

JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

„Życie z kropką u nogi”. Poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej

„Living with a full stop at one’s feet”. Poetic re-narrations
of Wisława Szymborska

Abstract

The narrative way of seeing the world confronted with the poetic form is characteristic of Wisława Szymborska’s poems. A short story is not only linked with discovering and understanding the reality but also with creating the individual identity. The article presents the variety of types and the evolution of Szymborska’s narrative techniques emphasizing their cognitive and ethical sphere. Her poetry is understood as the individual re-narration of the great story of life, which neither explains nor organises anything, yet is necessary for the lyrical subject to exist consciously. The poet’s auto-reflective narrative gesture adds to the metaphysical dimension and as such simultaneously becomes the expression of opposition to nothingness.

* Zakład Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: jwojcik@amu.edu.pl

Wisława Szymborska w swojej poezji przede wszystkim opowiada — pisze i myśli wierszem specyficznym narracyjnym, który pozwala jej uchwycić i interpretować świat oraz doświadczenie uczestniczącego w nim podmiotu. Jeśli przyjąć, że opowiadanie wiąże się z poznawaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości, a „narracja jest na pewnym poziomie refleksją nad tym, jaki sens nadajemy naszemu doświadczeniu czasu” (Burzyńska 2006: 137), to teksty poetyckie Szymborskiej, testujące sposoby opowiadania i ich konsekwencje, określić można jako na wskroś metanarracyjne i autorefleksyjne. Narratywiści uważali, że opowieść to struktura uspójniająca i całościująca, mająca charakter teleologiczny, wiersze autorki *Końca i początku*, zmagając się z doświadczeniem jednostki w świecie pozabawionym metafizycznej gwarancji, dalekie są jednak od budowania takiego stabilnego obrazu rzeczywistości. Dlatego równie ważna jak tematy poetyckich opowieści jest tu refleksja nad sposobami ich konstruowania.

Teksty Szymborskiej reprezentują w dużej mierze nieliryczny model poezji, synkretyczny, korzystający z takich „uniwersaliów narracyjnych”, jak personalność działania, sekwencyjność zdarzeń i punkt widzenia opowiadającego (Owczarek 2005: 182). Dominantą jest tu nie egocentrycznie zorientowane liryczne „ja”, ale sytuacyjność, zdarzeniowość, dialogowość, wysuwająca na plan pierwszy konkretnego bohatera (Kasandrę, pastylkę na uspokojenie, tarsjusza, terrorystę, ziarnko piasku, „jakichś ludzi”). Poetka korzysta z technik fabularyzujących lub dramaturgizujących monolog liryczny — opowiada historie, prezentuje bohaterów, udziela im głosu, mówi o zdarzeniach i związkach między nimi, buduje opowieści umieszczone w czasie. Do typowych fabularnych relacji nawiązuje m.in. w *Hani, Minucie ciszy po Ludwice Wamrzyńskiej, Relacji ze szpitala, W przytulku, Pustelni czy Piecie*. Można by zatem postawić pytanie, ile prozy jest w tej poezji? Albo inaczej, mówiąc słowami autorki: czy „w poezji musi być tylko poezja?” (*Trema*, Szymborska 2010: 245). Jeśli masowy czytelnik woli prozę (Culler 1998: 97), to taki sposób pisania pociąga za sobą demokratyzację poetyckiej sztuki słowa i otwiera ją na szerokiego odbiorcę, którego nie zniechęcą zawiloci stylu i języka, a przyciągnie ciekawa historia i śledzenie powiązań w tekstach o atrakcyjnych (i narracyjnych) tytułach: *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje, Prolog komedii, Rozpoczęta opowieść, Ze wspomnień, Koniec i początek, Komedyjki, Wersja wydarzeń, Zdarzenie, Perspektywa, Powieść*. To „komercyjne” w pewnym sensie wychylenie, uwyrażniające potoczność i komunikatywność języka, pozornie tylko zaciera poetyckość — forma wierszowa nadaje bowiem opowieściom specyficzną fragmentaryczność, kadrując jakiś jeden

