

Jacek Brzozowski

O DWÓCH WIECZORACH AUTORSKICH WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

Chodzi o dwa wiersze, których tematem jest spotkanie poetki z publicznością. Pierwszy z nich to słynny *Wieczór autorski* z tomu *Sól* (1962). Drugi – wiersz *Trema*, otwierający *Ludzi na moście* (1986).

Porównanie obu wierszy pozwala stwierdzić istotną przemianę, jaka na przestrzeni parudziesięciu lat dokonała się w poezji Wisławy Szymborskiej. Pozwala również o tej przemianie powiedzieć cokolwiek konkretnego i wymiernego, a chyba przede wszystkim, jako że oba wiersze mają charakter metapoetycki i autotematyczny, zgodnego z autorskimi intencjami czy prawdą wewnętrzną poetki. Powiem też od razu, że istotę przemiany widzę w przeobrażeniu się bardzo dobrej poezji w poezję wielką. W tym miejscu pozwolę sobie także na trzeci ogólnik, a mianowicie na porządkujący ekskurs historyka literatury.

Gdyby wyobrazić sobie książkę o poezji Szymborskiej jako historię, byłaby to na dziś historia pięćdziesięciu lat układania wierszy, historia dwustu piętnastu wierszy (licząc debiutancki utwór *Szukam słowa*¹) ogłaszanych przez poetkę rzadko i uważnie, i układanych w starannie przemyślane i skomponowane, niewielkie tomiki. Historia ta nie ma gwałtownych zawirowań czy niespodziewanych przełomów. Można w niej natomiast dostrzec trzy fazy, trzy różnej wielkości, ale płynnie następujące po sobie stopnie, które prowadzą w jednym kierunku: ku górze. Na pierwszą fazę składają się dwie książki poetyckie: *Dlatego żyjemy* (1952) i *Pytania zadawane sobie* (1954)². Na drugą

¹ Na temat tego wiersza oraz udziału redaktorów „Walki” (dodatku tygodniowego do „Dziennika Polskiego”) w ustaleniu ostatecznej jego wersji pisał A. Włodek, *Debiut z przygodami*, [w:] tenże, *Nasz łup wojenny*, Kraków 1970, s. 148–150.

² Proponowana w szkicu próba charakterystyki postawy poetyckiej autorki *Wielkiej liczby* i w ogóle realizowanego przez Szymborską modelu czy koncepcji poezji tudzież tego, jak ta postawa i koncepcja przemieniały się, odnosi się wyłącznie do okresu obejmującego drugą i trzecią fazę rozwoju tej twórczości. Faza pierwsza oraz (głównie światopoglądowy) przełom pomiędzy nią a fazą drugą to w istocie osobny problem. Pomijam go tutaj. Pomijam

– pięć tomików: *Wolanie do Yeti* (1957), *Sól, Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972) i *Wielka liczba* (1976). Na trzecią – dwa skromne zbiorki: *Ludzie na moście* oraz *Koniec i początek* (1993). Pomiędzy fazą drugą i trzecią zwraca uwagę długa, dziesięcioletnia przerwa.

W tak pomyślanej i podzielonej na rozdziały historii wiele miejsca poświęcić by należało wierszom o poezji. Nie tylko dlatego, że Szymborska niechętnie mówi o niej i o sobie w inny sposób, czyli że miarodajny autokomentarz do tej twórczości znajduje się przede wszystkim w tych wierszach, ale również dlatego, że wierszy takich, wbrew sugestiom Stanisława Balbusa, który ostatnio pisał o poezji w poezji u Szymborskiej, jest po prostu niemało. Nie osiem, jak chce krytyk, lecz blisko dwadzieścia wierszy, które w całości lub znacznej części mają charakter bądź metapoetycki, bądź autotematyczny (przy czym co najmniej drugie tyle utworów zawiera drobne metapoetyckie napomknienia)³.

Wiele ważnych rzeczy odnaleźć można w tych wierszach. Niewątpliwie zaś wspólną ich cechą jest powściągliwość i dyskrecja, z jaką Szymborska konstruuje metapoetycki, a szczególnie autotematyczny dyskurs. Z rygorów owej powściągliwości i umiaru wyłamują się jednak – oczywiście we właściwych dla tej poezji proporcjach – dwa wiersze, właśnie *Wieczór autorski* oraz *Trema*. Wyłamują się w dwojaki sposób: bezpośredniością wyznania oraz osobiwością tematu. Spotkanie autorskie jako pretekst do wiersza o poezji i o sobie-poecie – to jest absolutnie oryginalny pomysł czy koncept! Tylko tak, tylko w taki sposób, na takich warunkach Szymborska robi wyjątek

