

Wisława Szymborska i modernizm w Polsce*

Zabawmy się: ktoś obliczył, że Wisława Szymborska opublikowała dotychczas około 300 wierszy. A ile stron komentarzy opublikowano na temat tych wierszy? Biorąc pod uwagę kilka książek, setki recenzji i dziesiątki artykułów, otrzymalibyśmy zapewne około kilku tysięcy stron komentujących twórczość poetki. Można by stąd wysnuć wniosek, że niemal każdy utwór Szymborskiej był już kilkakrotnie analizowany, interpretowany czy cytowany. Słowem, każdy, kto pisze o twórczości Szymborskiej, musi powtórzyć coś, co wcześniej już zauważył ktoś inny. Deklaruję więc na wstępie, że czuję się dłużnikiem wszystkich badaczy Szymborskiej.

A teraz spójrzmy na twórczość Szymborskiej od innej strony. W charakterystykach ewolucji polskiej poezji powojennej badacze wymieniają kilku autorów, których twórczość wyznacza najważniejsze bieguny tej poezji. Jan Błoński przed laty przeciwstawił poezje Juliana Przybosia i Czesława Miłosza. Potem przeciwstawiano Miłosza i Białoszewskiego. Dziś rozszerza się te porównania. Mówi się, że zwrotne punkty poezji polskiej wieku XX tworzą Leśmian, Przyboś, Miłosz, Różewicz, Herbert i Białoszewski. Znamiennie, że na tej mapie artystycznych biegunów polskiej poezji nie ma nazwiska Wisławy Szymborskiej!¹ I – co ciekawe – nikogo to nie dziwi.

Oto paradoks, od którego chciałbym zacząć.

Twórczość Szymborskiej przyciąga krytyków i badaczy literatury językowym mistrzostwem i intelektualną oryginalnością. Ale równocześnie jest to twórczość, która – pod względem artystycznym – nie wchodzi w wyraźne opozycje z innymi typami uprawiania poezji w Polsce – tak jak twórczość poetów, których przed chwilą wymieniłem. Widziana z tej perspektywy poezja Szymborskiej nie należy zatem ani do żadnego nurtu, grupy czy szkoły, ani nie tworzy jednolitego modelu poetyki. Nie znajduje się też na skrzyżowaniu innych od niej typów poezji. Jej miejsce to jakby bycie „pomiędzy” ekstremalnymi propozycjami artystycznymi, a równocześnie – tu wszyscy badacze się zgadzają – jest to poezja unikalna, z żadną inną w Polsce nieporównywalna.

* Referat wygłoszony podczas konferencji „Poezja Wisławy Szymborskiej” (Sztokholm, maj 2003). Równocześnie jest to fragment książki pt. *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, przeznaczony dla polonistów (slawistów) zagranicznych i przygotowywanej dla wydawnictwa *Studia Slavica Upsaliensia*. Publikowana tu wersja przygotowana jest w ramach subsydium FNP.

¹ Nie wymienia Szymborskiej na przykład J. Sławiński w dwóch klasycznych tekstach porządkujących modele polskiej poezji po 1956 r., zob. „Próba porządkowania doświadczeń” (1964) oraz „Rzut oka na ewolucję polskiej poezji 1956 – 1980” (1989), przedr. w: *Przypadki poezji. Pisma Wybrane*, t. V, Kraków 2001.

2.

Tematem mojego wykładu jest miejsce poezji Szymborskiej w obrębie polskiego modernizmu. Dla historyka literatury polskiej jest to temat z wielu powodów wyjątkowo kłopotliwy. Po pierwsze, w polskim literaturoznawstwie nie ma jeszcze stabilnego znaczenia terminu modernizm i każde użycie tego terminu wywołuje nieporozumienia i kontrowersje.² Po drugie, w badaniach nad polską poezją nie ma wzorów, do których – przy tak sformułowanym temacie – można by się odwoływać. Po trzecie, poezja Wisławy Szymborskiej to dzieło żywe, rozwijające się na naszych oczach, więc każda próba jego analizy musi zakładać ujęcie fragmentaryczne i wstępne. W piśmiennictwie polskim jest tylko jedna książka, w której twórczość Szymborskiej pokazana jest w szerszej perspektywie komparatystycznej. Mam na myśli książkę Arenta Nieuwerkerken pt. *Ironiczni moralisci. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*.³ W tej znakomitej pracy autor wyjaśnia twórczość Norwida, Miłosza, Herberta, Barańczaka i Szymborskiej poprzez odniesienie ich do problemów anglosaskiego modernizmu – przede wszystkim do tego, który łączy się z nazwiskami Audena i Eliota. Praca Nieuwerkerken jest w polskim literaturoznawstwie dziełem wyjątkowym, ale równocześnie uświadamia zasadniczy problem historycznoliteracki: łatwiej jest dziś pisać o związkach Szymborskiej z modernizmem anglosaskim niż modernizmem polskim.

