

czwlan dzisinni

Dotychczas ukazały się

**Janina Abramowska
Jan Kochanowski**

**Przemysław Czapliński
Tadeusz Konwicki**

**Piotr Śliwiński
Tadeusz Dołęga-Mostowicz**

**Józef Tomasz Pokrzywniak
Ignacy Krasicki**

**Antoni Smuszkiewicz
Stanisław Lem**

**Józef Ratajczak
Julian Tuwim**

**Bogumiła Kaniewska
Wiesław Myśliwski**

**Dariusz Śnieżko
Mikołaj Sęp-Szarzyński**

**Jan Galant
Marek Hłasko**

W przygotowaniu

**Krzysztof Trybuś
Cyprian Kamil Norwid**

ANNA LEGEŻYŃSKA

Wisława Szymborska



**DOM WYDAWNICZY REBIS
POZNAŃ 1996**

Sztuka (dramat, teatr) jako różnorodnie pojęta umiejętność semiotyzowania natury, pomaga mu w tym dziele.

Zmodyfikowany przez poetkę topos życia-teatru pozwala wysnuć jeszcze jedną konkluzję. Otóż buduje on sytuację **obustronnej demaskacji**: rzeczywistości przez *mimesis* (wzniosłość dramatu Ofelii trwa tylko na scenie, za kurtyną jest już ona banalną dziewczyną) i *mimesis* przez rzeczywistość („niepoprawna gotowość” scenicznych zdarzeń przegrywa w zestawieniu z „cierpliwym czekaniem” za kulisami).

Dramatem rządzi rygor odmienny od praw życia, w którym porządek może być zaledwie „jaki taki”. Ponieważ Szymborska jest po stronie życia, zdawałoby się, iż rygor (norma, reguła, zasada) w jakiegokolwiek postaci jest jej obcy. Niezupełnie.

„Rozhuśtana na grozie wesołość”

Dramat przenosi dziedzictwo tragizmu. Współczesne definicje tragizmu oddalają się od antycznej; dziś jest to nazwanie kondycji „człowieka absurdalnego”, uwikłanego już nie w sytuację niemożliwych wyborów (jak „człowiek tragiczny”), lecz porzuconego w pustce istnienia, w nicości.

Nicość absorbuje wyobraźnię poetów: Różewicza, Herberta, także Szymborskiej. W każdym z tych przypadków inne są semantyczne wypełnienia poję-

cia nicości, lecz jedno jest wspólne: pytanie o wybór postawy wobec Nic. A także pytanie o wybór języka, jakim należy o nicości mówić.

W wierszu *Komedyjki* (KiP) powiada Szymborska, iż życie to „rozhuśtana na grozie wesołość”. Poczucie kontrastu między grozą ontyczną a „wesołością” formy sprzeciwu wobec niej oznacza **postawę ironiczną**.

Metafora teatru pozwala autorce temu *Koniec i początek* mówić o trudzie ludzkiej egzystencji. Utajona w myślowym porządku całego zbioru figura koła może sprzyjać interpretacji życia jako absurdu, tak jak je definiuje W. Hilsbecher:

To koło nie jest skostniałe, ożywia je wewnętrzne napięcie. Człowiek, który je przemierza, rośnie, starzeje się, wędnie. /.../ Teraz, na szczycie bytu, w apogeum orbity kołowej, odarty z bezpieczeństwa, oddalony od początku, zaczyna domyślać się symetrii swego życia: oddalenie od początku, powrót do początku. (*Tragizm, absurd, paradoks*, przeł. S. Błaut, 1972; podkr. A.L.)

