homoseksualności tego artysty, niezmiernie istotnym dla zrozumienia jego biografii i twórczości.

Jedna sprawa to historia osobistych zmagania z kręgami obcości, druga to społeczny wymiar tych gestów związany z zagadnieniem tego, co Michał Głowiński nazywał uczeniem się życia w systemie demokratycznym. Zadanie to odnosił zarówno do siebie, jak i do innych. Rozumiał je jako obowiązek angażowania się na rzecz odrodzonej w Polsce demokracji, w tym – pracowywania ważnych dla społecznego dobrostanu kwestii antysemityzmu oraz homofobii. Stąd jego decyzje o upublicznieniu swoich doświadczeń; nie musiał tego robić, uznał, że powinien. Osobiście angażował się na rzecz walki z uprzedzeniami czy społecznymi tabu, chętnie na różne sposoby wspierał i przyłączał się do tych, którzy działali w podobnym kierunku.

Cenił życie i starał się możliwie najlepiej je wykorzystać. Lubił podróżować, choć ze względu na klaustrofobię było to coraz bardziej utrudnione, ciekawiła go przyroda, zwłaszcza ptaki, fascynował się muzyką, na temat której posiadał imponującą wiedzę. Był otwarty na zmieniający się świat, młodsze pokolenia, bardzo wcześnie zaczął używać do pracy komputera i poczty internetowej. Miał duże grono znajomych. Swoim autorytetem, wiedzą, otwartością przyciągał również ludzi spoza środowiska naukowego: dziennikarzy, artystów, aktywistów społecznych czy po prostu czytelników jego książek. Z wieloma utrzymywał długoletni kontakt bezpośredni bądź

korespondencyjny, podobnie jak z kolegami i przyjaciółmi z czasów licealnych i studenckich. Dzięki mediom, telewizji, radiu i prasie zyskał dużą rozpoznawalność, cieszył się szacunkiem i sympatią osób, które spotykał przy załatwianiu codziennych spraw, w sklepie, na klatce schodowej, w osiedlowej restauracji, do której czasami zachodził. Byłem wielokrotnie świadkiem takich sytuacji. Na postępujący upływ czasu reagował we właściwy sobie sposób: doświadczenie starości stało się dla niego kolejnym przedmiotem intelektualnego dystansu, jednym z powracających motywów jego późnych publikacji.

Nie jest tajemnicą, że do sytuacji, jaka zapanowała w polskiej nauce o literaturze po przemianie ustrojowej, Michał Głowiński odnosił się z pewnym krytycyzmem, chwilami może nawet z rozgoryczeniem. Dokonywane niekiedy w mechaniczny sposób przenoszenie na krajowy grunt antystrukturalistycznie ukierunkowanych idei zachodniej teorii podważało wartość rodzimych dokonań, przedstawiało je niekiedy w fałszywym świetle. Pamiętać należy, że tożsamość Michała Głowińskiego jako badacza strukturalisty określiło – w negatywnym sensie – doświadczenie stalinizmu; w latach 1951-1955, a więc w jego szczytowym momencie, studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Jego prace literaturoznawcze, nawet najbardziej specjalistyczne, na przykład z zakresu teorii powieści, gdy je czytać pod odpowiednim kątem – jako jedną z wielkich egzystencjalnych opowieści Michała Głowińskiego – okazują się nieustającą polemiką ze stalinowskim marksizmem i koncepcją realizmu socjalistycznego z właściwą im wizją człowieka i społeczeństwa. Literatura dostarcza wzorców życia indywidualnego i zbiorowego. Jako historyk i teoretyk literatury konsekwentnie opowiadał się po stronie takiej twórczości, która wyrażała bliskie mu wartości liberalne i demokratyczne, propagowała szacunek dla jednostki, tolerancję, różnorodność. Poetyka historyczna w jego wydaniu stawała się narzędziem dystansu i wyzwolenia.

Większość zawodowego życia Michała Głowińskiego przypadła na okres Polski Ludowej. Temat ten stanowi jeden z głównych wątków rozmowy-rzeki *Czas nieprzewidywany. Długa rozprawa bez pana, wójta i plebana* (Wielka Litera, Warszawa 2018), jaką odbyliśmy pomiędzy wrześniem 2015 a lipcem 2016 roku. Odcina się w niej Michał Głowiński – jak wcześniej chociażby w tekstach przeciwko krytyce prokuratorskiej czy w niektórych portretach znanych mu osób, zamieszczonych w ostatniej dotąd opublikowanej jego książce *Tęgie głowy. 58 sylwetek humanistów* (Wielka Litera, Warszawa 2021) – od zjawiska integralnego antykomunizmu jako emocji, która nie sprzyja poznaniu prawdy

historycznej, natomiast chętnie jest używana do realizacji aktualnych celów politycznych i ideologicznych. Dlatego książka została przyjęta przez niektórych prawicowych intelektualistów z głębokim rozczarowaniem jako zakwestionowanie wizerunku Głowińskiego – bezwzględny krytyk komunistycznego totalitaryzmu. Tym krytykiem pozostał, ale doceniał też w historii PRL te wydarzenia, tendencje czy postaci, które oddziaływały w przeciwnym kierunku, osłabiały ideologiczną presję, umożliwiały swobodniejszą działalność. Przynajmniej okresowo czy w pewnych miejscach, jak np. w Instytucie Badań Literackich po 1956 roku, w który spędził całe swoje życie zawodowe i gdzie – jak to wyraził w jednym z wywiadów – czuł się jak w domu, realizując bez przeszkód swoje zawodowe zamierzenia. Zwłaszcza solidarna reakcja społeczności IBL-owskiej na wydarzenia Marca 1968 roku potwierdziła jego poczucie pełnej przynależności do środowiska, w którym funkcjonował. W 1990 roku wybrano go na zaszczytne stanowisko Przewodniczącego Rady Naukowej, które sprawował aż do 2006 roku. Sprawy IBL były przedmiotem jego ciągłego zainteresowania. Nawet gdy już od dłuższego czasu przebywał na emeryturze, przy każdym naszym spotkaniu czy rozmowie telefonicznej zadawał mi zawsze to samo sakramentalne pytanie: co słychać w Instytucie? Podejrzewam, że nie w każdym przypadku potrafiłem odpowiedzieć na nie w zadowalający go w pełni sposób.

Michał Głowiński, wielki uczyony, pisarz, obywatel, Mistrz i wierny przyjaciel, odszedł od nas 29 września 2023 roku.

## Abstract

---

### Grzegorz Wołowicz

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*A Tribute to Professor Michał Głowiński (1934–2023)*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Michał, magisterium, miasteczko

---

Paweł Rodak

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 357–361

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.28 | ORCID: 0000-0003-3538-4676

---

**N**ie potrafię powiedzieć, dlaczego trafiłem na seminarium magisterskie Michała Głowińskiego. Było to na jesieni 1990 roku, w okresie kiedy profesor Michał Głowiński wrócił na kilka lat na Wydział Polonistyki, by prowadzić na zaproszenie profesor Jadwigi Puzyniny seminarium magisterskie, zawsze na drugim, wtedy ostatnim piętrze gmachu. Nie pamiętam wszystkich, którzy na to seminarium uczęszczali, ale pewno byli na nim między innymi: Jacek Kopciński, Adam Makowski, Robert Machajek, Filip Modrzejewski, Basia Wdowiarska (obecnie Stępień), Joanna Wenek, Sławek Chojnacki. To seminarium było wtedy bardzo znane na polonistyce, mówiło się o nim między studentami, może więc dlatego na nie trafiłem. A może powodem było to, że „trojaczki” (czyli *Zarys teorii literatury* Michała Głowińskiego, Janusza Sławińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej) oraz *Słownik terminów literackich* (tych samych autorów oraz Teresy Kostkiewiczowej) to były dla nas na studiach jedne z najważniejszych punktów odniesienia dla zdobywanej wiedzy, zawsze pod ręką. To znaczące,

---

**Paweł Rodak** – profesor w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się historią nowoczesnej literatury i kultury polskiej XX wieku (ze szczególnym uwzględnieniem okresu wojennego i diarystyki) oraz antropologią słowa w kulturze (przede wszystkim praktykami pisma i druku). Autor książek: *Wizje kultury pokolenia wojennego* (2000), *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune* (2009), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński) (2011).

że wszyscy lub prawie wszyscy z tego seminarium zajmowali się lub stale zajmują literaturą, będąc badaczami, nauczycielami, edukatorami, wydawcami, redaktorami. Jednej osoby z tego seminarium już brakuje – Adama Makowskiego, którego tragiczna śmierć w sylwestrowy wieczór 1999 roku wszystkimi nami wstrząsnęła. Michał Głowiński poświęcił później Adamowi przepiękne wspomnienie.

Pamiętam dobrze, jak rozmawiałem z Michałem Głowińskim o temacie swojej pracy magisterskiej. Było to w pokoju Pracowni Poetyki Historycznej w Instytucie Badań Literackich w Pałacu Staszica. Chciałem pisać o dziennikach i chciałem pisać o wojnie, więc jakoś wspólnie ustaliliśmy, że porównam dwa zupełnie różne dzienniki okupacyjne: *Pamiętnik* Andrzeja Trzebińskiego, prowadzony w okupowanej Warszawie, i *Szkice piórkami*, pisane w okupowanej Francji przez Andrzeja Bobkowskiego. Nie pamiętam szczegółów, ale myślę, że to ja zaproponowałem Trzebińskiego, a Michał Głowiński Bobkowskiego. Wtedy też profesor Głowiński polecił mi różne teksty o dziennikach. Na pewno to dzięki niemu poznałem książkę Alaina Girarda *Le journal intime* czy Romana Zimanda *Diarysta Stefan Ż.* I na pewno wtedy przeczytałem artykuł samego Michała Głowińskiego zatytułowany *Powieść a dziennik intymny*, który do dziś uważam za jeden z najważniejszych tekstów o dziennikach, jakie napisano nie tylko w Polsce, ale w ogóle. Pamiętam, jak kolejne rozdziały pracy przynosiłem Michałowi Głowińskiemu albo na polonistykę, albo do pokoju Pracowni w IBL-u, albo do jego mieszkania w bloku przy ulicy Bacha. Tak się złożyło, że tuż obok, przy Mozarta, mieszkała wtedy rodzina mojej przyszłej żony Magdy, więc zdarzało mi się łączyć oba adresy. Może zresztą było tak tylko jeden raz, ale dobrze go zapamiętałem, bo wtedy Michał Głowiński podarował mi *Nowomowę po polsku* z dedykacją dla Magdy, która akurat obchodziła urodziny. Dziś ta dedykacja z datą 7 marca 1992 roku ma dla nas obojga wyjątkowe znaczenie.

