

Leonard Neuger

## "BIEDNA UPPSALA Z ODROBINĄ WIELKIEJ KATEDRY"

Próba lektury "Elegii podróżnej" Wisławy Szymborskiej

Dlaczegożby nie rozpocząć czytania Szymborskiej od jedynej bodaj w jej poezji wzmianki o Szwecji? "Biedna Uppsala / z odrobiną wielkiej katedry" - tak właśnie zaistniał kawałek tego kraju w wierszu autorki "Wielkiej liczby". Zdanie to wymaga dopowiedzenia; zrekonstruowane brzmiałoby mniej więcej tak:

1. **wiem**, że w Uppsali jest wielka katedra (presupozycja wiedzy)
2. **byłam** w Uppsali (presupozycja obecności)
3. **pamiętam** tylko niewielki ("odrobina") fragment katedry (presupozycja pamięci)
4. moja pamięć **krzywdzi** miasto, jest ono pokrzywdzone, "biedne", zredukowane (ocena moralna)

Presupozycja wiedzy może być wynikiem pobytu poetki w Uppsali (= wiem, bo byłam), może jednak dotyczyć także pewnego obiektywnego stanu wiedzy poświadczanego przez uczone księgi. Wiedza taka służy podróżnikom za drogowskaz w świecie wartości zabytkowych: to wiedza encyklopedii, przewodników itp., ale także wchodzi ona w skład bagażu informacji, który jest wywożony przez kulturalnego turystę z danego, uznanego za ważne, miejsca. Ono zaś wchodzi w skład paradygmatu miejsc uznanych za godne, ba, konieczne do zwiedzenia. W wierszu: wielka katedra w Uppsali jest równoważnikiem funkcjonalnym Luwru, bulwaru Saint-Martin, mostów w Leningradzie, miasta Samokov. To ostatnie tak wygląda w encyklopedii:

"Samokov (samõkõf), city (pop. 12.784), Sofia dist. [...] agr. center in Samokov Basin [...], textile [...] dairying, hog raising. Fruitgrowing (plums, apples) near by. Has old churches, monasteries, old bldgs. in Bulg. Renaissance architecture. Flourished as iron-mining, metal handicraft, and stock-trading center under Turkish rule (15th - 19th cent.). Sometimes spelled Samakov." - "The Columbia Lippincott Gazetteer of the World", Columbia University Press, 1952.

W istocie takie miejsca tworzą szereg nieskończony każde, choćby najmniejsze miejsce na świecie, może dyspo-

nować w pamięci społecznej takimi wyróżnionymi obiektami, lub też może ono samo wchodzić w ich skład. Są to zawsze obiekty wielkie, pamiętne, słynne, malownicze, ważne, z jakiegoś względu szczególne. Tyle też zapewne znaczy określenie "wielka" w odniesieniu do uppsalskiej katedry w wierszu Szymborskiej. W świecie przewodników zresztą innych obiektów nie ma: same tylko wielkie! Nawet jeśli, co łatwo sprawdzić naocznie, jak w przypadku wspomnianem, katedry, nie są one, gdyby szło o rozmiary szczególnie okazałe. Są wielkie, bo wyróżnione, wielkie w opozycji do niezaisntniałych w pamięci społecznej, lub dla niej nieistotnych.

Jest to, jak już wspomniałem, szereg nieskończony. Ograniczyć go, zamknąć, lub przynajmniej "domknąć" może jakiś system narzucony mu. Może to być mit, fabuła, rodzaj itinerarium. Wówczas dopiero ów paradygmat tworzyć może wypowiedź, wówczas droga z jednego miejsca do drugiego uzyskuje sens, przestaje być przypadkowa, same zaś miejsca stają się "konieczne" w opowiedzianej lub sugerowanej historii. Od pierwszej takiej podróży, to znaczy od wygnania z raj, gdy "cała ziemia stała się miejscem życia ludzkiego"<sup>1</sup>, przez podróż Odysa, szaleństwa don Kichote'a, wędrówkę Dantego po romantyków, dla których "każdy człowiek był tylko wiecznym wędrowcem (homo viator) zmierzającym spod bram Ogrodu Boga do Nowej Jerozolimy, życie zaś - wędrówką po kole z Centrum, od którego oderwał nas grzech do Centrum"<sup>2</sup>. Wędrowanie, radosne u Heinego, niespokojne, realizujące augustiańską koncepcję Homo Irrequietus, w cyklu "Das Wandern" Schuberta "było lekcją poglądowną z dziejów kultury. Stanowiło również figurę życia."<sup>3</sup> Tak też "rozumiał wędrowanie [...] François de Chateaubriand. Na szlak ciągłych wędrówek rzuciła go rewolucja. Romantycy potrafili nadać metafizyczne znaczenie wydarzeniom politycznym, toteż swoje wygnanie Chateaubriand przekształcił bardzo szybko w symbol wiecznej wędrówki człowieka."<sup>4</sup> To, co oglądał romantyk było zakrzepłym w akcydentalnej często formie znakiem losu człowieka, sensu wędrówki-życia, jakimś powiadomieniem. Nie zawsze było to, jak u Chateaubrianda odnajdowanie znaków zapomnienia i wygnania, odczuwanie tchnienia nicości ruiny i szukanie "zbawienia w duchowej Transcendencji"<sup>5</sup>. Zawsze jednak homo viator traktował wędrówkę, podróż jako symboliczną prefigurację losu, który trzeba odczytać z obiektów stojących na drodze jego wędrówki, które przeto stanowią lub kryją w sobie niezbędne do takiego odczytania drobiny sensu.