W tym miejscu mógłby ktoś zapytać: a czy jest to jakaś istotna różnica? Wszak modernizm anglosaski traktowany jest powszechnie jako wzór wszystkich innych modernizmów, więc modernizm polski można traktować po prostu jako jeden z jego wariantów. Moja perspektywa jest zupełnie inna, wyjaśniałem ją w kilku artykułach, więc nie będę jej teraz przedstawiał.⁴ Tu natomiast chciałbym przypomnieć tylko tezę podstawową. Przy wszystkich wspólnych założeniach i ideach modernizmu, różnice pomiędzy modernizmami narodowymi były często większe niż podobieństwa między nimi. Dotyczy to przede wszystkim różnic pomiędzy modernizmem we Wschodniej i Zachodniej Europie. Te różnice są wynikiem odmiennych tradycji literackich, a przede wszystkim odmiennych doświadczeń historycznych.⁵ Pytając zatem o miejsce poezji Wisławy Szymborskiej w obrębie modernizmu w Polsce idę zupełnie inną drogą niż ta, którą wskazał w swej fun-

² Ta kwestia jest od kilku lat zauważana w różnych publikacjach. Pisałem o tym w artykule *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (Rekonasans)*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4. Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

³ A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Universitas, Kraków 1998.

⁴ Zob. np. mój artykuł pt. *Postmodernizowanie modernizmu w: Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków, WL, 1999. Por. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

⁵ W tej koncepcji modernizmu kluczową funkcję pełni kategoria „doświadczenia historycznego”, zob. W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*. A. Wat - inne doświadczenie, „Teksty Drugie” 2001, nr 2.

damentalnej książce Nieuwerkerken. Moja perspektywa nie jest wobec niej polemiką. To ujęcie komplementarne i uzupełniające, choć prowadzące do innych tez interpretacyjnych.

3.

Opisując miejsce poezji Szymborskiej na mapie polskiego modernizmu trzeba zacząć od faktu dla Szymborskiej zasadniczego: początkiem jej poezji jest doświadczenie II wojny światowej i tzw. realizmu socjalistycznego. Pierwsze z tych doświadczeń było zupełnie inne w Europie Wschodniej niż w Europie Zachodniej. Doświadczenie drugie – tzn. socrealizm – modernistom na zachodzie Europy było nieznanie. Oba te doświadczenia badacze twórczości Szymborskiej wiążą przede wszystkim z biografią pisarki. Kiedy na przykład piszą o jej dwóch tomach wierszy socrealistycznych, to wspominają o naiwności i ideowości młodej Szymborskiej. Podobnie postępuje sama Szymborska, kiedy – w rozmowie z Wojciechem Ligęzą – mówi o swoim poczuciu winy z powodu ówczesnie opublikowanych wierszy.⁶ Jednak dla interpretacji modernizmu w poezji Szymborskiej nie jest to w ogóle istotne. Ważny jest natomiast zupełnie inny problem. A mianowicie: jakie konsekwencje Szymborska wyciągnęła jako poetka z obu tych doświadczeń? Moja teza jest następująca: oba te doświadczenia miały zasadnicze znaczenie dla całej twórczości poetki. Bez nich nie potrafimy wyjaśnić najważniejszych składników jej światopoglądu, a także jej poetyki. Mówiąc o doświadczeniu wojennym i socrealistycznym nie mam jednak na myśli faktów z życia pisarki. Interesuje mnie jedynie to, co ona sama zapisała w swojej poezji. Inaczej mówiąc, chodzi mi jedynie o te doświadczenia historyczne, które zostały przez Szymborską wskazane w jej wierszach. Otóż wybór poetyki dla opisania tych doświadczeń nazywam tu *modernizmem w poezji Szymborskiej*.⁷