Doświadczenie wojenne i dzienniki – te dwa tematy zostały ze mną do dzisiaj, a praca magisterska wyznaczyła główną linię mojej pracy badawczej. Pokoleniu wojennemu poświęciłem potem doktorat, a dziennikami zajmuję się nieustannie... I tak już na pewno zostanie. Magisterium napisane pod opieką Michała Głowińskiego ma więc dla mnie wyjątkowe znaczenie.

Podczas spotkań w okresie pisania pracy magisterskiej nie wiedziałem, że Michał Głowiński pochodził z Pruszkowa, mojego rodzinnego miasta, w którym mieszkam do dziś. Cmentarz żydowski, o którym możemy przeczytać w *Kładce nad czasem. Obrazkach z Miasteczka* i na którym znajduje się między innymi grób Tauby Głowińskiej – to niewiele więcej niż kilometr od mojego domu. Wtedy o Pruszkowie nie rozmawialiśmy. Stało się to dopiero

kilka lat później, kiedy ze Sławkiem Chojnackim któregoś jesiennego dnia przywieźliśmy Michała Głowińskiego na obiad do mnie do Pruszkowa. Było to dokładnie 11 września 1999 roku, co wiem dzięki dacie towarzyszącej wpisanej wówczas kolejnej dedykacji. Wtedy Michał Głowiński opowiadał dużo o Pruszkowie, zwłaszcza o latach tużpowojennych, kiedy chodził do szkoły znajdującej się w tej części miasta, gdzie teraz mieszkam. Pamiętam, że o Pruszkowie mówił z wielką czułością, choć wspominał również wybryki antysemickie, jakich wtedy doświadczył. Kilka lat później ukazały się *Historia jednej topoli i Kładka nad czasem*, w których tak pięknie pisał o swoim Miasteczku (wtedy zawsze z dużej litery). Nikt tak Pruszkowa nie sportretował jak właśnie Michał Głowiński.

A potem przeczytałem *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzną*. Nie spodziewałem się, że na stronie 48 natrafę na taki fragment:

Sytuacja całkiem się zmieniła, gdy założono getto w Pruszkowie. Zamieszkaliśmy przy ulicy Zakątnej, w domku należącym do piekarza o nazwisku Pietruszka (jak się niebawem miało okazać, dane mu było szybko do niego wrócić, bo getto pruszkowskie istniało nader krótko). Były to przenosiny ze Żbikowa, a więc najstarszej części naszego miasteczka, która w dawnych czasach istniała samoistnie, w okolicy bliższe centrum, ale wprost wyjątkowo zaniedbane i nędzarskie. [...] Pamiętam z ulicy Zakątnej mało, to przede wszystkim, że w mieszkaniu składającym się z dwu niewielkich izb, a takie nam przydzielono, był ogromny ścisk. I to, że nie było z nami Ojca, wzięto go, tak jak Erazma i wielu młodych Żydów, do obozu pracy na terenie warsztatów kolejowych [...].

Mieszkanie piekarza o nazwisku Pietruszka – to mieszkanie moich dziadków. A ulica Zakątna – to ulica, na której się wychowałem i na którą wciąż wracam bardzo często, mieszka przy niej bowiem część rodziny ze strony mojej Mamy...

Zdążyłem o tym Michałowi Głowińskiemu powiedzieć po jednym z posiedzeń Kapituły Nagrody Naukowej im. Jerzego Giedroycia, podczas których spotykaliśmy się w ostatnim okresie. I mówiłem też, że musi po raz drugi przyjechać do nas do Pruszkowa i musimy wspólnie wrócić i na ulicę 3 Maja, i na Zakątną. Niestety tych planów w codziennym zabieganiu nigdy nie zrealizowałem, czego już zawsze będę bardzo żałował.

W mieszkaniu Michała Głowińskiego na Ursynowie dłużej byłem trzykrotnie na początku lat dziewięćdziesiątych, zawsze z moim bliskim

kolegą z seminarium Sławkiem Chojnackim. Dwie pierwsze wizyty były związane z rozmowami, które z Michałem Głowińskim przeprowadziliśmy i opublikowaliśmy: pierwszą o strukturalizmie jako „domenie wolności”, drugą – *Między piórem a pałką* – o propagandzie marcowej 1968 roku (niewiele wcześniej ukazało się wtedy *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966-1971*). Za każdym razem rozmowa toczyła się w pokoju po prawej stronie wypełnionym od góry do dołu książkami (i chyba też płytami). I za każdym razem przechodziliśmy potem do innego pokoju, gdzie czekał na nas bogato zastawiony stół z kolacją. Za pierwszym razem byliśmy całkowicie zszokowani sposobem, w jaki nas przyjął i ugościł wielki Profesor (bo takim wielkim Profesorem był dla nas przede wszystkim Michał Głowiński), a wtedy byliśmy jeszcze jego magistrantami. Nie zapomnę, jak po wyjściu długo rozmawialiśmy ze Sławkiem nie tylko o odbytej publikacyjnej rozmowie, ale przede wszystkim właśnie o tej kolacji. Dla szczeniaków, którymi wtedy byliśmy, stawiających pierwsze kroki w świecie nauki i w świecie druku – takie królewskie przyjęcie stanowiło coś wyjątkowego i bardzo, bardzo ważnego. Trzecia wizyta była zupełnie inna. W dniu sześćdziesiątych urodzin Michała Głowińskiego 4 listopada 1994 roku wpadliśmy ze Sławkiem na pomysł, aby kupić kwiaty i złożyć Panu Profesorowi życzenia. Pojechaliśmy więc przed południem wprost na Bacha i ujrzelśmy Michała Głowińskiego bardzo zaskoczonego naszym widokiem. Wtedy zdaliśmy sobie sprawę, że powinniśmy jednak o naszym zamiarze poinformować Jubilata i że takich wizyt nie powinno się składać bez uprzedzenia, nawet w dniu urodzin. Co nie zmienia faktu, że rozmowa podczas tej wizyty była bardzo sympatyczna.

Kiedy dziś myślę o Michale Głowińskim, to moim wspomnieniom towarzyszą radość i wdzięczność, że był promotorem mojej pracy magisterskiej i że mogłem z nim wielokrotnie rozmawiać, a także uczyć się z jego książek, zarówno tych teoretyczno- i historycznoliterackich, jak i tych autobiograficznych. A potem rozmawiać z nim przez telefon, wymieniać maile i listy, których teraz w moim bałaganie nie mogę odnaleźć. Wśród tych myśli pojawiają się także smutek i poczucie winy, że z Michałem (pozwalam sobie również na użycie tej formy, bo dawno temu Michał Głowiński przeszedł ze mną na „ty”, co skądinąd zawsze mnie onieśmiało) nie rozmawiałem więcej o Pruszkowie i że wspólnie nie odbyliśmy spaceru po jego Miasteczku. Nigdy nie było na to czasu, zawsze odkładałem to na później... Na szczęście Miasteczko, nasze wspólne miasteczko, zostało na kartach jego książek.

Michale, dziękuję Ci za wszystko i... przepraszam.

## Abstract

---

**Paweł Rodak**

UNIVERSITY OF WARSAW

*Michał, Graduation, and Town*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Profesor Głowiński w Amsterdamie

---

Artur Hellich

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 362–371

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.29 | ORCID: 0000-0002-0748-1834

---

### 1. „Powinien Pan łatwo wejść w ten świat...” Kulisy współpracy z holenderskimi slawistami

Michał Głowiński pracował na Uniwersytecie Amsterdamskim jako *visiting professor* w latach 1973–1974. Później kilkakrotnie w swoich książkach wracał do tego epizodu. Nie czynił tego wyłącznie po to, by upamiętnić historię polsko-holenderskiej współpracy naukowej. Pobyt w Holandii miał dla niego ważne znaczenie osobiste i stanowił inspirację dla utworów autobiograficznych oraz literackich. Sądzę, że lektura „tekstów amsterdamskich” Głowińskiego pozwala postawić nowe pytania dotyczące jego twórczości. Zanim jednak spróbuję je sformułować, pokrótce zrekonstruuję prehistorię pobytu uczonego w stolicy Królestwa Niderlandów.

Osobą, która miała decydujący wpływ na przyjazd Głowińskiego do Amsterdamu, była Maria Renata Ma-yenowa. Ona przetała szlaki na tamtejszej slawisty-ce, choć to nie jej można przypisać zainicjowanie owej współpracy. Zgodnie z tym, co opowiadał sam Głowiński, inicjatywa wyszła ze strony dwóch slawistów

---

**Artur Hellich** – doktor, adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na UW, zajmuje się teorią i historią autobiografii, dziejami literaturoznawstwa polskiego oraz teorią i historią pastyszu. Autor książki *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (2018), współredaktor książki zbiorowej *Filozofia filologii* (2019).

z Amsterdamu: Holendra Jana van der Enga oraz Czecha Mojmira Grygara. Pierwszy był dyrektorem Instytutu Sławistycznego na Uniwersytecie Amsterdamskim (założonego w 1958 roku) i rusycystą z wykształcenia, zajmującym się pisarstwem Dostojewskiego. Drugi był natomiast teoretykiem literatury i niegdysiejszym uczniem oraz asystentem Jana Mukařowskiego, z instytutem van der Enga współpracował od 1969 roku. Holenderski sławista nie chciał, by badania prowadzone w jego jednostce były zdominowane przez rusycystykę, zwrócił się więc do Grygara z pytaniem, jakich badaczy z Polski mógłby polecić jako potencjalnych współpracowników. Van der Eng wiedział, że Grygar bywał na międzynarodowych konferencjach teoretycznoliterackich organizowanych w Warszawie w latach sześćdziesiątych, musiał więc osobiście znać polskich uczonych. Według Głowińskiego Czech miał najpierw wskazać Janusza Sławińskiego, ten jednak odmówił. W dalszej kolejności na liście propozycji miało pojawić się nazwisko Mayenowej, która przyjęła propozycję.