respektując prawo poetki do pomyłek, a przede wszystkim dobre jej prawo do traktowania przez nią dwóch wydanych naówczas tomików (wyjąwszy kilka wierszy, które znalazły się w późniejszych wyborach, jak *Klucz* czy *Zakochani*) jako świadectwa naiwnej wiary, pouczającego świadectwa, należącego wszak do dawno przezwyciężonej i definitywnie zamkniętej przeszłości. Zauważyć zresztą warto, że niejako powtórny debiut Szymborskiej, mianowicie tom *Wolanie do Yeti*, jest m. in. także bardzo gruntownym, rzetelnym i uczciwym poetyckim rozliczeniem się autorki z socrealizmem i z socrealizmem. Dodam także, że skrupulatność pozwalałaby mówić o jednym jeszcze okresie w twórczości poetki, latach 1945–1948. Nie znalazł on swego finału w książce poetyckiej. Szymborska planowała wydać taką książkę (pt. *Szycie sztandarów*). Byłby to – mówiąc w skrócie – tom wierszy w dużej mierze przybosiowsko-różewiczowskich, przynoszących bilans rozliczeń Szymborskiej (pokoleniowych, po trosze „kolumbowych”) z wojenną przeszłością i tuż-powojenną współczesnością. Bodaj przede wszystkim socrealizm sprawił, że projektowany zbiór ukazać się nie mógł.

³ Por. S. Balbus, *Poezja w poezji*, „NaGłos” 1993, nr 12. Lista istotnych wierszy Szymborskiej o charakterze mniej czy więcej metapoetyckim bądź autotematycznym jest następująca: *Rówieśnice*, *Trzeba*, *Do twórcy z Dlaczego żyjemy*; *Rozgniewana muza*, *Wyspa Syren* z *Pytań zadawanych sobie*; *Drobne ogłoszenia*, *Rehabilitacja*, *Obmyślam świat* z *Wolania do Yeti*; *Słówka*, *Wieczór autorski*, *Nagrobek*, *W rzece Heraklita*, *Rozmowa z kamieniem* z *Soli*; *Radość pisania*, *Tomasz Mann ze Stu pociech*; *Autotomia*, *Pod jedną gwiazdką* z *Wszelkiego wypadku*; *Wielka liczba*, *Pochwała siostry*, *Recenzja z nie napisanego wiersza z Wielkiej liczby*; *Trema*, *W biały dzień* z *Ludzi na moście*; *Niektórzy lubią poezję* z *Końca i początku*.

i mówi „wprost” o sobie i swojej poezji. Bardzo więc ważne wydają się oba te wiersze. Są zresztą także ważne dla samej poetki: pierwszy dał tytuł autorskiemu wyborowi poezji z 1992 r., i wybór ten rozpoczyna; drugi stanął na początku książki poetyckiej, którą Szymborska ułożyła po długiej, dziesięcioletniej przerwie.

I. Pierwszy wieczór autorski

Muzo, nie być bokserem to jest nie być wcale.
Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.
Dwanaście osób jest na sali,
już czas, żebyśmy zaczynali.
Połowa przyszła, bo deszcz pada,
reszta to krewni. Muzo.

Kobiety rade zemdleć w ten jesienny wieczór,
zrobią to, ale tylko na bokserkim meczu.
Dantejskie sceny tylko tam.
I wniebobranie. Muzo.

Nie być bokserem, być poetą,
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy,
z braku masykulatury demonstrować światu
przyszłą lekturę szkolną – w najszcześniejszym razie –
o Muzo. O Pegazie,
aniele koński.

W pierwszym rzędzie staruszek słodko sobie śni,
że mu żona nieboszczka z grobu wstała i
upiecze staruszkowi placek ze śliwkami.
Z ogniem, ale niewielkim, bo placek się spali,
zaczynamy czytanie. Muzo.⁴

Wiersz mówi o rzeczy znanej od zawsze, banalnej i oczywistej: poeta nie jest gwiazdorem, nie należy to do jego roli czy też nie zostało mu dane, przegrywa więc z bożyszczem tłumów. Jest nim bokser, bliźniaczy brat kulturysty z utworu poprzedzającego w tomie *Wieczór autorski*. Wybór rywala o tyle ma znaczenie – ale też tylko o tyle – że przegląda się w nim czas, w jakim wiersz powstał, duch epoki Cassiusa Clay’a, a u nas prymusów ze szkoły Feliksa Stamma, którzy robili oczekiwany użytek z pięści.