Lata 50. i następne dwie dekady uważane są za koniec modernizmu zachodnioeuropejskiego. Ale wtedy właśnie – po roku 1956 – rozpoczyna się rozwój poezji Szymborskiej. To jeszcze jeden dowód, żeby twórczość poetki widzieć w związku ze specyfiką modernizmu polskiego. Z czego więc składało się doświadczenie historyczne Szymborskiej? Było to przede wszystkim doświadczenie Holocaustu, doświadczenie historii jako klęski, upokorzenia, goryczy, doświadczenie świata jako zagrożenia, doświadczenie kruchości życia ludzkiego oraz depersonalizacji człowieka. W tej perspektywie modernizm w poezji Szymborskiej to odpowiedź na to doświadczenie. Mówiąc inaczej: specyficzny wariant modernizmu Szymborskiej

⁶ Zob. W. Ligęza, *Przepustowość owiec. Rozmowa z Wisławą Szymborską*, „Teksty Drugie”, 1991 nr 4.

⁷ Na użytek tego wykładu za podstawę mojej interpretacji przyjmuję autokomentarz, jaki sama Szymborska wprowadziła do swej twórczości, a mianowicie jej autorski wybór utworów z jedynastu tomów jej wierszy. Zob. *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.

to konsekwencje artystyczne i światopoglądowe, jakie poetka wyciągnęła ze swoich doświadczeń. Doświadczeń tych nie można rzecz jasna traktować jako faktów izolowanych. Tworzą one całość, rozwijają się w czasie i w różnych utworach.

Opis modernizmu Szymborskiej zaczynam od elementów światopoglądowych. Doświadczenie Holocaustu i wojny oznaczały dla Szymborskiej odrzucenie światopoglądu religijnego i wiary w osobowego Boga. W wierszu pt. „Noc” odpowiedzią na żądanie Boga skierowane do Abrahama jest identyfikacja poetki z Izaakiem. Pyta Szymborska: „gdzie się skryję, gdy biblijne oko boże spocznie na mnie jak spoczęło na Izaaku?”. Bóg od tej chwili jest już dla niej tylko przenośnią. Biblijny Bóg jest dumny, że stworzył „arcydzieło”: „niebiosa, morza, ziemię i zwierzęta”. Ale – odpowiada sarkastycznie Szymborska – o swojej doskonałości Bóg przekonał Hioba przy pomocy innych argumentów, to znaczy dwóch bestii: Behemota i Lewiatana (*Streszczenie*, 1962). Ta biblijna metafora dotyczy zarówno doświadczenia Holocaustu, jak i zbrodni stalinowskich i wszelkich innych. Co więc dla człowieka oznacza kontakt z takim światem w wierszach Szymborskiej? Świat ten wywołuje przerażenie, są w nim zbrodnie, strach, groza, rozpacz i nieszczęścia, trudno go więc uznać za „arcydzieło” Boga. Okrucieństwa tego świata przypominają się bohaterce wierszy Szymborskiej w jej snach, które przenika lęk i nagłe przebudzenia pełne strachu. W wierszu pt. *Przyjaciołom* ludzie, którzy nagle gdzieś znikają – tak jak podczas wojny czy w czasach stalinowskich – krzyczą rozpaczliwie: „jesteśmy niewinni!”. Z kolei w wierszu *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, bohaterka przekonuje Yeti – że w świecie ludzkim zbrodnie nie są jedyną rzeczywistością i nie wszystkie słowa skazują na śmierć. W wierszu *Rehabilitacja* Szymborska pisze wprost: klęską poezji jest to, że jej „słowa są nie zdadne do wskrzeszania ludzi”. Jeśli chcesz przeżyć, nie zadawaj się ze światem – takie jest przesłanie wiersza *Sen nocy letniej*. Ten rzeczywisty świat jest bowiem tak samo okropny, jak „Bałb grany na pile” – to z kolei jest puenta wiersza pt. *Obmyślam świat*. Jeśli więc zapytamy, po co Szymborska „obmyśla świat”, po co tworzy „świat w stanie korekty” (światny tytuł książki Ligęzy)⁸, to możliwa jest następująca odpowiedź. Poezja to nie tylko gra wyobraźni, to nie bezinteresowne zabawy w poetycką ontologię, nie jest to też „radość pisania” polegająca na wymyślaniu światów wirtualnych, lecz jest to efekt przerażenia światem rzeczywistym.⁹