jej obszar, podkreśla punkt widzenia, skupia się na przyczynowości, przedstawieniu bohatera, uwyraźnia retardację, retrospekcję lub sposób opowiadania. Szyborska na plan pierwszy wysuwa przede wszystkim konstrukcyjną moc opowiadania, strukturalizującą doświadczany przez podmiot czas (Owczarek 2001a: 8), przejmując przekonanie o temporalnej strukturze ludzkiego doświadczenia i samoświadomości. Jej wiersze biorą w cudzysłów zwłaszcza te elementy świata przedstawionego, które budują ciągłość narracyjną i decydują o jej spójności: analizują logikę i następstwo zdarzeń, węzły przyczynowo-skutkowe lub przypadkowość, zawieszają na moment historię lub symultanicznie ją rozbudowują. Narracyjność opowieści zatem pozwala poetce wyeksponować czasowość istnienia i podjąć próbę „pewnego zorganizowania uczłowieczającego czas przez nadanie mu formy” (Culler 1998: 98).

To największy być może temat tej poezji — „życie z kropką u nogi” (*Okropny sen poety*; Szyborska 2010: 390), czyli człowiek jako byt rozwijający się w czasie i z założenia skończony, którego egzystencja rozpoczyna się narodzinami i kończy śmiercią (Rosner 2003: 6). Życie jest dla Szyborskiej opowieścią, w którą wpisany jest człowiek, a „Ten, bez którego nie byłoby jawy”, pozostaje nieznany (*Jawa*; Szyborska 2010: 300). Bohater wierszy zanurzony jest w rytmy długiego trwania, czasu społecznego i jednostkowego: każdy początek to dla niego „tylko ciąg dalszy, / a księga zdarzeń / zawsze otwarta w połowie” (*Miłość od pierwszego wejrzenia*; Szyborska 2010: 310), urodziny dziecka trafiają zawsze w środek jakiejś niosącej zagrożenie historii, która nigdy się nie kończy, są zawsze „po” i „przed” jakimś wydarzeniem (*Rozpoczęta opowieść*; Szyborska 2010: 277), zaś zwyczajna historia opowiedziana zostaje ze świadomością przedakcji i poakcji: „Ma bujną przeszłość chwila nawet ulotna, / swój piątek przed sobotą, / swój przed czerwcem maj” (*Może być bez tytułu*; Szyborska 2010: 291). Człowiek zostaje włączony w rozpędzoną opowieść, na którą nie ma wpływu, staje się jej p r z e d m i o t e m, bohaterem: widać to szczególnie w tomie *Koniec i początek*, gdzie

Jawa otwiera się sama
i nie daje się domknąć
[...]
szalona [...] przez upór,
z jakim trzyma się
biegu wydarzeń.

(*Jawa*; Szyborska 2010: 300)

Zdarzeniowość właśnie, rozumiana jako *spiritus movens* rzeczywistości, wydaje się być tu dominantą — Szyborska pisze swe „historie, czyli opowieści / o zdarzeniach” (Owczarek 2001b: 11–12), jej człowiek jest, bo „się wydarzył” (*Sto pociech*; Szyborska 2010: 158), a coś istnieje, bo „Zdarzyć się mogło. / Zdarzyć się musiało” (*Wszelki nypadek*; Szyborska 2010: 163).

Życie, znaczy w tej poezji: „mieścić się w wydarzeniach” (*Notatka*; Szyborska 2010: 360), których ramy konstrukcyjne są cały czas podkreślane i podważane, a gest narracyjny staje się równocześnie gestem autorefleksyjnym. Życie jest bowiem również opowiadaniem, którego p o d m i o t e m jest człowiek, mający zdolność kreacji, łączenia faktów w logiczne sekwencje, nadający zdarzeniom spójną ramę i sugestywną obrazowość. Poezja daje możliwość takiego indywidualnego przepisywania tekstu życia, indywidualnej renarracji wielkiej opowieści, która choć od nas nie zależy, dzięki literackim zabiegom zostaje uporządkowana i uświadomiona. Szyborska stara się zatem wyodrębnić podmiot (z) opowiadania,

podkreślając jego kreacyjność i decyzyjność: w ramach narzuconej i rekonstruowanej opowieści o przewidywalnym końcu pojawia się druga — wpisana w nią kontr-opowieść, próbująca uczłowiczyć czas, czyli przejąć nad nim tymczasową władzę.