W społecznej więc świadomości – taka jest natura tej świadomości oraz realia ducha czasu – poeta przegrywa z bokserem. U tamtego rozentuzjaz-

⁴ *Wieczór autorski* drukowany był po raz pierwszy w „Życiu Literackim” 1958, nr 34. *Trema* – tamże, w 5 numerze z 1979 r. Tutaj traktuję te wiersze jako utwory ważne dla tych poetyckich całości, w jakich je poetka – w *Soli* oraz *Ludziach na moście* – ostatecznie umieściła.

mowane tłumy. Tutaj – zaledwie przysłowiowy tuzin słuchaczy, przy czym motywacje, jakie nimi kierują, są właściwie żadne. Przegrywa więc poeta nieodwołalnie, nokaut jest zupełny, i to tak dalece, że od razu, w pierwszym zdaniu przekreślona zostaje realność bycia innego niż bycie bokserem. W tym momencie przecież, jako tako streściwszy pierwszą strofę wiersza, wypadnie przerwać tę prowadzącą donikąd procedurę i wrócić do pierwszego zdania.

A zatem: wiersz mówi o rzeczy banalnej i oczywistej. Nie odsłania żadnej tajemnicy, nie odkrywa prawdy wielkiej i głębokiej, nie przynosi rewelacji. Jakże jednak mówi o tym, co oczywiste i banalne! Tutaj, w sposobie mówienia, w idiomie poetyckim wydaje się streszczać racja jego bytu, jego sens.

Temat, problem jest, rzecz jasna, dla tego, kto jest poetą, istotny i ważny, także drażliwy i wywołujący emocje: stanowi po trosze o być albo nie być poety. Łatwo można sobie tu wyobrazić reakcję np. Horacego („*Odi profanum vulgus...*”), nie wspominając już o romantykach czy ich następcach. Ważność problemu nie oznacza wszak, by nie był on oczywisty i banalny. I otóż sposób, w jaki Szymborska mówi o tym, co oczywiste, ale co także przecież dotyczy jej jak najgłębiej i jak najistotniej, jest niejako sam w sobie widowym i wymownym credo poetyckim, gestem autotematycznym, metawypowiedzią. Powiedzmy tak – może niezgodnie z teoretyczną przyzwoitością, ale blisko zwykłej czytelniczej naoczności: w sferze treści wiersz przedstawia problem trywialnie oczywisty. Natomiast w sferze formy, czyli mówienia – tutaj się trochę poprawiam z teorii – tej treści ujawnia się istota światopoglądu Szymborskiej. Nie wahałbym się powiedzieć, że ujawnia się manifestacyjnie. Chociażby w takim sensie, w jakim manifestacją jest zawsze wiersz poety o sobie samym, przy czym wcale to nie musi być wiersz tzw. programowy.

Jak zatem wygląda ów sposób mówienia?

Dantejskie sceny i wniebobranie na meczu bokserskim, równocześnie na ringu i na widowni. Poeta skazany na ciężkie norwidy, poetycki odpowiednik bokserskiej kategorii wagowej nokautującej straszliwie. Lektura szkolna jako *ersatz* muskulatury. Pegaz – anioł koński. Śpiący staruszek i jego sen o placku ze śliwkami. Umiarkowany żar recytacji, ażeby nie obudzić śpiącego, nie spalić ciasta. Znakomity wersyfikacyjnie kształt wiersza, nieregularnie miarowego sylabowca. Także rymy, od asonansów i konsonansów zbliżające się do współbrzmień dokładnych, z których mowa wycofuje się jednak natychmiast w stronę jak gdyby (rytmicznej) prozy; ostatnia strofa, ze znakomitą przerzutnią, jest bodaj kwintesencją całej tej mistrzowsko zorganizowanej wierszowości.

A zatem: dowcip sytuacyjny i językowy, humor, ironia i autoironia, a zarazem emocjonalne ciepło, maskowane co prawda, ale obecne wyraźnie (w strofie ostatniej). Intelktualizm i liryzm. Kunsztowny wiersz i właściwa

prozie zwykłość języka. I to jest zasadnicza cecha idiomu poetyckiego Szymborskiej: wielopunktowość widzenia, równorzędność różnych, skrajnych punktów widzenia, umiejętność harmonijnego łączenia ich w spójną całość.