Jak zaznaczał Głowiński w swojej autobiografii, Uniwersytet Amsterdamski „nie miał ze stroną PRL-owską umów, dotyczących wymiany pracowników, mógł więc zapraszać tych, których sam wybierał”<sup>1</sup>. Dla osób takich jak Mayenowa czy Głowiński, które nie należały do partii, oferta van der Enga była dobra nie tylko z tego powodu. O jej atrakcyjności nie decydowały też wyłącznie względy finansowe (nawet pomimo faktu, że kwota oferowana przez holenderskiego sławistę odpowiadała wynagrodzeniu na stanowisku *assistant professor*, a nie *full professor*, co dyrektor przyznawał z żalem). Stanowiła ona również ukłon w stronę polskich teoretyków literatury i stwarzała szansę na wypromowanie polskich badań po zachodniej stronie Żelaznej Kurtyny. Świadczą o tym pierwsze listy van der Enga do Mayenowej, napisane jeszcze po angielsku (gdy badacze poznali się osobiście, przeszli w korespondencji na język rosyjski). Zapraszając ją na „semestr lub dłużej” (ostatecznie Mayenowa spędziła w Amsterdamie dwa lata), holenderski sławista podkreślał, że „przywiązuje wielką wagę do połączenia teorii literatury ze specjalizacją w zakresie jednej z literatur słowiańskich”<sup>2</sup>. W kolejnym liście doprecyzowywał, że, oprócz kursu z literatury polskiej dla studentów

1 M. Głowiński, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 364.

2 List Jana van der Enga do Marii Renaty Mayenowej z 25 lutego 1970 roku, Archiwum Marii Renaty Mayenowej, III-403, J. 22, Archiwum Polskiej Akademii Nauk (tłumaczenie z j. angielskiego w tym i w następnych listach – A.H.).

slawistyki, zależy mu również na zorganizowaniu wykładu „z teorii literatury, omawiającego jej rozwój w Polsce”. „Myślę o takich osobach jak Pani, Siedlecki, Wyka, Sławiński i inni” – dodawał<sup>3</sup>. Wykład ten miał być skierowany zarówno do studentów i absolwentów, jak i do kadry naukowej Uniwersytetu Amsterdamskiego.

Mayenowa przyjechała do holenderskiej stolicy wraz z mężem w 1971 roku. Niewykluczone, że wyjazd ten miał jej pomóc odbudować się psychicznie po trudnych wydarzeniach sprzed trzech lat: „marcowej” reformie szkolnictwa wyższego, w wyniku której straciła możliwość dalszej pracy na Uniwersytecie Warszawskim, oraz brutalnym stłumieniu Praskiej Wiosny w Czechosłowacji, co negatywnie wpłynęło na współorganizowaną przez nią wielką konferencję międzynarodową w sierpniu 1968 roku, mającą ustanowić Warszawę światową stolicą semiotyki (ostatecznie do tego nie doszło, a przydomek ten zyskał Paryż). Można przypuszczać, że propozycja van der Enga ożywiła nadzieje Mayenowej na kontynuację współpracy międzynarodowej i promocję polskich badań teoretycznoliterackich za granicą, toteż uczonej bardzo zależało na tym, by wskazać następcę na swój etat w Amsterdamie. Już po upływie półroczia od przyjazdu do Holandii zachęcała Głowińskiego, aby zajął jej miejsce, on jednak obawiał się o swój francuski i prosił o więcej czasu na przygotowanie się do zajęć. Prawdopodobnie to ze względu na niego Mayenowa zdecydowała się przedłużyć pobyt w Holandii o rok.

W liście do Głowińskiego pisała: „Po moim powrocie postaram się najdokładniej Panu powiedzieć, co trzeba zrobić, by sukces pańskiego tu pobytu był rzeczywisty i by ośrodek polonistyczny jakoś zaczął istnieć”<sup>4</sup>. Relacjonowała również:

Szef [Jan van der Eng – A.H.] jest człowiekiem miłym, inteligentnym i mającym ambicję stworzenia centralnego ośrodka z pewnym nachyleniem teoretycznym. Jest faktycznym redaktorem nowego pisma „Russian Literature”, które można sobie obejrzeć. Zainteresowanie dla rusycystyki jest tu duże, ilość młodych długowłosych ludzi poszukujących literatury marksowskiej w księgarniach imponująca. Polonistyka jest z natury rzeczy przybudówką. [...] Wykład i seminarium dla nich odbywa się po

3 List Jana van der Enga do Marii Renaty Mayenowej z 18 marca 1970 roku, Archiwum Marii Renaty Mayenowej, III-403, J. 22...

4 List Marii Renaty Mayenowej do Michała Głowińskiego z 19 maja 1972 roku, Archiwum Michała Głowińskiego w Bibliotece Narodowej, rkps akc. 18213, t. 12.

polsku i nie stanowi problemu. Wykład obcojęzyczny jest teoretyczny. By dobrze się czuć trzeba wejść w grono grupę współpracowników van der Enga. Oni się zbierają raz na tydzień i mówią po holendersku. Grygar, który tu jest długo, nauczył się po holendersku. [...] Z natury rzeczy, typu zainteresowań, wieku itd. powinien Pan łatwo wejść w ten świat, który ma wiele rzeczy ładnych i łatwych<sup>5</sup>.

Podobnie jak na jego poprzedniczce, na Głowińskim miasto Rembrandta również zrobiło bardzo dobre wrażenie. W połowie października relacjonował Mayenowej: „w Amsterdamie, w stosunku do pierwszych dni pobytu, jednak niezbyt przyjemnych, już się w zasadzie zdomowiłem”<sup>6</sup>. W dużej mierze było to zasługą warunków pracy, jakie zostały mu zapewnione. I w autobiografii, i w rozmowie – rzece z Grzegorzem Wołowcem Głowiński chętnie podkreślał życzliwość, z jaką spotkał się ze strony van der Enga oraz jego żony Jeanne van der Eng-Liedmeier, znawczyni poezji rosyjskiej XX wieku. Jego wykład teoretyczny w języku francuskim gromadził publiczność wprawdzie niewielką, ale za to doborową – w istocie był przeznaczony „nie dla studentów, ale dla profesorów”<sup>7</sup>. W pierwszej połowie Głowiński poświęcił go teorii dzieła literackiego Romana Ingardena, w drugiej zaś – polskiemu strukturalizmowi. W jego wykładach znalazły się omówienia koncepcji teoretycznoliterackich między innymi Janusza Sławińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej oraz Kazimierza Bartoszyńskiego, a ostatnia jego część przedstawiała autorską koncepcję stylów odbioru, nad którą Głowiński w tamtym czasie pracował<sup>8</sup>. Innymi słowy, polski badacz wykorzystał szansę, by umiędzynarodowić badania polskiej szkoły komunikacji literackiej, które w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych znajdowały się w apogeum rozwoju.

Mniej stresu kosztowały go kursy dla studentów slawistyki. Wiązało się to z brakiem konieczności mówienia po francusku, a także ze stopniem zaawansowania słuchaczek i słuchaczy, którzy „byli bardzo sympatyczni, ale na

5 List Marii Renaty Mayenowej do Michała Głowińskiego z 7 [lutego lub marca] 197[2] roku, Archiwum Michała Głowińskiego...

6 List Michała Głowińskiego do Marii Renaty Mayenowej z 17 października 1973 roku, Archiwum Marii Renaty Mayenowej, III-403, J. 23...

7 M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 356-366.

8 Zob. M. Głowiński, [Wykłady francuskie], Archiwum Michała Głowińskiego w Bibliotece Narodowej, rkps akc. 18172. W tekście wykładu francuskiego: „styles de la concrétisation” (w nawiązaniu do Ingardenowskiej teorii konkretyzacji, którą Głowiński przedtem omawiał).

poziomie zaledwie średnim”<sup>9</sup>. Podczas omawiania *Trenu Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta Głowiński musiał tłumaczyć aluzje do *Hamleta*, „bo nie czytali i nie wiedzieli, do czego zresztą przyznają się bez żenady”<sup>10</sup>. Nie zniechęciło go to jednak do pracy, po latach w autobiografii wymieniał zresztą swoich dawnych uczniów<sup>11</sup>. Zrealizowany przez niego program kursów z literatury Młodej Polski oraz literatury współczesnej nie odbiegał znacząco od dzisiejszych sylabusów na uniwersyteckich polonistykach<sup>12</sup>.

Pomimo dobrych wspomnień z Amsterdamu Głowiński nie zdecydował się tam pozostać na kolejny rok akademicki. Zapytany przez Mayenową, kogo mógłby polecić jako swojego zastępcę („Tak bym chciała, by, po Panu w Amsterdamie, który tak lubię był ktoś naprawdę dobry”<sup>13</sup>), wskazał Bartoszyńskiego. Ostatecznie jednak, również z poręki Mayenowej, do stolicy Holandii przyjechała Lucylla Pszczołowska.

## 2. Z Pruszkowa do Amsterdamu i z powrotem

Czytając „teksty amsterdamskie” Głowińskiego, trudno nie odnieść wrażenia, że ich najciekawsze partie nie dotyczą pracy na slawistyce, lecz tego, co działo się poza godzinami zajęć akademickich. Amsterdam Głowińskiego, co istotne, był miastem intensywnych przemian społeczno-obyczajowych, zapoczątkowanych w 1968 roku. Aluzję do tych wydarzeń stanowiły, cytowane już, zabarwione ironią słowa Mayenowej o „młodych długowłosych ludziach poszukujących literatury marksowskiej w księgarniach”. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, wyjazd do stolicy Holandii stanowił dla Głowińskiego podróż w przyszłość, ponieważ ukazywał mu kierunek, w jakim podąży z czasem również polskie społeczeństwo. Więcej nawet – była to wyprawa do światowej stolicy otwartości i tolerancji, w jaką wybrał się przepełniony lękami akademik z Polski Ludowej, naznaczony okupacyjnymi traumami i klaustrofobią, dotąd niebędący w stanie otwarcie mówić o swojej homoseksualności

9 List Michała Głowińskiego do Marii Renaty Mayenowej z 4 stycznia 1974 roku.

10 Tamże.

11 M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 368.

12 Por. notatki do wykładów – M. Głowiński, [Seminarium o modernizmie i literaturze współczesnej]: [materiały dotyczące działalności: Amsterdam 1973-1974], Archiwum Michała Głowińskiego w Bibliotece Narodowej, rkps akc. 18170.