Pierwszą konsekwencją, jaką ze swoich doświadczeń wyciągnęła Szymborska – która stanowi równocześnie zasadniczą trudność w badaniu jej poezji – było odrzucenie przez Szymborską tematyki tych doświadczeń. Zamiast nazywania i opisywania konkretnego faktu Szymborska wybrała tworzenie uniwersalnych

⁸ W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

⁹ Wszystkie te przykłady – a jest ich więcej – pochodzą z tomu wierszy pt. *Wołanie do Yeti* z 1956 r.

sytuacji egzystencjalnych. Ciężar semantyczny wiersza został położony na poetyckie przedstawienie sytuacji, a nie na ekspresję „ja”. Cechą sztuki poetyckiej Szymborskiej nie stało się zatem tworzenie poetyckiej kroniki swojego życia, co zrobił w poezji np. Białoszewski. Szymborska nie wybrała też – jakby napisał Balcerzan – „strategii świadka” – którą do polskiej poezji wprowadził Różewicz. Wariant modernizmu Szymborskiej jest mniej osobisty. Jest to – jako koncepcja światopoglądowa – dążenie do uniwersalizacji doświadczenia. W wierszach Szymborskiej wszystko, co się zdarza, zdarza się po prostu człowiekowi. „Ja” w jej wierszach to zawsze „ja, człowiek”, a nie „ja, Wisława Szymborska”. Dlatego wiersze Szymborskiej różnią się zasadniczo od koncepcji najwybitniejszych poetów jej pokolenia: Białoszewskiego, Różewicza czy Herberta. Wiersze Szymborskiej nie są bowiem uwiarygodniane przez biograficzne „ja” poetki. Szymborska posługuje się chętnie liryką roli, liryką maski, trzecią osobą liczby pojedynczej i mnogiej, bardzo lubi stylizacje – także w budowie wiersza i rymów. W jej koncepcji wszystkie te poetyckie figury w równym stopniu nadają się bowiem do opisu uniwersalnych sytuacji ludzkich.

Drugą konsekwencją, jaką z doświadczeń historycznych wyciągnęła w swych wierszach Szymborska to rezygnacja z traktowania języka jako medium, w którym najpełniej odsłania się człowieczeństwo. A była to teza wszystkich europejskich awangard. W wierszu pt. *Jeszcze* Szymborska opisuje Żydów wiezionych w zaplombowanych wagonach na śmierć. Pociąg ten Szymborska nazywa „transportem wołań”, ale wiersz kończy się jej wyznaniem: „obudzona w nocy słyszę (...) łomotanie ciszy w ciszę”. Ta poetycka figura „słyszania ciszy” pojawia się w całej twórczości Szymborskiej i jest jednym z najbardziej charakterystycznych tematów jej twórczości. Chodzi tu o sferę znaczeń komunikowanych, ale nie wypowiedzianych, to znaczy o sferę emocji i uczuć ważniejszych niż sama komunikacja językowa. W wierszach Szymborskiej niewiele jest więc dialogów, czy tak zwanej „żywej mowy”. W wierszu pt. *Muzeum* najwspanialsze eksponaty okazują się martwe, ponieważ nie ma już uczuć i nastrojów, które towarzyszyły im, gdy były używane przez człowieka. Dlatego tak częstymi tematami wierszy Szymborskiej są np. uśmiech, spojrzenie, wzruszenie, smutek, zdziwienie, żart, żal, etc. Tematy te dopełnia – dobrze już opisany przez badaczy, np. w książce Doroty Wojdy – motyw mówienia bezgłośniego, motyw szeptu, ciszy, milczenia, zachowań bezsłownych, ale – dla poetki – słyszalnych.¹⁰ W ten sposób Szymborska pokazuje, że modalność ludzkich zachowań jest ważniejsza od zdarzeń, rzeczy, pejzaży, ważniejsza od konkretnych sytuacji, dialogów czy informacji zawartych w wypowiedzi językowej. Innym wariantem tej samej problematyki jest motyw widzenia