Świetnie streszcza się to wszystko w obecnej w wierszu *Muzie*. Jest ona konwencjonalnym znakiem natchnienia, emblematem powołania poety, znakiem profesji. Tutaj – okazuje się także niezbyt zaradnym impresario. I przede wszystkim właśnie nadaje się na słuchacza, jedyne słuchacza. Umożliwia on mówienie: stanowi fundament konstrukcyjny wewnętrznego monologu (i zarazem apostrofy), stanowi w ogóle fundament konstrukcyjny całego wiersza, całego konceptu. Jednakże intencje autorskie nie ograniczają się do takiej tylko konceptowości. Zauważmy bowiem, że gramatycznie (składniowo), a także istotnościowo Muza wymaga w każdym momencie, w którym zostaje w wierszu przywołana, dopełnienia w postaci wykrzyknika. Taka jest tradycja, tzn. zarówno treść imienia Muzy, jak i poetyka apostrofy. Wykrzyknik nie pojawia się. Jego miejsce zajmuje, po trzykroć, kropka. Mówiąc żartem: kropka po kropce, a pomiędzy nimi Muza. Tradycja zostaje poniekąd przekreślona, tradycja klasycznej skonwencjonalizowanej Muzy i klasycznej skonwencjonalizowanej apostrofy. Muza jak gdyby nabiera życia. Nie przestaje, oczywista, być dalece zintelektualizowanym i podporządkowanym ironicznemu (i autoironicznemu) dystansowi fundamentem konceptu, ale jednocześnie jest czy chce być prostym, nieledwie prozaicznym, a przede wszystkim dalekim od konwencjonalności – aczkolwiek na tle konwencji czytelnym i zrozumiałym – znakiem profesji bohaterki wiersza. Znakiem trwania przy tej profesji. Trwania czyli nieudawania, że dane są jej również inne role. Na początku i na końcu wiersza, w pierwszym i ostatnim jego słowie, stoi Muza. Muza, której kondycja jest syntezą całego konceptu wiersza, ale też zarazem na tyle, na ile to jest w ogóle możliwe, znakiem indywidualnej, prywatnej prawdy.

Pora zapytać, jaki światopogląd kryje się za takim sposobem mówienia. Sposobem mówienia, który jeszcze jakoś daje się opisać czy streścić, natomiast całkowicie wymyka się wszelkim procedurom próbującym go nazwać, zdefiniować, zamknąć w granicach jakiejś możliwej do zaakceptowania formuły. Otóż powiem to bardzo niedoskonale i tylko w przybliżeniu, ale nie potrafię inaczej. Mianowicie istota światopoglądu Szymborskiej sprowadza się do sztuki mówienia. Oczywiście, nie jest tak, że poetka nie mówi o rzeczach ważnych, istotnych, tzw. zasadniczych etc. Dominuje jednak nie „co”, ale „jak” mówi, tzn. „jak” wydaje się tutaj bez reszty i absolutnie stanowić o owym „co”. Mamy zatem w przypadku Szymborskiej do czynienia niejako z ideałem tego, czym może być poezja, sztuka poetycka, poezja idealna (przy czym nie ma to nic wspólnego ze znanymi z historii teoretycznymi i praktycznymi wcieleniami „poezji czystej”, awangardyzmami, lingwistycznościami itp.). Spróbuję to wszystko powiedzieć może trochę inaczej.

Otóż światopogląd Szymborskiej zdaje się wyrastać z przeświadczenia, że zadaniem poety jest nie tyle mieć tzw. poglądy i dawać temu wyraz w mowie mniej czy bardziej wiązanej (sorealizm sporo tu poetkę nauczył), ile jest tym zadaniem po prostu mówić o tym, co poeta widzi, na co patrzy, w czym ma udział. Mówić – to znaczy odnajdywać słowa. Nie jest przypadkiem, że debiutancki wiersz nosił tytuł *Szukam słowa*, i dotyczył tego, „jak” mówić, a ściślej: „jak” nazywać. Mówienie poety jest przede wszystkim sztuką, umiejętnością nazywania. Tak zwane poglądy biorą się z tego nazywania, nie na odwrót. Szymborska z tej umiejętności czy tak rozumianego zadania poety uczyniła fundament swojego światopoglądu – można by go nazwać światopoglądem czysto poetyckim – i wiernie się tego fundamentu trzymała. Nie tyle więc tworzyła „obrazy”, ile nazwy. Nie tyle kreowała świat poetycki, ile uprawiała sztukę portretu, sztukę portretowania zjawisk, zdarzeń, rzeczy; także sztukę autoportretu. Nie tyle stwarzała, ile obmyślała świat. Nazywała, uprawiała sztukę portretu, obmyślała świat w sposób, który nie faworyzował – na tyle, na ile jest to w poezji możliwe – żadnego punktu widzenia. Efektem tego były wiersze zazwyczaj bardzo dobre, bardzo dobra poezja. A jeżeli jedną z motywacji skłaniających Szymborską do układania wierszy stanowiła – jak sama podkreślała – radość pisania, to znakomicie współbrzmiała z tym wartość, jaka pojawiała się na drugim biegunie literackiej komunikacji, mianowicie radość czytania⁵. Ale jednocześnie jakże często **tylko** radość czytania.