Szymborska uwyrażnia zatem w swych wierszach „ideę następstwa, kolejności tego, co przedtem, i tego, co potem” (Owczarek 2001b: 20), a zarazem ją komentuje, koncentrując się na powiązaniach, postrzegając szczególnie jako fragment włączony w większą całość, konfrontując go z przeszłością, równoległą teraźniejszością i potencjalną przyszłością. W jej poetyckim świecie wszystko rozpada się na to „co było i będzie” (*Autotomia*; Szymborska 2010: 191), by przywołać tylko fragment wczesnego wiersza z niewydanego po wojnie zbioru:

przyszłość — któż ją odgadnie. Przeszłości pewien — któż

(*Czarna piosenka*; Szymborska 2010: 9)

oraz późny tekst z tomu *Chwila*:

Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,
pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości

(*Trzy słowa najdzwinniejsze*; Szymborska 2010: 336).

O ile w opowieści, do której należymy, nie ma możliwości powrotu do minionego czasu —

Nic dwa razy się zdarza
i nie zdarzy. Z tej przyczyny
zrodziliśmy się bez wprawy
i pomrzemy bez przyczyny

(*Nic dwa razy*; Szymborska 2010: 28)

— o tyle jest to możliwe w poetyckiej renarracji o tym życiu. Wpisany w opowiadanie, które nie ma swego Autora, podmiot sam próbuje tworzyć spersonalizowane i niekompletne opowieści, rozmontowując Wielką Narrację: przyśpiesza zatem, kumulując w jednym wierszu, strofie czy wersie wydarzenia rozciągnięte w czasie, rozgrywające się na przestrzeni lat, wieków a nawet tysiącleci (*Buffo*, *Tomasz Mann*, *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, *Zdumienie*) lub na odwrót — spowalnia i zatrzymuje czas (*Czwarta nad ranem*, *Ludzie na moście*, *Znieruchomienie*). Najbardziej bowiem opowiadające „ja” uwiera owa nieodwracalność życia, logicznie i konsekwentnie zmierzającego do celu: „Nie do cofnięcia [są] słowa i odruchy”, choć „żaloszne skutki tej nagłości”. Opowiadanie staje się tu jednocześnie etycznym zadaniem, postawionym przed człowiekiem: bez woli kreatora, opowiadającego historię uciekającej przed myślíwymi sarny, „żdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka” (*Radość pisania*; Szymborska 2010: 115), a w wierszu opisującym „fotografię z 11 września” (z wiersza pod takim tytułem) jedynym humanitarnym gestem podmiotu jest: „opisać ten lot / i nie dodawać ostatniego zdania” (Szymborska 2010: 355).

Ta zdolność do renarracji rzeczywistości odróżnia człowieka od świata natury, jak zdaje się powtarzać poetka za Wolfgangiem Iserem: „akt reprezentacji, stanowiący odroczenie konfliktu, okazuje się być fikcją wyjaśniającą odrębność rodzaju ludzkiego od królestwa zwierząt” (Iser 2006: 38). Człowiek Szymborskiej na świat mu dany — czy też zadany — odpowiada

światem wymyślonym, jednocześnie wmyślając weń siebie (jak dzieje się to w programowych wierszach *Radość pisania*, *Obmyślam świat* czy *Ludzie na moście*). Prywatne narracje próbują zatem wyjaśnić i uporządkować różnorodność i wielokrotność świata, ale zrozumieć w tej poezji niekoniecznie zawsze znaczy uspołnić. Sensotwórczemu gestowi narracyjnemu przeciwdziała autorefleksyjny, podważający całość i wiarygodność opowieści:

A to, że spadło na parapet okna,
to tylko nasza, nie jego przygoda
[...]
Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.
Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.

(*Widok z ziarnkiem piasku*, Szymborska 2010: 251)

W *Seansie* podmiot próbuje włączyć przypadek w ciąg przyczynowo-skutkowy, wierząc naiwnie, że „coś w tym musi być” (Szymborska 2010: 308). W *Utopii* i *Obmyślam świat*, zanegowany i skompromitowany zostaje model Wielkiej Narracji — Księgi i Encyklopedii, zakładających logocentryczny sposób myślenia (*Utopia*, co ciekawe to opowieść bez bohaterów, bo „wyspa jest bezludna”) (Szymborska 2010: 238). Inna strategia polega na ukazywaniu tego, co nie mieści się w wizji racjonalnej i logicznej rzeczywistości, co niewidoczne na pierwszy rzut oka, pomijane, niepojmowalne lub sprzeczne (np. eksperymenty dziecka nieświadomego praw fizyki w wierszu *Mała dziewczynka ściąga obrus*). Jest też Szymborska specjalistką od narracyjnych hipotez, historii kontrfaktualnych, które przywracają wydarzenia minione przez myślenie o przeszłości w kategoriach „co by było gdyby”, tworząc „hipotetyczne rekonstrukcje zdarzeń zapisanych uprzednio w pamięci jako przeszła historia”; opowiada też poetka światy przyszłe, dzięki „symulowaniu przyszłości: przewidywaniu i projektowaniu biegu zdarzeń” (*W biały dzień, Nazajutrz — bez nas*) (Trzebiński 2001: 98).