¹⁰ D. Wojda, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Universitas, Kraków 1996; S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996; P. Michałowski, *W. Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2.

rzeczy niewidzialnych, np. w wierszu pt. *Jawność* ćma widzi w mroku świecące serca kochanków. Otóż w całym tym bogatym kompleksie poetyckich motywów Szymborska nawiązuje do podstawowego tematu literatury modernizmu, tzn. do problemu wyrażania rzeczy niewyraźnych. Dla modernistów – obojętnie czy byli symbolistami czy awangardzistami – niewyraźność była problemem filozofii języka. Tymczasem temat niewyraźności u Szymborskiej nie jest związany z kwestią natury języka – o czym jeszcze wspomnę – lecz z ukrytym wymiarem duchowego życia człowieka. Także i w tym problemie odnaleźć można w wierszach Szymborskiej ślad jej doświadczeń historycznych.

Trzecia konsekwencja doświadczenia historycznego w wierszach Szymborskiej ujawnia się w najmniej oczekiwanym miejscu jej światopoglądu, a mianowicie w poetyckich przedstawieniach ewolucji życia na ziemi. Badacze twórczości Szymborskiej od dawna wskazują, że refleksja nad miejscem człowieka pośród wszelkich istnień i ich gatunków jest oryginalnym tematem jej poezji. Szymborska rezygnuje z postawy antropocentrycznej, zrównuje naturę i człowieka, patrzy na człowieka jakby z perspektywy zwierząt, roślin i przedmiotów. Poetka jest zafascynowana ewolucją życia na ziemi, ewolucją istot żywych a pośród nich człowieka – nie jako jednostki, ale jako gatunku. Jednak temat ewolucji przefiltrowany jest w wierszach przez groźbę historii ludzkiej. Przykładem może być często analizowany wiersz pt. *Dwie małpy Breugla*. Jest w nim oczywiście zapisane współczucie poetki dla męki zwierząt – naszych mniejszych braci – które tak samo jak ludzie odczuwają ból i cierpią. Jednak małpy w tym wierszu – „pobrzękując łańcuchem” – przypominają bohaterce wiersza o historii ludzkiej. Refleksja nad ewolucją i miejscem człowieka w łańcuchu bytów to w wierszach Szymborskiej nie tylko zatem sprawa ewolucji, ekologii czy świeckiego franciszkanizmu, lecz – najdosłowniej – refleksja nad historią ludzką naznaczoną okrucieństwem ludzi wobec ludzi.

Nie twierdzą, rzecz jasna, że twórczość Szymborskiej wymaga objaśniania jej poprzez odwołania do historii. Chodzi mi jedynie o to, że doświadczenie historyczne Szymborskiej wpisane jest – czasem w sposób niezauważalny – w jej wrażliwość na problematykę antropologiczną, a także w jej koncepcję języka poezji. Zanim przedstawię tę ostatnią, pozostanmy jeszcze w kręgu specyfiki modernistycznego światopoglądu Szymborskiej.

4.

Zainteresowanie Szymborskiej przyrodą wprowadza nas w samo centrum problematyki modernizmu. Problematyka ta była jednym ze źródeł kryzysu światopoglądowego, od którego zaczął się modernizm. Naturaliści wieku XIX redukowali człowieka do przyrody, a wiedzę o człowieku – do nauki o przyrodzie. Bunt modernistów był gwałtowny. Jego celem było pokazanie odrębności człowieka od przyrody, rzeczy czy instytucji społecznych. Przykładem dwóch różnych odmian tego buntu niech tu będzie twórczość Leśmiana i Miłosa. Leśmian zamienił naturalizm na metafizykę, a empiryzm na transcendencję. Człowiek w jego wierszach