Świetnie skonstruowane wiersze, wyborny dowcip, nieuchwytna uroda poetyckiej dykcji, prawie niemożliwa w poezji polifoniczność – i często niewiele więcej ponad to, ponad koncept. Przykładem, niejako wzorcowym, jest właśnie skrótowo opisany *Wieczór autorski*. Nie tylko zresztą przykładem. Ten osobliwy wiersz autotematyczny jest bowiem jak gdyby sam w sobie również poetyckim wysłowieniem czy też przyznaniem się autorki do tego, że na takiej konceptowej formule poezji poprzestaje ona, i że taka formuła poezji wystarcza jej. Bardzo dobra poezja, która racje i sens swojego istnienia wywodzi i ogranicza do siebie samej. Bardzo dobra poezja, która nie udaje, że jest czy chce być czymś innym niż rzetelną sztuką nazywania. Sztuką spod znaku Muzy. Nie bez humoru i ironii przywoływanej w całym wierszu, ale i nie bez gruntownego poetyckiego profesjonalizmu.

Ostatnie dwa tomiki, *Ludzie na moście* oraz *Koniec i początek*, przynoszą odmianę. Już w *Wielkiej liczbie* można było zobaczyć niektóre jej symptomy (rezygnacja z wielu formalnych wyznaczników wierszowości, odchodzenie od „konceptowości” etc.). W wymienionych zbiorach widać pełny kształt przemiany. Nie jest to oczywiście, jak zaznaczałem na początku, jakiś

⁵ Taki tytuł dał swojemu syntetycznemu o poezji Szymborskiej esejowi M. Stala (*Radość czytania Szymborskiej*, „Znak” 1990, nr 6).

gwałtowny przełom, raczej płynna metamorfoza. W najogólniejszej perspektywie można by ją określić w dwóch kategoriach: pogłębienia charakterystycznego dla późnej twórczości oraz rezygnacji z pewnych elementów dotychczas uprawianej poetyki. Rzecz jasna to, co można wskazać jako dwie kategorie, to są jedynie dwa najwyraźniejsze rysy jednego i tego samego procesu. Nie umiem go zdefiniować inaczej, jak tylko poprzez stwierdzenie różnicy pomiędzy bardzo dobrą a wielką poezją. Mógłbym też dodać – dalece umownie – różnicy pomiędzy poezją „literacką” a poezją wykraczającą poza „literackość”. Definicji przemiany nie będzie zatem. Natomiast pewne jej elementy spróbuję wskazać na marginesie lektury wiersza rozpoczynającego *Ludzi na moście*.

II. Drugi wieczór autorski

Poeci i pisarze.

Tak się przecież mówi.

Czyli poeci nie pisarze, tylko kto –

Poeci to poezja, pisarze to proza –

W prozie może być wszystko, również i poezja,

ale w poezji musi być tylko poezja –

Zgodnie z afiszem, który ją ogłasza
przez duże, z secesyjnym zawijaszem P,
wpisane w struny uskrzydłonej liry,
powinnam raczej wefrunąć niż wejść –

I czy nie lepiej boso,

niż w tych butach z Chełmka

tupiąc, skrzypiąc

w niezdarnym zastępstwie anioła –

Gdyby chociaż ta suknia dłuższa, powłóczystsza,

a wiersze nie z torebki, ale wprost z rękawa,

od święta, od parady, od wielkiego dzwonu,

od bim do bum,

ab ab ba –

A tam na podium czyha już stoliczek

spirytystyczny jakiś, na złożonych nóżkach,

a na stoliczku kopci się lichtarzyk –

Z czego wniosek,

że będę musiała przy świecach

czytać to, co pisałam przy zwykłej żarówce

stuk stuk stuk na maszynie –

Nie martwiąc się zawczasu,
co to jest poezja
i jaka to poezja –

Czy taka, w której proza widziana jest źle –
czy taka, która dobrze jest widziana w prozie –

I co w tym za różnica,
wyrażna już tylko w półmroku
na tle kurtyny bordo
z fioletowymi frędzlami?

Dokładnie ten sam motyw, ten sam temat łączy *Tremę* z *Wieczorem autorskim*. Każdy kolejny wiersz poety jest zawsze jakoś uwikłany we wszystkie wiersze wcześniejsze. Tutaj to uwikłanie jest w oczywisty sposób największe z możliwych, a jeszcze tym jak gdyby większe, że oba utwory mają charakter autokomentarza, są wierszami autotematycznymi.