Do tych opisanych już praktyk należy dodać renarracje, polegające na wielokrotnym interpretowaniu przeszłości już raz opowiedzianej i ponawianiu jej w opowieściach za każdym razem z innej perspektywy. Edward Balcerzan pisał o ukrytych cyklach w tej poezji, o wrażeniu *déjà vu*, gdy czyta się późne wiersze Szymborskiej i ich wewnętrznej intertekstualności (Balcerzan 2013: 257–259), która może być odczytywana jako atut, ale także jako świadectwo wtórności, wyczerpania się tej poezji. Być może daloby się wyjść z tego impasu wykorzystując kategorię autonarracji, która „pozwała jednostce rozumieć siebie jako podmiot zmieniający się i podmiot w zmieniających się sytuacjach” (Trzebiński 2001: 109). „Ja” różnicuje bowiem swą pozycję w czasie i przestrzeni, za każdym razem chcąc na nowo zrozumieć, co dane doświadczenie znaczy. Podmiot wierszy powraca do tych samych wydarzeń i sytuacji i wydobywa przy tym nowe ich elementy, wcześniej przeoczone bądź nieistotne, konstruując tym samym fragmentaryczne i wewnętrzne narracje dialogowe z innymi opowieściami. Opowiedziane w odmienny sposób wydarzenia redefiniują się: „te same fakty doświadczane są inaczej — stają się bowiem składnikami innej historii. Niektóre tracą na znaczeniu, inne, wcześniej niezauważane — zostaną odkryte i odczuwane jako najważniejsze. Możemy mieć wtedy przeświadczenie, że znajdujemy się w innym otoczeniu, z innymi ludźmi, że sami jesteśmy też inną osobą, inaczej czującą, myślącą, chcącą czegoś innego” (Trzebiński 2001: 102–103).

W swojej późnej twórczości, już od tomu *Koniec i początek*, Szymborska coraz rzadziej korzysta z pośrednictwa gotowych tekstów kultury, przechodząc drogę od renarracji kulturowych do renarracji osobistych. Jedną z takich autonarracji dotyczy „dziewczynki, którą bylam” (*Śmiech*) (Szymborska 2010: 122), o której autobiograficzne „ja” snuje wielokrotne opowieści, za każdym razem inaczej ją portretując, np. w *Trudnym życiu z pamięcią* i *Kilkunastoletniej*. Również śmierć bliskiej osoby i towarzyszące mu odczucie straty opowiedziane zostaje wielokrotnie, z różnych perspektyw czasowych: inaczej w *Kocie w pustym mieszkaniu*, gdzie podmiot wyręcza się punktem widzenia zwierzęcia, unikając bezpośredniej ekspresji i skupiając się na śladach nieobecności, inaczej w *Pożegnaniu widoku*, którego „ja”, mając świadomość nieuchronnego dalszego ciągu życia, nie chce się w tę opowieść włączać, nie godząc się „na swój „przywilej obecności” (Szymborska 2010: 307), a inaczej jeszcze w konsolacyjnej *Chwili*, gdzie bohaterka idzie „stokiem pagórka zazielenionego”, obrosłego trawą, jaka wielokrotnie w tych wierszach przykrywa miejsca klęsk i śmierci: tym razem „Wszystko [jest] na swoim miejscu i w układnej zgodzie” (Szymborska 2010: 329). Można też porównać dwa przebudzenia o poranku, opisane z różnych narracyjnych perspektyw w wierszu *Czwarta nad ranem*, pochodzącym z *Wolania do Yeti*, i we *Wczesnej godzinie* z *Chwili*, późniejszej prawie o pół wieku; a także trzy wiersze o psach: *Eksperyment*, *Monolog psa zaplątanego w dzijeje* i *Łańcuchy*, w których za każdym razem zmienia się punkt widzenia. *Wszelki wypadek* z kolei rozpoczyna serię wierszy o śmiertelnych zdarzeniach: w *Wypadku drogowym* wszechwiedzący narrator pokazuje moment przed oznajmieniem rodzinie tragicznej nowiny, zaś *Identyfikacja* przynosi narrację spersonalizowaną, należącą do kobiety, której ktoś bliski zginął w katastrofie samolotowej, o tyle szczególną, że emocje oddaje tu anakolutowa składnia wypowiedzi: „Zaraz nastawię czwartek, umyję herbatę” (Szymborska 2009: 27). Co ważne i wyjątkowe u Szymborskiej, wypowiedź bohaterki kończy myślnik — wiersz nie stawia ostatniej kropki.