13 List Marii Renaty Mayenowej do Michała Głowińskiego z 13 grudnia 1973 roku.

i swoim żydowskim pochodzeniu. Co jednak znamienne, sam Głowiński, wspominając pobyt w Amsterdamie, niejednokrotnie wracał myślami do przeszłości, konkretnie zaś do czasów własnego dzieciństwa.

W jednej z prozatorskich miniatur autor *Czarnych sezonów* odróżniał „patrzenie codzienne”, skierowane naprzód, od „patrzenia odświętowego, turystycznego, poznawczego”, skierowanego ku górze („chcę przecież wiedzieć, jak wyglądają wdzięczne mieszczańskie kamienice, potężne budowle z przełomu wieków czy monumentalny królewski pałac – jako całości”<sup>14</sup>). W zakończeniu owej miniatury konstatował:

Po paru miesiącach pobytu w Amsterdamie wzrok mój nie kierował się już ku górze – i wówczas zdałem sobie sprawę, że przestrzeń tę oswoiłem. Poczuję się w niej już na tyle swojsko, że mogłem się w niej zachowywać tak, jakbym nigdy nie opuszczał Pruszkowa<sup>15</sup>.

Wydawałoby się, że przywołanie rodzinnych stron (Głowiński mieszkał w Pruszkowie przed wojną i po wojnie, do połowy lat sześćdziesiątych) stanowi w tym cytacie metonimię „poruszania się z zamkniętymi oczami”, idiosynkratyczną figurę „bycia u siebie”. Procesualny charakter tego odczucia zostałyby dodatkowo podkreślony przez zastosowanie animizacji – „oswajanie przestrzeni”<sup>16</sup> – która sugeruje, że amsterdamska przestrzeń początkowo jawiła się jako dzika i potencjalnie niebezpieczna, z czasem zaś zaczęła „zachowywać się” w sposób przewidywalny i podległy woli piechura.

Mimo oczywistych różnic między polskim a holenderskim miastem nie chciałbym jednak lekceważyć przywołania Pruszkowa właśnie w kontekście opisywania Amsterdamu. Owszem, zamożną i gustowną arterią Beethovenstraat w stolicy Holandii, przy której Głowiński wynajmował apartament, dzieli od pruszkowskiej ulicy 3 Maja, gdzie mieszkał w dzieciństwie, prawdziwa przepaść, a szukanie analogii między urokliwymi alejkami van Eycka czy van Dycka a Narodową czy Warsztatową w podwarszawskiej miejscowości

14 M. Głowiński, *O patrzeniu w górę*, w: tegoż, *Przywidzenia i figury. Małe szkice 1977-1997*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 88.

15 Tamże.

16 Na fakt, iż „oswajanie przestrzeni” jest „charakterystycznym określeniem Głowińskiego”, zwraca uwagę monografista jego prozy Kamil Pilichiewicz; zob. tegoż, *„Na tym najpiękniejszym ze światów”*. Proza wspomnieniowa Michała Głowińskiego. Pamięć – poetyka – recepcja, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2020, s. 109.

zakrawa na śmieszność. A jednak – obok niewątpliwych odmienności narzucają się też analogie, które nie wynikają jedynie z podobnej dwu-, trzypiętrowej, kamienicznej zabudowy.

Istnienie tych podobieństw zasugerował sam Głowiński. Zamieszczone w jego autobiografii opisy Amsterdamu (i całej Holandii) przypominają – z uwagi na silnie w nich obecny pierwiastek *idyllizacji* – opisy przedwojennego Pruszkowa z tej samej książki. Niderlandy nazwał Głowiński „krajem dobrym do życia, bo wszystko jest w nim na ludzką miarę”; pisał o „przestrzeni przychylniej” zarówno dla mieszkańców, jak i dla przybyszów, wychwalał autostrady i miejskie obwodnice jako symbole „harmonijnego łączenia się tradycji z nowoczesnością”, doceniał wreszcie to, że mieszczańskie kamienice, „ozdoby” holenderskich miast, „nie mają w sobie nic z arystokratycznego przepychu, nie są barokowe na pokaz, miały służyć codziennemu użytkowi, a nie – olśniewać”<sup>17</sup>. Pruszków wprawdzie nie był przez Głowińskiego idealizowany w takim stopniu jak Holandia, ale i tak został nazwany przestrzenią „radosnego dzieciństwa” oraz „idylli”<sup>18</sup>. Wspominając przedwojenne czasy, badacz pisał o tym, że jako mały chłopiec podziwiał nowoczesne pociągi kursującej na linii Warszawa–Łódź „Luxtorpedy”, sam bawił się modelem kolejki z szynami, który otrzymał w prezencie na urodziny. W jego domu rodzinnym znajdowały się liczne emblematy nowoczesności, takie jak „radio firmy Telefunken” czy aparat telefoniczny na ścianie, jego rodzina posiadała również „pianino firmy Fibiger z Kalisza, [...] przedmiot konieczny w mieszczańskim domu”<sup>19</sup>. W *Kładce nad czasem* pisał zaś, że Pruszków nigdy nie był miastem odwiedzanym przez turystów, nie ma w nim „nic oryginalnego i wzbudzającego zainteresowanie”, dawniej panowała tu wręcz „prowincjonalna nuda”, choć zarazem podkreślał, że „warto przyglądać się temu, co znane i powtarzalne – choćby z okna własnego mieszkania”<sup>20</sup>. W jakimś sensie również te opisy przywodzą na myśl cytowane już wspomnienia dotyczące południowego Amsterdamu, ponieważ w obu miastach – według Głowińskiego – aspekt funkcjonalny dominuje nad estetycznym. To dobre miejsca do życia, dające poczucie bezpieczeństwa, a dzięki temu łatwe do oswojenia.

17 M. Głowiński, *Kręgi obcości*, s. 369.

18 Tamże, s. 37.

19 Tamże, s. 35-36.

20 M. Głowiński, *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 147, 149.

Pamiętając o analogiach między Amsterdamem a Pruszkowem, warto przyrzeć się opowiadaniu *Bar Ganimed* z tomu *Carska filiżanka*. Akcja tego utworu toczy się w pewnym „wspaniałym mieście”, nienazwanym wprost, choć pod wieloma względami przywodzącym na myśl stolicę Holandii<sup>21</sup>. W pierwszym zdaniu czytamy: „jedną z pierwszych rzeczy, jaką uczyniłem, było kupno niewielkiego informatora”<sup>22</sup>. Zdarzenie to, niby nieistotne, staje się początkiem mikrofabuły. Oprócz praktycznych wiadomości dotyczących zabytków, muzeów, kin oraz teatrów, autor-narrator natyka się bowiem na dział z informacjami o miejscach przyjaznych osobom homoseksualnym:

Przybyłem z kraju, w którym o tego rodzaju sprawach się nie mówiło, a publiczne wymienianie miejsc, w jakich *pedały* czy *cioty* mogą spotykać się jawnie, bez żadnych kamuflaży i ograniczeń, było wręcz nie do pomyślenia [...]. Zdawałem sobie sprawę, że taka otwartość i na Zachodzie jest czymś świeżym, że stała się możliwa za sprawą rewolucji obyczajowej końca lat sześćdziesiątych<sup>23</sup>.

Mimo że dawniej, jak pisze, nie odczuwał podobnych pokus, tym razem, wiedziony ciekawością, postanawia odwiedzić jeden z barów gejowskich wskazanych w informatorze. Wybiera lokal o nazwie *Ganimed*, ponieważ znajduje się on niedaleko uniwersyteckiej sławistyki, a powołanie na patrona baru pięknego młodzieńca z mitologii greckiej, w którym zakochał się sam Zeus, daje „dobre świadectwo temu miejscu”<sup>24</sup>. Znając swój charakter, autor-narrator nie jest jednak przekonany, że zdecyduje się wejść do środka. Jednocześnie zdaje sobie sprawę z wagi tego potencjalnego czynu: „zależało mi na przełamaniu obaw, kompleksów, niemożności, jakie określały moje dotychczasowe życie i fatalnie na nim zaważyły”<sup>25</sup>. Po przybyciu na miejsce

21 Zob. M. Głowiński, *Bar Ganimed*, w: tegoż, *Carska filiżanka*, Wielka Litera, Warszawa 2016, s. 175, 179. O tym, że akcja utworu toczy się w Amsterdamie, powiedział mi sam Michał Głowiński, zapytany przeze mnie o teksty, w których odnosił się do swojego pobytu w stolicy Holandii.

22 Tamże, s. 175.

23 Tamże, s. 177.

24 Tamże, s. 180. W jednej z ostatnich rozmów przed śmiercią Michał Głowiński wyznał mi, że nazwa baru została przez niego wymyślona, samo miejsce w Amsterdamie istniało jednak naprawdę. Jest to ciekawe m.in. dlatego, że rozważaniom nad ową nazwą i jej konotacjami narrator poświęcił relatywnie dużo uwagi.

25 Tamże.

dostrzega za szybą trzech mężczyzn, którzy nie wzbudzają jego zainteresowania; lokal wydaje się speluną. Przez jakiś czas waha się, krąży po ulicy, wreszcie rezygnuje z odwiedzenia baru. Wraca do domu „zły, zawiedziony, przygnębiony”<sup>26</sup>.