Ów bezpośredni i pierwiastkowy związek obu takich właśnie wierszy od razu kieruje uwagę na różnice. I też od razu te różnice widać. Już w samych tytułach. „Wieczór autorski” jest bardzo konkretną, rzeczową, emocjonalnie obojętną i czysto przedmiotową nazwą. Nazwą, która nie zawiera żadnych śladów interpretacji tego, co nazywa. Z tytułem drugiego wiersza, z „tremą” rzecz ma się całkiem inaczej: tzn. jest w tym również rzeczowość, ale jej przedmiotem jest teraz to, co na wskroś podmiotowe i emocjonalne. Rzec by zatem już w tym momencie można, że jeżeli *Wieczór autorski* to była ilustracja i zarazem autocharakterystyka idiomu poezji przedmiotowej, opartej na niejako zawodowej umiejętności trafnego rzeczowego nazywania, a to, co podmiotowe, dochodziło do głosu głównie poprzez ironię, autoironię oraz koncept, to teraz owa przedmiotowość – można ją widzieć również jako dążenie wcześniejszej Szymborskiej do obiektywizacji – ustępuje przed podmiotowością, nadal rzeczową, ale nie ukrywającą tego, co prywatne i subiektywne. Nie ukrywającą tego – dopowiedzmy – co będąc fundamentem egzystencjalnego doświadczenia, jest jednocześnie niepochwytne, zagadkowe, tajemnicze, niewyraźne. I do czego jakoś przybliżyć się możemy próbując nazwać naszą reakcję wprost i bezpośrednio – słowo „trema” właśnie to robi – nie zaś odwołując się do konceptu, ironii, czystej maestrii i wyłącznie poetyckiego rzemiosła. W tym miejscu czas zajrzeć do wiersza.

Trema łączy dwa wątki: metapoetycki, tzn. dotyczący poezji w ogólności, oraz autotematyczny, dotyczący – nie widzę powodów, ażeby powiedzieć to inaczej – Szymborskiej-poetki. Pierwszy wątek rozpoczyna wiersz i stanowi jakby jego tezę. Drugi wynika z pierwszego i splata się z nim zaraz dalej, w momencie, w którym pojawia się poetycki obraz wieczoru autorskiego. W finale wiersza – w bardzo rytmicznej strofie – mamy w pewnym sensie

syntezę obydwu wątków, tzn. próbę określenia przez Szymborską, czym jest i jaka jest jej poezja w ogólności, czyli próbę określenia istoty jej poezji.

Pretekstem dla tezy wyjściowej, a zarazem całego wiersza, jest frazeologizm: „Poeci i pisarze. / Tak się przecież mówi”. Szymborska nie rozpoczyna od abstrakcji ani ogólnych pojęć. Rozpoczyna od banalnej realności i potoczności mowy. Ale bo też chodzi jej o niekoturnowość i zwykłą jakby praktyczność czy też możliwość jakiegoś najzwyczajszego, na ludzką miarę i po ludzku rozwiązywania problemu należącego, bądź co bądź, do repertuaru problemów tzw. zasadniczych (zasadniczych w każdym razie dla poety). A problem istotnie jest zasadniczy: dotyczy ontologicznego statusu poety („czyli poeci... to kto”), oraz absolutnej ontologicznej czystości poezji („ale w poezji musi być tylko poezja”). Taka jest teza.

Szymborska stawia ją na tyle ogólnie, ażeby ważność problemu mogła się objawić, i jednocześnie stawia w taki sposób (tzn. bez ostrej ironii, a jako wyraźny paradoks), ażeby nie można jej było pozostawić bez rozwiązania. Bez rozwiązania – powiedzmy od razu – które może być tylko, gdyż taka jest natura problemu, nie kończącym się zasugerowywaniem, podsuwaniem sugestii, bez możliwości definitywnej odpowiedzi. Nie jest przypadkiem, że każdy z kolejnych dziesięciu fragmentów wiersza kończy się pauzą (fragment dziesiąty, tuż przed finałem, ma aż dwie takie pauzy), ostatnia zaś strofa, i zarazem cały wiersz – znakiem zapytania.

Kiedy więc w taki sposób problem został postawiony, rozpoczyna się jego (poetycka) egzemplifikacja. Terenem, na jakim się to dzieje, jest „proza życia”, nie Parnas, spotkanie z czytelnikami, nie z Muzami (i bez towarzystwa Muzy). I oczywiście, podobnie jak w czasie pierwszego wieczoru autorskiego, i tutaj również nic się nie zgadza. Nie zgadza się jednak inaczej. Inaczej też mówi o tym Szymborska.

Nie zgadza się zatem potoczne wyobrażenie o poecie i o poezji z tym poczuciem siebie samej, jakie ma poetka. W *Wieczorze autorskim* miała, żartobliwie, poczucie niebycia, skazania na niebycie, wątpliwości wszakże nie dotyczyły tego, kim jest; cały zresztą tamten wiersz jest na świadectwo, że autorka znakomicie opanowała swoje rzemiosło, że jest go pewna: o swoim niebyciu mówi w sposób potwierdzający to, że jest poetką. Teraz, po dwudziestu kilku latach, ma poczucie, że próbuje się ją schwytać („czyha... stoliczek”), wtłoczyć w banalnie upoetyzowany kostium, skrojony i pozszywany przez pseudo-poetycką świadomość. I otóż cała ta sytuacja staje się... W okresie *Wieczoru autorskiego* byłaby zapewne pretekstem do ułożenia sytuacyjnego obrazka, zaprawionego humorem i cokolwiek ironią. Teraz – staje się pretekstem do określenia, do próby określenia własnej kondycji. Nadal dzieje się to w tonacji nieco żartobliwej i nie bez ironii. Ale żartobliwość i ironia wydają się teraz inne: mianowicie nie tyle **kon-**
struowane przez kunszt poetyckiego nazywania, ile prosto i rzeczowo

relacjonowane. Mają zresztą swoją granicę, tzn. obejmują tylko tę część monologu, która dotyczy realiów sali przygotowanej na przyjęcie poetki.