W poetyckich opowieściach Szymborskiej często następuje podobne zderzenie narracji wszechwiedzącego podmiotu, posługującego się liczbą mnogą lub kryjącego się za bezosobowymi formami, z narracją personalną, korzystającą z technik punktów widzenia, strumienia świadomości czy mowy pozornie zależnej. Najciekawsze są teksty uruchamiające obie możliwości, stosujące chwyt podwójnej perspektywy, gdzie obok tej spersonalizowanej (niekończącej się kropką) pojawia się auktorialna, składniowo zamknięta i ujęta „w gotowe zdania”. Szymborska konfrontuje nieosobowy sposób mówienia z indywidualnym punktem widzenia, by uwyraźnić ulomność i sztuczność bezcielesnego, uniwersalnego opowiadania o człowieku i jego świecie. Kot ze znanego wiersza nie ma szansy zrozumieć, co się naprawdę wydarzyło, bo mimo iż jest fokalizatorem tej opowieści, nie on ją opowiada, nie bierze na siebie ciężaru autonarracji. Podobnie jak bezosobowy podmiot *Ludzi na moście*, który nie słyszy szumu deszczu i nie czuje chłodu kropel, patrząc na uciekające przed deszczem postaci z drzeworytu Hiroshige Utagawy (Szymborska 2010: 286). Autorka zdaje się podkreślać, że sens opowieści zależy zawsze od tego, kto i jak opowiada, że historia jest zdeterminowanym spojrzeniem z teraźniejszości — zawsze czyjaś i dla kogoś. Ciekawym przypadkiem jest *Pejzaż*, w którym na monolog bohaterki, zapewne XVII-wiecznego niderlandzkiego obrazu „starego mistrza”, nakłada się współczesna perspektywa podmiotu, widoczna także dzięki podkreśleniu narracyjnego gestu opowiadania: „To co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach” (Szymborska 2010: 119). Podobny zabieg umieszczania jednej perspektywy wewnątrz drugiej, gdy „ja” wie więcej lub inaczej niż bohater, pojawia się w wierszach *Terrorysta on patrzy*, *Monolog dla Kasandry*, *Jeszcze czy Listach umarłych*.

W późnych tekstach zdaje się przeważać już jeden punkt widzenia — indywidualna, urwana, czasem nawet nieskładna narracja:

Żyjemy dłużej,
ale mniej dokładnie
i krótszymi zdaniem.

(*Nieczytanie*; Szymborska 2009: 28)

Podmiot rezygnuje z wszechwiedzącego spojrzenia z góry, bo „kto patrzy z góry, / ten najłatwiej się myli”, konstruuje własną perspektywę, za którą bierze odpowiedzialność:

A ja, tylko przez moment
pewna, co widziałam,
próbuję teraz w przygodnym wierszyku
wmawiać Wam, Czytelnikom,
że to było smutne.

(*Perspektywa*; Szymborska 2010: 380–381)

Szczególny na tle składniowo poprawnych wierszy poetki jest *Labirynt*, wiersz bez początku i końca, ujęty w dwa myślники, opisujący pośpieszną ucieczkę nie do, ale przed wyjściem: „Ale nie ty go szukasz, / to ono cię szuka” (Szymborska 2010: 392). Ten rozpędzony, ciemny wiersz, którego podmiot próbuje uchylić się przed śmiercią, również nie stawia ostatniej kropki. Na tle zdyscyplinowanych interpunkcyjnie wierszy „staroświeckiej jak przecinek” Szymborskiej zmiana ta ma szczególne znaczenie (*Nagrobek*; Szymborska 2010: 93).