Interpretuję to tak, że do czasu próby wejścia do baru Amsterdam był przestrzenią bezpieczną i swojską, taką, której archetyp stanowił rodzinny Pruszków. Im więcej budził skojarzeń z podwarszawską miejscowością, tym bardziej „oswojony” mógł się wydawać. Z kolei miejsca takie jak bar Ganimed niewątpliwie nie mieściły się w granicach pruszkowskiego paradygmatu. Toteż wizyta w tym przybytku mogłaby zmarnotrawić wysiłek „porządkowania” obcej przestrzeni poprzez projektowanie na nią idyllizowanej matrycy rodzinnego miasteczka. Amsterdam znów zaczęłyby jawić się jako obce miasto, a poczucie bezpieczeństwa i bycia-u-siebie, jakie dotychczas zapewniał, zostałyby zachwiane.

Choć jednak próba „zdobycia baru” była nieudana, ponieważ potrzeba poczucia bezpieczeństwa okazała się nie do przewyciężenia, to przecież amsterdamska klęska nie obróciła się w klęskę ostateczną. Na początku mogłoby się wydawać, że stolica Holandii to istotnie arena porażki, ale – z perspektywy późniejszych dokonań pisarskich Głowińskiego – jawi się ona raczej jako katalizator procesu terapii, jeden z pierwszych ważnych motywatorów do konfrontacji z własnymi ograniczeniami psychicznymi. Nie jest wykluczone, że to właśnie w Amsterdamie Głowiński rozpoczął właściwy proces terapeutyczny, kontynuowany później długimi latami. Jego naturalnym zwieńczeniem stanie się coming out dokonany w autobiografii z 2010 roku.

Zatem, podobnie jak profesor Andrews ze znanego opowiadania Olgi Tokarczuk, który odwiedził Polskę jako „przedstawiciel jednej ze szkół psychologicznych”, warszawski teoretyk przyjechał do stolicy obcego kraju, by „zasiać ziarno” polskiej teorii literatury<sup>27</sup>. Wrażenia z pobytu okazały się jednak tak liczne i intensywne, że przybysz z zagranicy, którego zadaniem było oświecić goszczących go słuchaczy, zdał sobie sprawę, iż przede wszystkim to jego świadomość uległa przemianie. Tym samym ironia losu, jakiej doświadczył fikcyjny Andrews, stałaby się również udziałem Głowińskiego. Nie ma już okazji, by zapytać Michała o trafność przedstawionej interpretacji (i tak by zresztą nie odpowiedział, lecz jedynie uśmiechnął się pod nosem).

26 Tamże, s. 185.

27 Cytaty z: O. Tokarczuk, *Profesor Andrews w Warszawie*, w: tejże, *Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań*, Wydawnictwo Ruta, Wałbrzych 2001, s. 217.

Sądzę jednak, że miał tej ironii, tak jak i bardzo wielu innych rzeczy, całkowitą świadomość.

## Abstract

---

### Artur Hellich

UNIVERSITY OF WARSAW

*Professor Głowiński in Amsterdam*

In the first part, I present the background of the Polish–Dutch cooperation initiated in the early 1970s by Slavists from the University of Amsterdam. Referring to archival letters and memoirs of the participants in the events, I reconstructed the history of research trips to Amsterdam by literary theorists from the Institute of Literary Research in Warsaw. The second part of the article focuses on a combined analysis of memoir and literary texts by Michał Głowiński – one of these theorists – that refer to his stay in the Dutch capital. I put forward a thesis that there are numerous analogies between the descriptions of Amsterdam and his native Pruszków. In an attempt to interpret this nonobvious convergence, I focus on the recurring themes of wandering in a foreign space and “taming” it in Głowiński’s work. These motifs turn out to be crucial for the analysis of Głowiński’s “Amsterdam texts,” such as the short story “Bar Ganimed.”

## Keywords

---

Amsterdam, Slavic studies, wandering, taming, homosexuality

---

## Drogi nieobecny, czyli partytura dramatu

---

Jacek Kopciński

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 372–382

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.30 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

---

Poznaliśmy się w 1988 roku na seminarium magisterskim, które Michał Głowiński od czterech lat prowadził na Wydziale Polonistyki UW. Raz na tydzień spotykaliśmy się na drugim piętrze gmachu przy Oboźnej, które do dziś jest piętrem językoznawców. Na uniwersytet zaprosiła Michała profesor Jadwiga Puzynina, która w 1983 roku założyła tam Pracownię Języka Cypriana Kamila Norwida, a do połowy lat osiemdziesiątych była dziekanem warszawskiej polonistyki. W ostatnim roku swojej kadencji zdążyła nadać nieformalnemu konwersatorium kształt seminarium z Michałem jako oficjalnym promotorem rozpraw magisterskich. Głowiński zajmował się poezją Norwida już w latach siedemdziesiątych (jego artykuł można znaleźć w tomie *Norwid. W 150-lecie urodzin* z 1973), a w 1984 opublikował w „Pamiętniku Literackim” znakomitą rozprawę *Ciemne alegorie Norwida*. Badania Puzyniny nad językiem autora *Quidama* były mu świetnie znane, ale nie tylko za nie cenił uniwersytecką koleżankę. Puzynina w 1976 roku podpisała Memoriał 101, protestując przeciwko zmianom w Konstytucji PRL,

---

**Jacek Kopciński** – historyk literatury, kierownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym w IBL, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną „osobność” Mirona Białoszewskiego* (1997), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008) oraz tomu interpretacji polskich dramatów współczesnych *Wybudzanie* (2018). Redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Ostatnio opublikował tom szkiców *Widma Białoszewskiego. Głos-teatr-trans* (2023).

na mocy których państwo polskie deklarowało „nierozzerwalną więź przyjaźni polsko-radzieckiej”, przestrzeganie praw obywatelskich zaś uzależniało od „wywiązywania się z obowiązków” przez samych obywateli. Potem współpracowała z Komitetem Obrony Robotników, a w stanie wojennym pomagała represjonowanym studentom. Słowem wspierała demokratyczną opozycję w PRL, swoją postawą zdecydowanie odróżniając się od wielu innych pracowników UW, a zwłaszcza „marcowych docentów”, tj. mianowanych w 1968 roku doktorów czy nawet magistrów, którzy zajęli miejsce wyrzuconych uczonych pochodzenia żydowskiego. O „marcowych docentach” (zwanych też „docentami z ustępu” – ustępu ustawy, którą zmieniono, by ich awansować) Głowiński miał jak najgorsze zdanie i tylko osobiste zaproszenie Pużynyiny mogło go w latach osiemdziesiątych skłonić do pracy na Uniwersytecie Warszawskim.

Byliśmy trzecim rocznikiem, który miał szansę pisać swoje prace magisterskie pod kierunkiem autora znanego nam głównie z listy lektur obowiązkowych. Wcześniej na seminarium Michała uczęszczał między innymi Andrzej Horubała, przyszedł producent telewizyjny, krytyk literacki i pisarz, rok później ode mnie ukończył je Adam Makowski, z którym wkrótce spotkałem się w Instytucie Badań Literackich i szczerze polubiłem (niestety Adam zmarł bardzo młodo, już w 1999 roku). Obaj napisaliśmy pod kierunkiem Głowińskiego swoje rozprawy i obaj zostaliśmy przez niego zaproszeni do Pracowni Poetyki Historycznej, którą w IBL kierował przez dwadzieścia lat, do 1991 roku. Tuż po mojej obronie znalazłem się w tej słynnej pracowni kompletnie onieśmielony i tylko dzięki wsparciu i wyrozumiałości Głowińskiego zdołałem się w niej utrzymać, początkowo publikując w „Pamiętniku Literackim” artykuł poświęcony *Weselu hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego (napisany na podstawie magisterki), a potem przedstawiając na zebraniach pierwsze rozdziały mojego przyszłego doktoratu, którego tematem była dramaturgia Mirona Białoszewskiego.

Kiedy szedłem na seminarium do Michała, nawet przez myśl mi nie przeszło, że dwa lata później zacznę pracować w Instytucie Badań Literackich. Studiując literaturę, nie miałem żadnych planów zawodowych, co dzisiaj uświadamiam sobie ze zdumieniem. W ponurej i beznadziejnej rzeczywistości połowy lat osiemdziesiątych liczyły się tylko studia, a więc teksty i ludzie, którzy je pisali. Dla mnie Michał okazał się najważniejszą z osób, które spotkałem na uczelni. Na seminarium wciągnął nas w lekturę młodopolskich manifestów, których poetyka i retoryka bardzo mnie wtedy zainteresowały, a jako przedmiot rozprawy podsunął mi powieść zapomnianego pisarza, która okazała się dla mnie prawdziwym odkryciem. Praca na temat groteskowego

*Wesela hrabiego Orgaza* musiała mi się udać, skoro po jej napisaniu Michał postarał się o moje zatrudnienie w IBL, by w następnych latach promować mój doktorat. Nie powstałaby jednak, gdyby nie wspólna analiza *Confiteor* Przybyszewskiego, *Mymłodzi* Brzozowskiego czy *Pieśni moczarza* Jellenty, dzięki której zrozumiałem, jak ciekawym, nieszablonowym, twórczym zajęciem może być interpretacja tekstu literackiego czy krytycznego. Głowiński kładł wtedy nacisk na komunikacyjny aspekt badań nad dziełem literackim i zaraził mnie teorią odbioru, którą na swój sposób przekuwałem w praktykę interpretacyjną, intuicyjnie zbliżając się do metody *close reading*. Praca nad manifestami okazała się dla studenta filologii polskiej przełomem intelektualnym, ukształtowała mnie i zadecydowała o przyszłości zawodowej. Już sam seminaryjny referat, który pewnego dnia wygłosiłem, różnił się od moich innych wystąpień na studiach. Kilkunastostronicową odbitkę jednego z tekstów krytycznych rozłożyłem na stole niczym partyturę muzyczną i przebiegając wzrokiem po tekście, prowadziłem symultaniczną analizę jego poszczególnych partii, co spodobało się Michałowi.