Tego, co istotne, tzn. samej poezji, ironia nie obejmuje. I to jest bodaj najbardziej uchwytne element przemiany: tendencja Szymborskiej do pozbawionego błyszczącej ironii mówienia „wprost” o rzeczach ważnych dla niej, czy skądinąd ważnych. I równoległa do niej rezygnacja z efektownego konceptu oraz drugorzędnych sposobów poetyzowania. Pozostaje więc to, co można określić... No właśnie: jak? Końcowe fragmenty *Tremy* podpowiadają, że nie jest to ani poezja (w tradycyjnym rozumieniu), ani proza⁶. Sugerują ponadto nieokreśloność czy po prostu niemożliwość dokonania pomiędzy nimi rozróżnień. Ostatnia zaś strofa stawia w ogóle pod znakiem zapytania sensowność rodzajowego czy gatunkowego tutaj rozróżniania bądź definiowania. Ale jednocześnie to, o czym strofa ta mówi (półmrok, kurtyna z frędzlami), pozwala w przybliżeniu zasugerować, czym „moja poezja” nie jest. Nie jest więc na pewno, skoro wpośród teatralnych rekwizytów poezją wydaje się nie być, teatralizacją czy inscenizacją. Innymi słowy: nie jest grą. Można by powiedzieć jeszcze dalej: nie jest sztuką, w tym sensie, że nie jest teatralnym czyli „sztucznym” mówieniem, albo też: mówieniem manifestującym swoją „sztukę”. W istocie zatem tylko przez negację, tylko przez wyliczenie tego, czym poezja nie jest, można ją jakoś określić. I tak właśnie *Trema* jest skonstruowana: myślniki, pauzy, tok niedopowiedzeń, urywany, jakby nieskończony, i wszystko to opatrzone znakiem zapytania w finale.

Przez negację zwykło się niekiedy określać absolut. Jeżeli zatem poezja jako naturalny (tzn. nie sztuczny, tyle można o niej pozytywnie powiedzieć) sposób mówienia może być określona wyłącznie na taki ład, na jaki określano absolut, nieodmiennie nasuwa się dalszy wniosek, że mianowicie treść (nie temat, lecz treść) tego mówienia ma również związek z absolutem. Ostatecznie można by to sformułować następująco: Jeżeli jestem poetką i mówię – a mówię tylko wtedy, kiedy coś wydaje mi się ważne, tzn. kiedy mam wewnętrzne poczucie, że o tym, o czym mówię, powiedzieć jako poetka muszę – to to moje mówienie, którego niepodobna w żadnych tradycyjnych literackich kategoriach określić, zawiera w sobie jakąś część absolutu. I to właśnie jest poezja. Co także można by powiedzieć nieco inaczej: Jeżeli byłam poetką rzetelną, czysto profesjonalną, to w pewnym momencie ów profesjonalizm, którego rezultatów jednak nie umiałam określić, doprowadził mnie do miejsca, w jakim zobaczyłam, że mam nie

⁶ Na temat problemu „poezja-proza” napisać by można obszerny szkic. Tutaj mogę tylko dodać, że u Szymborskiej pierwszym bodaj sygnałem ważności tego problemu jest odautorskie słowo wstępne do *Poezji wybranych* z 1967 r. Niesłuchanie zaś istotny kontekst historycznoliteracki dla owego problemu wyznaczają nazwiska m. in. Norwida, Eliota, Miłosza, Różewicza i Białoszewskiego.

profesjonalne, ale wewnętrzne poczucie, iż to, co mówię, musi być mówione i musi być w taki a nie inny sposób mówione. Czyli doprowadził mnie do miejsca, w którym poezja jako zawodowe układanie słów okazała się – bez moich z tej strony intencji – tożsama z poezją jako wewnętrzną, duchową postawą wobec świata. Poezja w tym drugim znaczeniu, w sensie postawy, może prowadzić w okolice absolutu.