Lejtmotywną tej poezji jest jednak historia powstania *homo sapiens*, jego przejścia na drugą stronę bytu, ustanawiająca — poszukująca mitu początku. Ten moment „odróżnienia od próżni” (*Urodziny*; Szymborska 2010: 186) podlega w tej poezji wielokrotnym narracjom: opowiada o nim poetka w *Urodzonym*, *Jaskini*, *Szkielecie jaszczura*, *Krótkim życiu naszych przodków*, *Wersji nymdarzeń*, *W zatrzęsieniu*, również wśród nieukończonych wierszy pojawia się rękopis o neandertalczyku. Liryk *** [Nicość przenicowała się także i dla mnie] z kolei ujawnia przekonanie, że owa nicość, próżnia czy pustka nie może zostać w poezji opowiedziana, gdyż tylko po stronie „tutejszego na opak” pojawia się czasowość i możliwość relacji: wieczność/nicość jest zatem nienarracyjna (Szymborska 2010: 199). O ile we wcześniejszych tekstach Szymborską interesowało to, co przepływa niezauważenie, owa „mnogość przeoczonego świata na sekundę” (*Pod jedną gwiazdką*; Szymborska 2010: 200), a zatem to wszystko, co się nie zdążyło zdarzyć, o tyle w ostatnich wierszach ważniejsze stanie się to, się już zdarzyło:

Było, minęło.
Było, więc minęło.
W nieodwracalnej zawsze kolejności,
bo taka jest reguła tej przegranej gry.

(*Metafizyka*; Szymborska 2009: 40)

Tu już opowieść nie odwija się wstecz, jak w *Labiryncie*, ale zmierza posłusznie od początku do końca, do symbolicznego tytułu ostatniego tomu poetki: *nystaręzy*.

* * *

Narracyjna (tożsamościowa) spójność to zadanie w tej poezji wciąż podejmowane i jednocześnie unieważniane. Szymborska dąży do fingowania spójnych narracji, konstruuje własne wątki, tematyzuje kazualność i chronologiczność wydarzeń, wykazując dbałość o fakty i szczegóły. Opowiadanie jest tu jednak raczej grą z ciągłością, spójnością i kompletnością, okazując się jednocześnie „tyleż porządkującą ‘strukturą’ sensu, co jego podważaniem, jednoczesną integracją i dezintegracją, porządkowaniem przemieszanym z eksperymentowaniem, konstrukcją splecioną z dekonstrukcją” (Burzyńska 2006: 146). Rozsypane fakty, sytuacje i wydarzenia próbuje się tu ułożyć w logiczne ciągi zdarzeń, nadać historiom początek i koniec, przypadek włączyć w sekwencje, wszystko po to, by dać „odczucie rzeczywistości życia” (Owczarek 2005: 175). To, co nieopowiedziane i niezapisane — ma być niepewny, jak dzień 16 maja 1973, którego podmiot nie potrafi wpleść w jakieś „wcześniejsze” i „późniejsze” (*Dnia 16 maja 1973 roku*; Szymborska 2010: 312). Gest narracyjnego uspołnienienia, projektującego sens, pozostaje zawsze gestem przygodnym i indywidualnym, częściej bowiem narracja się rozpada, opowieści okazują się niepełne i niepewne, a wysiłek opowiadania zamiast prowadzić do scalania, akcentuje sam proces opowiadania. Najciekawsze są te momenty zawieszenia, składniowego pęknięcia, zachwianego rytmu, kalekiej składni, niedokończonych zdań, owych myślników w miejsce kropek — gdy zamiast uporządkowanych „gotowych zdań” pojawia się niegramatyczne „boli jeść”, wypowiedziane przez człowieka, który trzeci już raz otarł się o śmierć (*Spacer wszerzszego*; Szymborska 2010: 174).