jest częścią natury, ale nie w sensie biologicznym, lecz filozoficznym – natura to dla Leśmiana istnienie w stanie czystym. Leśmian wyciągnął konsekwencje z filozofii Nietzschego i Bergsona. Inaczej jest w twórczości Miłosza. Miłosza od wczesnych lat fascynowała a zarazem przerażała możliwość zrównania darwinizmu i życia społecznego.¹¹ Jego twórczość to kolejne etapy odchodzenia od tego utożsamienia. Punktem dojścia Miłosza jest afirmacja natury jako obiektywnego bytu i zachwyty nad jej pozaludzkiem pięknem. Koncepcja Szymborskiej może tu wydać się szokująca. Poetka wraca bowiem do tematów, które moderniści porzucili, a które fascynowały przyrodników wieku XIX. Ostatnim poetą przed Szymborską, którego fascynował temat ewolucji był w Polsce chyba... Adam Asnyk. Ale właśnie z tej odległej perspektywy lepiej widać modernistyczny wariant tego tematu w twórczości Szymborskiej i jej oryginalność. Poetka odrzuca perspektywę naturalistyczną, ale zachowuje podziw dla wiedzy o przyrodzie.¹² Inaczej niż modernistów z pierwszej połowy wieku, natura Szymborskiej nie przeraża, lecz fascynuje. Równocześnie wiedza o przyrodzie fascynuje Szymborską właśnie dlatego, że umożliwia zrozumienie fenomenu odrębności człowieka. W poezji Szymborskiej nie ma więc dylematów Miłosza – który dramatyzuje sprzeczności pomiędzy naturą, etyką a estetyką. Ale też całkowicie obcy jest Szymborskiej symbolistyczny światopogląd Leśmiana, który naturę antropomorfizował i sakralizował. W tym sensie sposób podjęcia tego modernistycznego tematu przez Szymborską jest typowy dla modernizmu z końca wieku XX.

Nie ma też w poezji Szymborskiej problemu względności poznania, relatywizacji wiedzy i jej narzędzi, na przykład języka, nie ma więc problemu charakterystycznego dla wczesnego modernizmu. W twórczości Szymborskiej naukowa wiedza o przyrodzie prowadzi – paradoksalnie – do poetyckiej wiedzy o człowieku. Prowadzi więc nie do przeciwstawienia natury i człowieka i nie do podporządkowania człowieka naturze, ale do opisania zdumiewającej różnicy ontologicznej, która pojawiła się podczas ewolucji na ziemi – a nawet w kosmosie. Oto – powiada Szymborska – zdarzył się cud. Cud nie biblijny, ale cud natury: podczas ewolucji pojawił się człowiek, czego żadne prawa natury nie tłumaczą. Człowiek podczas ewolucji jakby się „wydarzył”, jest więc bytem po prostu przypadkowym. Nie wiemy, dlaczego i po co natura pozwoliła sobie na taki „wybryk”, ale właśnie dzięki temu rozumiemy, że w naturze i w jej ewolucji nie ma nic oczywistego. Człowiek – powia-

¹¹ Pisałem o tym w artykule pt. *From Fascination to Revulsion. Nature in the Writings of Czesław Miłosz* [in:] *Czesław Miłosz. A Stockholm Conference. September 9-11, 1991*, ed. by Nils Åke Nilsson, Konferenser 26, Stockholm, 1992.

¹² To stały motywy większości rozpraw na temat jej poezji (a są ich dziesiątki), zob. m.in.: A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996; A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i równanie*, Kraków 1998; J. Kwiatkowski, *wstęp do: Szymborska, Poezje*, Warszawa 1977, tenże, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973; M. Stala, *Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997; W. Ligęza, *Świat w stanie korekty*, op.cit.