Młodopolskie manifesty Głowiński mistrzowsko analizuje w jednym z rozdziałów swojej rozprawy *Ekspresja i empatia*, którą podarował mi w lutym 1997 roku, na urodziny. Kiedy dziś ją przeglądam, słyszę jego wykład, który był rzeczowy i spójny, pozbawiony erudycyjnych dygresji, które mogłyby onieśmielać. Michał pozwalał nam mówić i umiał nas słuchać, zresztą nie tylko na seminarium. Lepiej poznaliśmy się podczas jednego dłuższego spaceru, wracając pieszo do domu (z Krakowskiego Przedmieścia doszliśmy aż na przystanek autobusowy przy ulicy Dolnej, skąd Michał pojechał na swój Służew nad Dolinką, a ja na Stegny). W tym samym roku co wspomniana książka Głowińskiego ukazała się moja *Gramatyka i mistyka*, rzecz poświęcona sztukom teatralnym Mirona Białoszewskiego. Także tę pracę napisałem z inspiracji Michała. W naszej pierwszej rozmowie na temat przyszłej rozprawy doktorskiej przyznałem się do fascynacji dramatem, na co Głowiński odpowiedział pytaniem: „A znasz sztuki Białoszewskiego?”. Nie znałem ich, na studiach skoncentrowany na twórczości Mrożka, Różewicza, Witkacego i Gombrowicza, a także zachodnich „absurdystów”, których sztuki czytałem w tomach układanych przez Jana Błońskiego. Interesował mnie dramat groteskowy i poetycki, nie miałem jednak pojęcia o Teatrze Osobnym (książki Gracji Kerényi *Odańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego* z 1973 roku nie było na liście naszych studenckich lektur, podobnie zresztą jak *Teatru osobnego*, czyli zbioru dramatów tego twórcy). Tymczasem Michał Głowiński i Zdzisław Łapiński właśnie szykowali się do zorganizowania

konferencji „Pisanie Białoszewskiego” (która odbyła się w grudniu 1991 roku) i na liście referentów brakowało im badacza, który zająłby się zaniedbaną analitycznie dramaturgią autora *Namuzowywania*. Padło na mnie.

Dzisiaj propozycję Michała, by zając się sztukami z tomu *Teatr osobny*, traktuję jak dar od losu, praca nad twórczością teatralną Białoszewskiego stała się bowiem moją największą przygodą zawodową. Wtedy jednak czułem się niezwykle stremowany, tym bardziej że sztuki Mirona okazały się tekstami zupełnie niepodobnymi do jakichkolwiek utworów, z którymi wcześniej miałem do czynienia. Ich lektura była dla mnie szokiem, ale szokiem ożywczym, pobudzającym wyobraźnię językową, literacką i teatralną. Na drugim piętrze warszawskiej polonistyki bywałem wcześniej dość rzadko, ponieważ w językoznawstwie pociągał mnie tylko proces słowotwórczy. Pamiętam moje przygotowania do egzaminu z gramatyki opisowej: koleżanki z roku wymieniają różne rodzaje derywacji, a ja na poczekaniu wymyślam ich przykłady. Gdyby nie ta umiejętność, raczej odnaleziona w sobie niż wyuczona, pewnie odbiłbym się od sztuk Białoszewskiego jak większość historyków literatury, którzy wiedzę na ich temat czerpali z recenzji teatralnych oraz wspomnianej książki Kerényi, w dużej mierze podyktowanej przez samego poetę. Głowiński nie wiedział, jak bardzo pociągają mnie zabawy językowe (choć praca nad prozą Jaworskiego mogła mnie nieco zdradzić), ale intuicja badacza i nauczyciela i tym razem go nie zawiodła. Dał mi do ręki zagadkę literacko-teatralną, której rozwiązanie leżało w działaniu, więc mówiłem, skandowałem, śpiewałem, oglądałem zdjęcia i króciutkie filmy, słuchałem autorskich nagrań niektórych sztuk, nawet „odtańcowywałem” *Teatr osobny*, żeby go zrozumieć – a potem uruchomić własną opowieść nadpisaną nad tymi lapidarnymi tekstami.

„Zebrane tu szkice, przedstawione wówczas w formie referatów, utrwalają pewną fazę naszego odczuwania i rozumienia poety, prozaika i dramaturga” – czytam dziś w nocie redaktorskiej pokonferencyjnego tomu *Pisanie Białoszewskiego*, który ukazał się w 1993 roku. Dwa słowa: „odczuwanie” i „rozumienie”, świetnie określają typ lektury dzieła literackiego, który zaszczylił mi Głowiński. Referat „Teatr z makaty – «Osmędeusze» Mirona Białoszewskiego” był moim debiutem konferencyjnym, a zarazem początkiem kilkuletniej pracy, którą w recenzji mojego doktoratu tak podsumował Zdzisław Łapiński: „Udała mu się rzecz, dla której nie znajduję bliższej analogii we współczesnych badaniach i krytyce literackiej: arcydzieło, ale arcydziełom pozostającym w fazie stenograficznego zapisu, w fazie partytury, nadał on kształt skonkretyzowany”. Nie cytuję opinii profesora Łapińskiego z próżności, ale

dla podkreślenia wydobytej przez niego „partyturowości” dramatów Białoszewskiego, utworów „w fazie stenograficznego zapisu”, którym nadałem w swojej książce „kształt skonkretyzowany”, jakbym nie był wyłącznie ich interpretatorem, lecz także wykonawcą. Dla Michała, wielkiego melomana, każdy dramat był partyturą (terminem „partytura teatralna” posługiwał się również Zbigniew Raszewski, ale określając tak scenariusz spektaklu), tak jak notacyjne zestawienie wszystkich partii wokalnych i instrumentalnych utworu było podstawą nie tylko muzycznego wykonania koncertu czy oratorium, ale i jego analizy. Zawsze fascynowała mnie umiejętność słyszenia, czyli rozumienia muzyki zapisanej na papierze. Byłem szczęśliwy, gdy dzięki Michałowi odkryłem, że usłyszeć, zobaczyć i pojąć można też fabularną kompozycję dialogów i monologów, które w wyobraźni czytającego rozgrywają się jak na scenie, podlegając zarazem wieloaspektowej interpretacji czytającego. Zapisać tę interpretację w taki sposób, by we własnym tekście skonkretyzować ledwie zamarkowane aspekty świata przedstawionego dramatu i ocalić performatywną energię akcji dramatycznej, stało się moim najważniejszym celem i Michał cel ten zaakceptował, choć przecież sam inaczej komponował swoje rozprawy i szkice.

O dramacie jako partyturze mówił na konferencji „Drogi nieobecny”, zorganizowanej przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Białejewku w 1996 roku. Wybraliśmy się na nią wspólnie, ja – ledwie adept literaturoznawstwa, od kilku lat publikujący interpretacje „gramatów” Białoszewskiego, i on – niekwestionowany autorytet badań literackich, autor wielu znakomitych książek i artykułów, wśród których były także szkice o *Ślubie* Gombrowicza i *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego. Jechałem do Białejewka jako obserwator, to Głowiński miał wygłosić referat, pytając o dramat jako przedmiot zainteresowania teoretyków literatury i teatru, jak również praktyków sztuki scenicznej. Tytuł konferencji zdradzał wszystko, jechaliśmy na stypę, polska dramaturgia była już bowiem w kryzysie, spowodowanym coraz większą niechęcią reżyserów teatralnych do inscenizowania tekstów dramatycznych – z jednej strony, i coraz mniejszą chęcią teoretyków literatury i teatru do zajmowania się dramatem – z drugiej. Swoje wystąpienie Głowiński poświęcił krytyce tak zwanej teatralnej teorii dramatu, na polskim gruncie wypracowanej przez Stefanię Skwarczyńską w latach pięćdziesiątych. Pytał: „Co się stało z teorią dramatu (w Polsce)”, i odpowiadał, że przestała się ona rozwijać właśnie za sprawą koncepcji stworzonej i forsowanej przez Skwarczyńską, a opartej na głoszonej przez lata przekonaniu, iż dramat istnieje dopiero w swojej realizacji teatralnej i tylko jako spektakl może podlegać analizie i interpretacji.

Słusznie uznał to przekonanie za absurd, odwołując się przy tym do teorii muzyki. Zacytuje dłuższy fragment jego wypowiedzi, która rok później ukażała się w miesięczniku „Teatr”:

Gdy patrzy się z dzisiejszej perspektywy na teatralną teorię dramatu, powiedziec można – najkrócej – że kwestionuje ona tekstowość utworu dramatycznego, odbiera mu status tekstu, tekstu w znaczeniu najbardziej elementarnym, co trzeba podkreślić, bo terminowi „tekst” nadano w ostatnich czasach wiele znaczeń. Dramat traci wszelką samodzielność, skoro istnieć może tylko w inscenizacjach. Wyobraźmy sobie sytuację analogiczną. Pewien muzykolog stwierdza, że dzieła muzyczne istnieją tylko w wykonaniach, że w ich trakcie uzyskują pełnię i w tej postaci odbiera je szeroka publiczność. Trudno się z tym spierać, zwłaszcza że utwory muzyczne są dużo rzadziej czytane niż dramaty i poznaje się je z kolejnych wykonań. Nasz awangardowy muzykolog na tym wszakże nie poprzestaje. Dochodzi bowiem do przekonania, że nieważne są partytury np. Beethovena, godne uwagi są tylko poszczególne wykonania, a więc historyk muzyki powinien zajmować się tymi symfoniami tak, jak je ujął Toscanini i Klemperer, tak jak je prowadził Bernstein czy – najnowsza sława w tej dziedzinie – Robert Norrington. Oczywiście znaczenia interpretacji dzieła przez wybitnego artystę nikt w wątpliwość nie podaje, muzykolodzy jednak zareagowaliby na taką propozycję śmiechem, kwestionowałyby bowiem same podstawy ich zawodu. Zresztą fachowiec nie mógłby analizować poszczególnych wykonań, gdyby nie znał wcześniej tekstu muzycznego, mimo iż życia nabiera on dopiero w filharmonicznej sali bądź na kompaktowym dysku<sup>1</sup>.