W podkreślonym zdaniu widzę pewien wątek pomocny w opisie tragizmu absurdalnego; dostrzegając przemijalność życia, człowiek może pogodzić się z nią, traktując to jako **s t a ł e** prawo i szukając zgody stoickiej. Być może tak właśnie rozumuje Wisława Szymborska, choć – swoim zwyczajem – zaczyna nie od życia człowieka, lecz... pantofelka. Doprawdy, nie mogę sobie i Czytelnikom odmówić przyjemności

zacytowania tej refleksji, jakże innej w stylu niż poprzedni wyimek:

Pantofelek dopiero po dłuższym czasie upomniał się o należne mu miejsce w mojej wyobraźni. Cóż za pomysł miała pierwotnie natura! Stwarzała coś, co żyje, ale ani się porządnie nie urodzi, ani obowiązkowo nie umiera. A jeśli nawet umrze, to śmierć przychodzi z zewnątrz, jako nieszczęśliwy wypadek, nie jest natomiast nieodwołalnie zaprogramowaną, wewnętrzną koniecznością organizmu. Jakby wykonywała tylko dorywcze prace zleczone, przed późniejszym przejściem na etat stała. Można by sądzić, że pantofelek oraz jemu podobne zjątką dość jeszcze poufale ocierają się o nieśmiertelność. Z sobie tylko znanych powodów ewolucja istot żywych zaczęła oddalać się od swojego pierwotnego konceptu i przeszła na produkcję śmiertelników, których życie rozpada się na wyraźne i zawsze w tej samej kolejności występujące fazy: narodziny, dzieciństwo, dojrzałość, starość i śmierć. Dlaczego tak a nie inaczej być musiało, nie wiem, a ci, co wiedzą, też w gruncie rzeczy nie wiedzą. (LN, s. 194.)

Tymczasem przypomnijmy, że o absurdzie istnienia mówią też egzystencjaliści (w dwóch różnych oświetleniach: Camus i Sartre). Krytycy piszący na początku lat 70. chętnie podjęli hipotezę o egzystencjalistycznym rodowodzie światopoglądu Szymborskiej (Kwiatkowski, Prokop), którą następnie młodzi zakwestionowali (Zagajewski, Stala). Sama poetka także dość wyraźnie wyrzekła się tych koneksji. Trudno jednak zaprzeczyć, że w jej wierszach paradoks gra wielką rolę, zaś postrzeganie paradoksu jest udziałem „człowieka absurdalnego”.

Szymborska prezentując w swej poezji dramat życia i dramat samotności, unika skrajnych postaw i tonacji. Pisze o jednym z wierszy Kwiatkowski, iż poetka „przeprowadza tu dowód na tragiczną koncepcję ludzkiego istnienia” (*Klucze do wyobraźni*, s. 343). Jednak rygor dramatu, a więc rygor sztuki nakazuje ujarzmienie emocji: patosu, rozpacz czy lęku, które nigdy nie są przez Szymborską wystawione bezpośrednio. Powściągliwość w demonstrowaniu uczuć jest niewątpliwie cechą osobowości, ale i dziedziczym kulturowym: może konsekwencją edukacji czy domowego wychowania; może też wyborem zapisanej w literaturze (którą Szymborska tak odkrywczonie czyta) tradycji. „Jej pole leży na styku osiemnastowiecznego klasycyzmu i poematu ironicznego typu *Oniegina*. W tym kręgu kulturowym le bon usage nakazywał wstydlivość uczuć” – podpowiada Jan Prokop (*Lekcja rzeczy*, s. 178).

Ekspresja ironiczna dobrze służy dyscyplinie emocji. Ale też ironia (w konsekwencji zaś polifonia) wynika w twórczości Szymborskiej z niezgody na absurd i Nicość. Sądzę, że poetka, która „domyśla się symetrii życia”, zwłaszcza w tomie *Koniec i początek* wpisuje w kolisty porządek czasoprzestrzeni większą niż ta, która przynależy pojedynczemu istnieniu.

Przemija nieodwołalnie los jednostkowy, ale trwa ją prawa przyrody, które powodują powtarzalność bytu w wymiarze ogólnym. Zatem w rzece Heraklita