da Szymborska – właśnie w perspektywie naukowej wiedzy o naturze jest bytem niewytłumaczalnym. Natura stworzyła człowieka jako byt obdarzony wyobraźnią, a przecież dzięki swojej wyobraźni człowiek może wyobrażać sobie, że wszystko jest nienaturalne. To znaczy, że wszystko może być inne niż jest. Paradoksalnie więc, człowiek jako wynik ewolucji natury kwestionuje tę ewolucję. Istnienie człowieka to bowiem sprzeczność pomiędzy tożsamością natury, w której wszystko jest tym, czym jest, a możliwością inności, którą człowiekowi podpowiada wyobraźnia. Porządek natury i porządek społeczny człowieka to światy całkowicie sprzeczne, ale to ten drugi – ludzki jest światem dziwnym, nienaturalnym, ponieważ jest światem historycznym. Człowiek w twórczości Szymborskiej to zakłócenie ładu w naturze, ale równocześnie tylko dzięki naturze człowiek może wiedzieć, kim jest. Szymborska przezwyciężyła w ten sposób problemy, z którymi nie potrafili sobie poradzić moderniści pierwszej połowy XX wieku – tacy jak Leśmian czy Miłosz. A także poeci polskiej awangardy, którzy naturę całkiem usunęli ze swego światopoglądu, a człowieka widzieli tylko w związku z techniką. Albo – jak Gombrowicz – dla którego człowiek istnieje tylko w związku z innymi ludźmi.

5.

Mówiłem do tej pory o modernistycznych wyznacznikach światopoglądu poetki. Pora teraz powiedzieć o ich konsekwencjach dla sztuki poetyckiej, dla poetyki wierszy Szymborskiej. W roku 1956 Szymborska – dla poetyckiego zapisania swojego doświadczenia – miała do wyboru kilka możliwości artystycznych. Dydaktyzm jej wcześniejszych wierszy socrealistycznych oparty był na mocnym przeciwstawieniu dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości. Ten dydaktyzm mógł więc sprzyjać po 1956 r. wyborowi podobnej poetyki z formułowanymi wprost tezami moralnymi i historyzoficznymi. Tak np. postąpił Jastrzęb w sławnym tomie wierszy pt. *Gorący popiół*. Szymborska mogła też wybrać wariant modernizmu Różewicza – to znaczy mogła wybrać zniszczenie języka i unicestwienie sztuki poetyckiej jako odpowiedź na doświadczenie XX wieku. W roku 1956 r. możliwy był też wariant odwrotny od koncepcji Różewicza, to znaczy wariant poezji lingwistycznej. Ale Szymborska mogła też wybrać wariant Herberta – to znaczy tradycję klasycyzmu i przedstawianie doświadczenia historycznego w formie przypowieści opartych na tematach biblijnych lub mitologicznych. Zdaje się, że ta poetyka kusiła Szymborską, o czym może świadczyć napisany prozą jej utwór *Streszczenie* będący parafrazą biblijnej opowieści o Hiobie. Jeśli na te możliwości uprawiania poezji spojrzeć w kategoriach tradycji literackich, to można by powiedzieć, że w roku 1956 r., dla przedstawienia swego doświadczenia historycznego, Szymborska wybrać mogła albo tradycję awangardy (z jej rozbudowaną metaforami i lingwizmem), albo tradycję klasycyzmu, albo tradycję surrealizmu – np. w wariacie groteskowym lub ekspresjonistycznym. Wszystkie te tradycje należały bowiem w roku 1956 do najważniejszych składników modernizmu w Polsce. Ale Wisława Szymborska – jak wiemy – nie wybrała żadnej z tych tradycji. Stworzyła natomiast zupełnie inny

wariant modernizmu w zakresie poetyki wiersza i języka poetyckiego. I o nim na zakończenie chcę teraz powiedzieć.