Wypowiedź Głowińskiego nie jest szerzej znana znawcom literatury, pamiętają o niej natomiast teatrologi, którzy już na konferencji w Błaziejewku zaczęli podważać jej główne tezy. Na łamach „Teatru” reprezentował ich Sławomir Świontek, znakomity badacz teatru (tłumacz *Słownika pojęć teatralnych* Patrice’a Pavisa), niegdyś magistrant Skwarczyńskiej, po latach przeciwny jednak redukcjonistycznemu podejściu swojej promotorki do dramatu. Świontek zauważył, że myśl Skwarczyńskiej nie miała aż tak dużego wpływu na rozwój teatralnej teorii dramatu. To inni badacze stworzyli koncepcję „teatralnego kształtu” potencjalnego przedstawienia wpisanego w dram (Irena

<sup>1</sup> „Teatr” 1997, nr 3, s. 25-26.

Sławińska) czy „projektu wykonania” słowa dramatycznego (Jerzy Ziomek) „lub też – by odwołać się do obcych teorii – jak w tekście dramatycznym zawarta jest jego pre-misé en scène (P. Pavis) czy pre-performance (I.L. Styan)”<sup>2</sup>. Należy zgodzić się ze Świontkiem, wskazane przez niego koncepcje znacznie pogłębiły współczesną wiedzę o dramacie jako tekście zawierającym w sobie nie tylko projekt przyszłego przedstawienia, lecz także, a może przede wszystkim będącą skomplikowaną konstrukcją językowo-performatywną. Nie oznacza to jednak, że głoszone przez Skwarczyńską przekonanie, jakoby dramat istniał wyłącznie w jego wykonaniach teatralnych, nie zahamowało rozwoju teorii dramatu w Polsce. Głowiński miał rację, pisząc, że nowe perspektywy badawcze wypracowywane na gruncie literaturoznawstwa nie znajdują zastosowania w dramatologii z tego właśnie powodu, iż dramat do tej pory traktowany jest jak tekst, który dopiero wtedy nabiera znaczenia, gdy zostanie zamieniony w spektakl. Tymczasem:

Zmiana paradygmatu, jaka dokonała się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza, zmiana polegająca na ujęciu komunikacyjnym dzieła literackiego (a w istocie – wszelkiego dzieła sztuki), pozwala w inny sposób ująć relacje między dramatem i teatrem, co w konsekwencji zmusza do zakwestionowania podziału na dramat literacki i teatralny i – w następstwie – do odrzucenia podziału na literacką i teatralną teorię dramatu<sup>3</sup>.

– dowodził Głowiński, a powołując się na teorię Jerzego Ziomek, przypominał o kategorii wykonawcy wpisanego w dzieło literackie. Kategorii, która dramat pozwala traktować jak specyficzną – a dla niektórych zupełnie wyjątkową – odmianę literatury. Właśnie tym tropem podąża dziś polska dramatologia, na powrót akcentując tekstowy wymiar dramatu. Trudno jednak nie zauważyć, że badania nad teatrem rozwijają się dziś znacznie dynamiczniej niż badania nad dramatem. Utraciwszy autonomię artystyczną, dramat nie budzi u badaczy większego zainteresowania, pozostając na marginesie rozważań teoretycznoliterackich.

Krytykowana przez Głowińskiego koncepcja wcale zresztą nie odeszła w przeszłość. Dowodem na jej późniejsze życie może być niedawno powstały wstęp Zbigniewa Majchrowskiego do nowego wydania sztuk Władysława Zawistowskiego (ukazał się on w redagowanej przeze mnie i Artura

<sup>2</sup> „Teatr” 1997, nr 3, s. 30.

<sup>3</sup> Tamże, s. 27.

Grabowskiego serii „Dramat Polski. Reaktywacja”). Ten przedwcześnie zmarły teatrolog i literaturoznawca zaprezentował w nim sztuki Zawistowskiego wyłącznie przez opis ich premierowych realizacji. Majchrowski był przenikliwym czytelnikiem dramatów romantycznych i współczesnych, a jednak uznał, że tylko opisane przez recenzentów spektakle teatralne pozwalają wydobyć właściwe, związane z kontekstem historycznym premier i wynikające z reakcji widzów, znaczenie dramatów drukowanych w tomie *Dobry adres*. Podobnie zresztą rzecz miała się z *Dziadami* pod piórem autora *Celi Konrada*, dlatego słowa wypowiedziane przez Głowińskiego podczas konferencji w Błażejewku: „A z teatralnej teorii dramatu wynika, iż możemy nie interesować się *Dziadami* niejakiego Adama Mickiewicza, ważne są bowiem *Dziady* Schillera, Bardinię, Dejmka, Swinarskiego czy jakiejś innej jeszcze reżyserskiej znakomitości”<sup>4</sup>, mogły być aluzją do głośnej książki Majchrowskiego. Fundamentalnej dla badaczy dziejów polskiego teatru i oczywiście niepisanej z myślą o tym, by uznać historycznoliterackie egzegezy *Dziadów* za pozbawione wartości (w 2021 ukazała się jej druga część, zatytułowana *Krypta Gustawa*). Gdyby jednak poważnie potraktować metodologię zastosowaną przy okazji niedawnej edycji sztuk Zawistowskiego, powrót do dramatu Mickiewicza na przykład w obliczu nowej inscenizacji *Dziadów* dokonanej przez Maję Kleczewską byłby niemożliwy. Oczywiście nowe interpretacje dramatu Mickiewicza ciągle powstają, ale krytyka jego teatralnych wystawień przez odniesienie do tekstu utworu odbierana jest dziś jako anachronizm. Zarzucano mi go po premierze spektaklu Kleczewskiej, gdy przypomniałem, że w dramacie książę Piotr nie jest antagonistą Konrada. Współcześni odbiorcy wyłącznie teatralnych realizacji *Dziadów* wiedzieć o tym nie mogą, na scenie bowiem bohaterowie ci z reguły ukazywani są jako przeciwnicy.

Miał więc rację Głowiński, pisząc w tym samym artykule o „winie tragicznej” polskiej teatrologii, ponieważ zabrała dramat literaturoznawcom, by szukać w nim projektu spektaklu – co niezwykle cenne, ale zarazem pozbawić go rangi samodzielnego dzieła sztuki. Owszem, dzięki teatralnej teorii dramatu recenzenci zaczęli wreszcie opisywać przedstawienie, a nie streszczać inscenizowany dramat, na co w polemice drukowanej przez „Teatr” zwrócił uwagę Janusz Degler. Problem w tym, że koncentrując się wyłącznie na spektaklu, ci sami krytycy w ogóle przestali czytać dramaty, uznając je za teatralny półprodukt względnie przedmiot scenicznej dekonstrukcji, która zazwyczaj dokonuje się w trybie reżyserskiej trawestacji lub parodii klasycznych tekstów

4 Tamże, s. 26.

teatralnych. Nowe sztuki natomiast, jeszcze niekiedy pisane, w teatrze zostają zastąpione tekstami wyimprowizowanymi podczas prób z aktorami lub zaadaptowaną literaturą niedramatyczną. Zainteresowanie teorią „tekstu dla teatru”, które w Polsce przede wszystkim za sprawą artykułów Małgorzaty Sugiera pojawiło się wraz z pierwszą publikacją głośnej pracy *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmana (powstałej w 1999, a wydanej po polsku dziesięć lat później) wcale nie odwróciło negatywnego trendu w badaniach nad dramatem. „Tekst dla teatru”, z założenia artystycznego i teoretycznego, traci bowiem cechy dystynktywne dramatu w jego różnych odmianach. Michał, autor większości haseł w *Słowniku terminów literackich* poświęconych dramatowi, dobrze więc zdiagnozował przyczynę kryzysu postdramatycznego i nie zamierzał więcej zajmować się problematyką dramatu (w teorii i literacko-teatralnej praktyce). Przed wyjazdem do Błażejewka przekazał mi zresztą duży zestaw swoich fiszek „dramatycznych”, co odebrałem jako pożegnanie, a zarazem zobowiązanie, z którego do dzisiaj się nie wywiązałem, uprawiając raczej historię niż teorię dramatu.

Oczywiście teoria ta nadal się w Polsce rozwija, wystarczy wspomnieć badania Ewy Wąchockiej, Anny Krajewskiej czy ciągle aktywnej Dobrochny Ratajczakowej, która we wspomnianym już numerze „Teatru” ogłosiła *Credo nowej dramaturgii*. Punkt pierwszy tej interesującej syntezy głosi, że „[d]ramat jest częścią wspólnoty dzieł fabularnych”, punkt czwarty, że „[s]pójność zapewnia dramatowi wirtualny adresat, uczestnik projektowanej, podwójnej sytuacji komunikacyjnej”, a punkt ósmy, że „[a]kt lektury generalnie wymaga akceptacji dwóch komplementarnych porządków: realnego (literackiego) i wirtualnego (teatralnego)”, a „[z]naki teatralne mają [...] charakter nieautonomiczny i energetyczny, niejako «przeświecają» przez «wypromieniowujący» je w jakimś stopniu język literatury”<sup>5</sup>. Głowiński cenil myśl Ratajczakowej, teorię dramatu przestał się jednak interesować. Refutacją jej odmiany teatralnej zakończył także swoją interpretatorską przygodę z dramatem, który przecież bardzo cenil i lubil (a dokonania niektórych współczesnych autorów śledził). Moze dlatego kibicował mi w pracy nad „gramatami” Mirona Białoszewskiego, a potem „sztukami na głosy” Zbigniewa Herberta. Jako promotor nigdy nie narzucał mi konkretnej metodologii, dobrze wiedząc, że jest ona trudna do wypracowania właśnie z braku języka teoretycznego, który mógłby się stać jej podstawą. Wierzył natomiast, że możliwa jest odkrywczą interpretacją dramaturgii konkretnych autorów lub wybranych sztuk, polegająca

5 Tamże, s. 32.

właśnie na ich „konkretyzacji” pod piórem badacza, który staje się niejako wykonawcą „partytury” dramatycznej lub, mówiąc nieco innym językiem, performerem znaczeń ukrytych w tekście. Zainspirowany tego rodzaju podejściem, napisałem dwie książki i kilkanaście szkiców interpretacyjnych. W tomie *Wybudzanie*, poświęconym najnowszej polskiej dramaturgii, esej wstępny zatytułowałem *Performans lektury tekstu dramatycznego*.