Prawie „wprost” – tzn. w jedynych tu do przyjęcia i możliwych kategoriach wiary, a przede wszystkim nadziei, kategoriach umocowanych na wewnętrznym poczuciu i potwierdzonych głębokim indywidualnym doświadczeniem – mówi o tym wiersz *Niektórzy lubią poezję* z tomu *Koniec i początek*. Wiersz, który jest szczególnym metapoetyckim dowodem na istnienie jakiejś transcendencji, jakiejś tajemnicy. Powiedziałbym nawet: wiersz, który będąc jak gdyby prostym tylko poetyckim słownikiem, odkrywa w wyniku „zwykłego” definiowania pojęć fakt (nie: treść) istnienia jakiejś transcendencji:

Niektórzy –
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc.

Lubią –
ale lubi się także rosół z makaronem,
lubi się komplementy i kolor niebieski,
lubi się stary szalik,
lubi się stawiać na swoim,
lubi się głaskać psa.

Poezję –
tylko co to takiego poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie już padła.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
jak zbawiennej poręczy.

To, co tutaj nazwałem „transcendencją” czy „absolutem”, można oczywiście określić w innych kategoriach. Na przykład Eliot w *Granicach krytyki literackiej* zanotował zdanie następujące: „I nawet posunę się do twierdzenia, że w każdej wielkiej poezji istnieje coś, co musi pozostać niewytłumaczalne przy najlepszej nawet znajomości poety, i że to właśnie jest czymś najważniejszym”⁷. Szymborska mówiła o tym tak: „Może są poeci, którzy wiedzą, co to jest poezja, ja – nie wiem. I wydaje mi się, że bardzo dobrze jest nie wiedzieć pewnych rzeczy. [...] Poezja jest pewnym wzniesieniem się

⁷ T. S. Eliot, *Granice krytyki literackiej*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] *Szkice literackie*, red., wybór, przedmowa i przypisy W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 348.

ponad siebie, ponad swój oczywisty byt, szukaniem mniej oczywistego, ale istniejącego w nas, w naszej świadomości. Jest wszędzie...”⁸.

Szyborskiej więc kategorią jest owo „wszędzie”, a także „nie wiem”: „Skąd się jeszcze ta przestrzeń bierze we mnie – nie wiem” (*Wielka liczba*); „a ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego”; „Wielkie to szczęście nie wiedzieć dokładnie na jakim świecie się żyje” (*Wielkie to szczęście*).

Na koniec warto może przypomnieć Montaigne’a, ukochanego pisarza Szyborskiej. Nie dla powinowactwa, ale trafności w wyrażeniu tego, o co tutaj istotnie chodzi. „Istnieje pewien rodzaj silnej i wspaniałej niewiedzy – pisał pan na Montaigne – która co do czci i odwagi nie ustępuje wiedzy; niewiedza, dla której pojęcia nie mniej trzeba wiedzy niż dla pojęcia wiedzy”. I dodawał: „Ha! jakież to słodkie i miętke wezglowie owa niewiedza i obojętność, jak zdrowo spoczywa na nim głowa dorzecznego człowieka!”⁹

Wiersz *Niektórzy lubią poezję* jest ostatnim słowem Szyborskiej na tej linii, której kierunek oznaczyła *Trema* otwierająca *Ludzi na moście*, a której antecedenje sięgają daleko wstecz, do pierwszego wieczoru autorskiego, kiedy „nieistniejąca” poetka, nie udając, że dostępne są jej także inne role, ujawniła swój rzetelny kunszt i umiejętność nazywania, poetyckiego nazywania. Pokazać, jak wiele mieści się na tej linii, mogłaby już tylko obszerna książka o poezji Wisławy Szyborskiej. Sądzę, że książka taka powinna respektować rozwój tej poezji, tzn. powinna być jej historią, i to historią przede wszystkim poetyki.

Lipiec 1995

Jacek Brzozowski

ON WISŁAWA SZYMBORSKA'S TWO AUTHOR READINGS

Summary

My reading of the following poems *Wieczór autorski* [*An Author Reading*], from the volume *Sól* [*Salt*], 1962; and *Trema* [*Stage Fright*], from the volume *Ludzie na moście* [*People on the Bridge*], 1986, is an attempt to define, at least in outline, the essence of the transformation which has occurred in the works by the author of *Koniec i początek* [*The End and the Beginning*] over the last several dozen years. The essence of the transformation is gradually opening of Wisława Szyborska's poems to the sphere of metaphysics or – as she herself put it in one of the interviews – a quest for ‘the less obvious which does exist in us, in our consciousness’.

⁸ *Nie mieszkamy w buduarze* [Rozmowa z Wisławą Szyborską], „Ex Libris” 1993, Numer specjalny, s. 1. Szyborska dopowiada te uwagi właśnie na marginesie wiersza *Niektórzy lubią poezję*.

⁹ M. de Montaigne, *Próby. Księga trzecia*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac., wstępem i komentarzem opatrzył Z. Gierczyński, Warszawa 1985, s. 251 i 288.