Mówiąc w największym skrócie, poetyka Szymborskiej oznaczała odrzucenie trzech głównych założeń ówczesnego polskiego modernizmu. Oznaczała odrzucenie: (1) eksperymentu językowego; (2) odrzucenie eksperymentu rodzajowego, polegającego na przekraczaniu granic pomiędzy literaturą a nieliteraturą, oraz (3) odrzucenie eksperymentu kompozycyjnego, to znaczy rozbijania utworu literackiego na elementy łączone jedynie na podstawie asocjacji. Szymborska odrzuciła więc te idee estetyczne, które do modernizmu wprowadziły ruchy awangardowe I połowy XX wieku i które odgrywały ważną rolę jeszcze pod koniec wieku XX. Nie mam czasu na analizy, więc powiem od razu: Szymborskiej obcy jest jeden z najważniejszych problemów całego modernizmu, tzn. obca jest jej radykalna nieufność do języka.¹³ To Szymborską zdecydowanie różni od poetów Nowej Fali. Szymborska odrzuciła bowiem ideę „języka w stanie podejrzenia”, a więc wszystkie warianty modernistycznego kwestionowania języka oraz – co może ważniejsze – odrzuciła też negowanie autonomiczności literatury, co było jedną z głównych idei późnego modernizmu w Polsce w II połowie XX w. Ale co Szymborska zaproponowała w zamian? Jej odpowiedź artystyczna – oczywiście w tej perspektywie, którą tu przedstawiam – była paradoksalna. Szymborska bowiem odrzucając ideę radykalnego modernizmu, sformułowała – rzecz jasna nie wprost, lecz w swej praktyce literackiej – nowe rozumienie kilku ważnych idei polskiego modernizmu. Były to na przykład: idea wiersza jako konstrukcji zamkniętej, czego wyrazem są puenty kończące niemal wszystkie jej utwory; idea języka uproszczonego, pozbawionego rozbudowanych metafor, ale zarazem języka zdecydowanie różniącego się od języka potocznego; idea poezji filozoficznej, czego wyrazem są w wierszach Szymborskiej liczne sformułowania, ale nie ma w tej poezji wcale – w traktacie – typowych np. dla poezji Miłosza. Rezygnując z możliwości, jakie znajdują się w poetyce surrealizmu, Szymborska opowiedziała się za poezją racjonalistyczną, czego przykładem jest w niej wyliczanie kolejnych argumentów, które jakby pełnią funkcję poetyckiej analizy i etapów quasi-logicznego dyskursu, jakim staje się jej wiersz. A wreszcie wskazać można w poezji Szymborskiej ideę wiersza autorskiego, to znaczy takiego, w którym słyszymy głos autorki, ale który jednak nie odsłania podmiotowości Szymborskiej i – moim zdaniem – usuwa na bok centralną dla modernistów problematykę subiektywności. Tej interesującej kwestii nie mogę tu jednak analizować.

Szczególnie charakterystyczną cechą modernizmu Szymborskiej jest w jej twórczości zerwanie z koncepcją „sztuki krytycznej”, która stanowiła fundament koncepcji poetyckich począwszy od obu przedwojennych awangard aż po Nową Falę i poezję lat 90. Szymborska zakwestionowała bowiem potrzebę założeń progra-

mowych oraz autokomentarzy w poezji wprowadzając do niej ironię obejmującą wszystkie wymiary twórczości. A więc ironię jako sposób wypowiedzi w utworze, ironię obejmującą akt poetycki jako formę uprawiania sztuki a także autoironię obejmującą samą autorkę. Przykładem tej autoironii mogą być tzw. utwory niepoważne Szymborskiej, np. limeryki czy różne odmiany poezji nonsensu. Śmiech Szymborskiej to także wysublimowana forma jej sztuki poetyckiej.

Szkicując miejsce modernizmu w poezji Szymborskiej można dojść do tezy następującej. Twórczość Szymborskiej – właśnie ze względu na jej dystans wobec wszystkich najbardziej radykalnych propozycji artystycznych polskiego modernizmu, takich jak twórczość Leśmiana, Wata, Miłosza, Różewicza, Białoszewskiego czy Barańczaka – jest wyjątkowym świadectwem tego modernizmu w poezji polskiej. Wyjątkowym, bo oświetlającym radykalizm pozostałych propozycji. Wyjątkowym, bo przerzucającym pomiędzy nimi mosty w miejscach najmniej oczekiwanych. Wyjątkowym, bo w sposób dziś jeszcze słabo widoczny – reinterpreterującym najważniejsze koncepcje artystyczne w polskiej poezji XX wieku. Wyjątkowym, bo pokazującym, że nowoczesność w poezji polega dziś na zachowaniu dystansu wobec każdej koncepcji nowoczesności. A przede wszystkim, że w kosmosie nie ma nic bardziej nowoczesnego niż ziemia a na niej człowiek. I że w poezji nie ma nic bardziej nowoczesnego niż nieustanne zdziwienie, że coś takiego jak człowiek jest w ogóle możliwe.



Remigiusz Borda *Architektura wnętrza* 1999,
160 x 200 cm, akryl na płótnie

¹³ Por. Michałowski, op.cit.