Przesądając o moim losie (zawodowym), Michał posłużył się także ironią i... wprowadził mnie do teatru, który, jako się rzekło, dramatem zajmować się już nie chce. Jeszcze przed publikacją mojej książki o Białoszewskim zapoznał mnie z Januszem Majcherkiem, redaktorem naczelnym miesięcznika „Teatr”, ten zaś przeprowadził ze mną i opublikował rozmowę o dramatach z tomu *Teatr osobny* (formułując przy tej okazji bardzo celne pojęcie „dramatu niedoscenionego”). Wkrótce też zaprosił mnie do prowadzonej przez siebie redakcji. Chodząc na warszawskie premiery spektakli jako ich recenzent, spotykałem niekiedy Michała, który zawsze bardzo interesował się teatrem, z czasem jednak przestał go odwiedzać z powodu zmian estetycznych, którym od pierwszej dekady XXI wieku podlega w Polsce sztuka sceniczna. Na premierze instalacji teatralnej *Dybuk* w reżyserii Kleczewskiej w Nowym Teatrze w Warszawie w 2015 roku był nieco zagubiony. Zapał, z jakim nieraz opowiadał mi o swoich ulubionych spektaklach, reżyserach i aktorach, już w nim przygasł, choć media, które zrewolucjonizowały teatr współczesny, nie pozostawały mu obce. Z przejściem obserwowałem jego własny, domowy performans, który zagrał przed uczestnikami poświęconej mu konferencji „Michała Głowińskiego światy równoległe”, odbywającej się w Żydowskim Instytucie Historycznym jesienią 2022 roku. Siedząc przed komputerem, łączył się z nami online, by komentować poszczególne wystąpienia. Skoncentrowany, mówił żywo i ze swadą, od czasu do czasu zawodził go tylko głos. Wtedy przerywał na dłuższą chwilę, sięgał po przygotowaną tabletkę i stale patrząc nam w oczy (do kamery!), wyciągał ją z pudełeczka, wkładał do ust, powoli rozpuszczał na języku i wracał do przerwanej wypowiedzi. Obserwowałem go z podziwem i właśnie taki obraz człowieka do końca twórczego, który za nic ma życiowe przypadłości, bo panuje nad nimi swoim wielkim umysłem i silną wolą, na zawsze zachowam w pamięci.

## Abstract

---

**Jacek Kopciński**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*The Score of a Drama*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

## Wspomnienie o Michale Głowińskim z przyrodą i elektroniką w tle

---

Paweł Rams

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 383–385

---

DOI: 10.18318/td.2024.1.31 | ORCID: 0000-0003-3392-8107

**M**ichał należał do tego niezwykłego typu ludzi, którzy bacznie obserwowali świat i zachodzące w nim zmiany, ale nade wszystko próbowali je zrozumieć. I chociaż jak mantrę powtarzał: „ja już tego nie rozumiem”, to liczne fakty wskazują, że nie było to stwierdzenie trafne. Jak sam opowiadał, był jedną z pierwszych osób w IBL-u, które zdecydowały się na konsekwentną zmianę maszyny do pisania na klawiaturę komputerową. Dostyc szybko zaczął używać telefonu komórkowego i chociaż do końca to aparat stacjonarny był dla niego głównym środkiem komunikacji, komórka stanowiła nieodzowny atrybut jego codzienności. Dawała poczucie bezpieczeństwa i łączności ze światem, na wszelki wypadek. Prawie do samego końca, z niewielką z mojej strony pomocą, odpisywał na e-maile. Gdy nie wiedział, jak dołączać pliki do wysyłanej wiadomości, skrzętnie notował dyktowane przeze mnie kolejne kroki, by móc następnie powtarzać tę operację samodzielnie. Podobnie miała się sprawa z każdym nowym urządzeniem, które pojawiło się w jego mieszkaniu. Liczne ręcznie pisane

---

**Paweł Rams** – ukończył polonistykę oraz filozofię na UJ, obecnie pracuje w Instytucie Badań Literackich PAN. Autor książki *Życie pośmiertne Stanisława Brzozowskiego: 1945-1989*. Swoje prace publikował w pracach zbiorowych oraz czasopismach, m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim” oraz „Praktyce Teoretycznej”. Obecnie zajmuje się problematyką klasowości literatury a także edytorstwem cyfrowym oraz cyfrowymi monografiami naukowymi.

instrukcje postępowania z urządzeniami elektronicznymi do dzisiaj leżą w szufladzie w biurku, przy którym zwykł pracować. I chociaż pod koniec życia naprawdę widać było, że uczenie się nowych czynności przychodzi mu z coraz większym trudem, nie pozwalał sobie na pozostawanie w tyle. Nieustannie prosił mnie, bym potwierdzał, że dobrze identyfikuje modem czy router. Wiedziony potrzebą nieustannego kontaktu ze światem nauczył się resetować ten ostatni, który zapewniał mu dostęp do internetu i telefonu, ale niestety często zawodził. Zmora była dla niego bowiem wizja odłączenia od świata zewnętrznego, niemożność nawiązania kontaktu. Być może była to pochodna jego klaustrofobii, która pogłębiała się z roku na rok. Prosił o tłumaczenie nowych dla niego wyrażeń, jak „streaming” czy „aplikacja na smartfon”, co – przyznam – wcale nie przychodziło mi łatwo. I chociaż zwykł mawiać, że na starość jest jak kot, który pamięta tylko to, czego nauczył się w młodości, chciałbym, aby każdy miał tyle zapału i samozaparcia co Michał, by mimo coraz większych trudności poznawczych reagować na zmiany w otaczającej nas codzienności, a przynajmniej próbować.

À propos kotów: Michał je uwielbiał i podziwiał. I chociaż żadnego nigdy nie miał, zawsze z przyjemnością zwykł je oglądać. Pewnego razu, tuż po zniesieniu lockdownu, wyszliśmy na krótki spacer po jego osiedlu. W pewnym momencie naszym oczom ukazał się przepiękny biały kot leżący na trawie. Dla Michała było to tak niezwykle wydarzenie, że wielokrotnie z nietajoną satysfakcją wracał do tego spotkania, a i ja do dzisiaj z nie mniejszym zachwytem przywołuję tamto zdarzenie. Równie wielką sympatią darzył ptaki. A sympatia ta przekładała się na niemałą o nich wiedzę. Na wspólnych spacerach czy zakupach bacznie przyglądał się osiedlowym ich okazom, z zachwytem wypowiadając się o wyglądzie, czasem wspominając anegdotę bądź odniesienie do dzieła sztuki. Jego fascynacja przyrodą była powszechnie znana i chociaż większość życia spędził w mieście, wykorzystywał każdą okazję, by kontakt z naturą wykorzystać do maksimum.

Michał był też dla mnie nauczycielem życia. Ale nie takim, który udziela porad z pozycji mentora. Dzięki bliskiemu z nim kontaktowi zrozumiałem, czym jest klaustrofobiczny lęk i jak bardzo potrafi utrudnić życie. Być może gdyby nie on, Michał mógłby poddać się tomografii bądź rezonansowi, które – któż wie – wydłużyłyby jego życie. Lęk przed zamknięciem był jednak tak wielki, że – jak sam mówił – wolałby umrzeć, niż poddać się takiemu badaniu. Klaustrofobia była powodem, dla którego nigdy nie wsiadł do warszawskiego metra, choć jego stację miał tuż pod domem. Choroba ta nie pozwalała mu też cieszyć się przyjemnościami, do jakich zaliczał kino. Pamiętam doskonale, jak

bardzo chciał zobaczyć film *Oficer i szpieg* Polańskiego o sprawie Dreyfusa. Źle oświetlony korytarz, zbyt ciemna sala jednego z dobrze znanym kompleksów kinowych spowodowały, że Michał musiał po minucie wyjść z sali. Do kina nie poszedł potem już ani razu.

Opowieści o dzieciństwie naznaczonym gettem i Zagładą powracały w naszych rozmowach nieustannie. I chociaż większość z nich zawarta jest na kartach jego opowieści, to nie można w nich dostrzec żalu, smutku i poczucia ogromnej straty, które zawsze towarzyszyły ich wersji mówionej. O tym, że doświadczenie to pozostało z nim na zawsze, do samego końca, świadczy fakt, że – jak sam opowiadał – nigdy nie miał dobrych snów; zawsze związane były z doświadczeniem Zagłady.

Mógłbym długo zaświadczać o lepszych i gorszych momentach z ostatnich kilku lat życia Michała, przywoływać coraz to nowe opowieści, mnożyć przykłady potwierdzające jego niezwykłość, a zarazem zwykłość objawiającą się w konieczności radzenia sobie w codziennych sytuacjach. Starzenie się, powolna utrata sił, stępienie zmysłów i związana z tym konieczność rezygnacji z kolejnych czynności stanowiących do tej pory rdzeń jego życia, zależność od innych budziły złość i frustrację, ale i poczucie bezsily. Jestem dumny, że mogłem mu towarzyszyć w tych trudnych momentach, starać się łagodzić na tyle, na ile było to możliwe, te doświadczenia.

Chociaż znałem Michała krótko, bo zaledwie jedną dziewiątą jego życia, to wpływ, jaki na mnie wywarł, jest nie do przecenienia. Michał nie będzie dla mnie nigdy Panem Profesorem, ale najwspanialszym przyjacielem.

## Abstract

---

### Paweł Rams

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*A Tribute to Michał Głowiński With Nature and Electronics in the Background*

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

## Keywords

---

tribute, Michał Głowiński, literary theorist

---

# Sprostowanie

---

W artykule Piotra Bogaleckiego *Mapy błędzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpszy* opublikowanym w numerze 3/2023 „Tekstów Drugich” są dwa błędy w zapisie wierszy Witolda Wirpszy. W Wierszu *Obszar odniesienia* (s. 342-344) brakuje wieńczącego utwór punktu po słowie „Jako”. Ponadto w ostatnim wersie wiersza *Elegia barokowa: pożegnanie z rękodziełem* (s. 345), „I nie istnieje zegarmistrz, coby ze mnie”, ostatnie słowa „coby ze mnie” powinny być przekreślone. Bardzo przepraszamy za błędy.