Najsilniej zaznacza się w tej poezji poznawczy i etyczny wymiar opowiadania. Poetyckie renarracje Szymborskiej są metodą refleksji nad rzeczywistością, sprzeciwem wobec stabilnych, uniwersalnych ram wielkich narracji (Natury, Historii, Ideologii), opowieści opresyjnych, bezosobowych, dogmatycznych, unieruchamiających myślenie i punkty widzenia. Ale są też namysłem nad własną podmiotowością, sposobem osvajania świata i samoobrony skazanego na wyjście z labiryntu i ostateczny finał istnienia. Literatura według Szymborskiej pokazuje bowiem jego śmiertelność i skończoność — a z biegiem czasu czyni to coraz wyraziściej, choć za pomocą coraz bardziej ascetycznych środków. Opowiadanie o tym niczego w tej rzeczywistości nie zmienia, ale może przynieść chwilowe ocalenie, „przelotnie lecząc”, jakkolwiek staroświecko to zabrzmie. Wiersz *Do arki*, jako jedna z renarracji biblijnej historii, przywołuje konwencje bajki:

Ze względu na dzieci,
którymi nadal jesteśmy
bajki kończą się dobrze
[...]
Tu również nie pasuje finał żaden inny

(Szymborska 2010: 279)

w *Możliwościach* zaś czytamy:

Wolę bajki Grimma od pierwszych stron gazet (Szymborska 2010: 281).

Skoro zatem „Istota ludzka smutna jest z natury”, jak pisała przekornie autorka *Uśmiechów* (Szyborska 2010: 215), opowiadane jej historie powinny przynosić pociechę. Taki też tytuł nosi wiersz o Darwinie, czytającym dla wytchnienia powieści, które „nie mogły kończyć się smutno”, bo inaczej trafiały w ogień — jak mówi zatem podmiot wiersza: „przynajmniej od fikcji / i jej mikroskali” mamy „prawo oczekiwać happy endu” (*Pociecha*) (Szyborska 2010: 376).

Poezja Szyborskiej, przyjmując narracyjny punkt widzenia, przepisując rzeczywistość i jej doświadczenie, jest zatem sposobem bycia w świecie bez transcendencji. W *Vermeerze* być może najważniejszy jest nie sam obraz, ale to, że ktoś opowiada o tym, co na nim widać, a swą refleksję ujmuje nie w „gotowe”, ale powoli, jakby z wysiłkiem konstruowane zdanie, wyrażające (tym)czasowość oraz kausalność istnienia: „dopóki ta kobieta” na obrazie wykonuje pewną czynność — nadaje sens światu; dopóki ktoś opowiada o tej historii — ustanawia pewną hipotezę sensu świata, ale też zaznacza swe istnienie (Szyborska 2009: 39). Drugi obok terapeutycznego wymiaru narracyjności tych tekstów związany jest bowiem z samą czynnością opowiadania. Metafora życia jako opowieści ma swój rewers w opowiadaniu jako życiu: póki autorka nie kładzie ostatniej kropki, póki dopisuje ciągi dalsze i nie zamyka zdania, jej narracja/narracja o niej trwa. Przypadek Szyborskiej pokazuje, że „choć śmierć jest zapewne tylko kropką ostatniego zdania snutej przez nas cierpliwie przez całe życie narracji, nie oznacza to wcale [...] końca naszej opowieści” (Burzyńska 2006: 148).

Bibliografia

- Balcerzan Edward (2013), *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Burzyńska Anna (2006), *Anty-teoria literatury*, Universitas, Kraków.
- Culler Jonathan (1998), *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Iser Wolfgang (2006), *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?* (2010), pod red. P. Czaplńskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Owczarek Bogdan (2001a), *Wstęp* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.
- (2001b), *Od poetyki do antropologii opowiadania* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.
- (2005), *Przemiany narratologii* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. I, pod red. M. Czermińskiej i in., Universitas, Kraków.
- Rosner Katarzyna (2003), *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków.
- Szyborska Wisława (2009), *Tutaj*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2010), *Wiersze wybrane*, Wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków.
- (2011), *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Trzebiński Jerzy (2001), *Narracja jako sposób rozumienia świata* [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Universitas, Kraków.

Streszczenie

Wiersze Wisławy Szymborskiej cechuje narracyjny sposób widzenia świata zderzony z poetycką formą. Opowiadanie wiąże się tu bowiem z odkrywaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości. Artykuł pokazuje rodzaje i ewolucję technik narracyjnych Szymborskiej, podkreślając ich poznawczy i etyczny wymiar. Jej poezja jest tu rozumiana jako indywidualna renarracja wielkiej opowieści życia, która niczego nie wyjaśnia i nie porządkuje, jest jednak konieczna, by podmiot mógł istnieć świadomie. Gest narracyjny poetki stanowi zarazem gest autorefleksyjny i ma wymiar metafizyczny, stając się wyrazem sprzeciwu wobec nicości.

Wisława Szymborska, poezja polska XX wieku, narracja, metarefleksja