U Szymborskiej głowy urywa boginiom nie ząb czasu, czy los, lecz... poczekajmy z odpowiedzią, bowiem do innego porządku wiersza ona należy. Paryż i Luwr nie ujawniają swej sensotwórczej potencji, schodki na bulwarze Saint-Martin "prowadzą do zaniku", wielka katedra w Uppsali staje się zaledwie "odrobiną". Droga od "miasta Samokov" do Luwru, bulwaru Saint-Martin, Leningradu, Uppsali nie układa się w jakiś porządek. A to oznacza, że paradygmat miejsc uznanych za konieczne do poznania nie chce poddać się kodyfikacji, że nie chce się zamknąć w jakiegokolwiek sensy. Itinerarium nie znajduje swojej fabuły, mitu, formy, lecz zaledwie szczątki, ruiny form (**wielka katedra, miasto Samokov**), podróż jako mit, fabuła nie dochodzi do skutku, nie może się zrealizować: podróżnik zmienia się w **turystę**, dla którego świat jest chaosem. Częsty to u Szymborskiej motyw przedmiotów, szczególnie muzealnych, które zatraciły swój sens<sup>6</sup>, częsty chwyt paradygmatu, który - z braku innych możliwości - zastąpić musi syntagmę zapowiedzi, która spełnić się nie może.

A zapowiada się w wierszu wiele. "Miasto Samokov", niczym w relacjach starożytnych zdobywców, czy odkrywców z charakterystyczną apozycją-tautologią, zapowiada nielada opisy, czy też zdarzenia, "wielka katedra", Paryż, Luwr - domagają się ekfrazy<sup>7</sup>. To "domaganie się" apeluje bądź do czytelniczych nawyków, do podróźniczych pierwiastków w duszy każdego z nas, bądź do skonwencjonalizowanych sposobów opisu podróży. Zawsze jednak do "obowiązujących" sposobów zachowań i lektury.

Presupozycja obecności może się wiązać z pierwszą: obecność w miejscach opisywanych jest jedną z dyrektyw gatunków itinerarium, jeśli są to miejsca "rzeczywiste". Otwiera się tutaj jednak i inna możliwość. Przebywanie w różnych miejscach pozwala na mniej zobowiązujące relacje, opozycyjne do paradygmatu miejsc "zaakceptowanych" społecznie: prywatnych wspomnień, prywatnych przygód, rodzaju dziennika intymnego podróży, w którym nie to, co społecznie uznawane za ważne się liczy, lecz - przeciwnie - to co osobiste, intymne, przeżywane. Starożytni nazywali to hypomnema.<sup>8</sup> Wówczas deszcz w mieście Samokov, paznokiec w Paryżu ("Paryż od Luwru do paznokcia"), tancerz sofijski, kaukaski orzeł, wąż, poszczególne krajobrazy - wszystkie te motywy rozwinąć się powinny w opis, w fabułę. Fabuła "miejsc szczęśliwych", pamiątek, zdjęć nie jest u Szymborskiej rzadka. Wystarczy wspomnieć "Pamięć nareszcie", "Album", "Śmiech", "Pietá", "Znieruchomienie". Prawie nigdy jednak nie oznacza ona powrotu do szczęścia: albo unaocznia deziluzję wspominania, albo przywoływane

pamiętki milczą przekazując jedynie swą konwencjonalną stronę.

Przeżycie bowiem u Szymborskiej nie poddaje się werbalizacji. "Możesz mnie poznać - powiada kamień z wiersza "Rozmowa z kamieniem" - nie zaznasz mnie nigdy." Jest to więc tak, że otaczający świat jest obiektem poznania (i to nie poddaje się werbalizacji).

wszystko moje [...]  
dopóki patrzę

Moment oglądu, przeżycia jest upragnioną chwilą szczęścia, pełni. Nareszcie znaleźliśmy motywację podróży! W przeżywaniu, w momentalnym wzruszeniu, w okamgnieniu następuje spełnienie. Tylko, że jest ono niewyraźne! Poetka staje tu wobec identycznego problemu, jak jej niepoetycka siostra z wiersza "Pochwała siostry":

Moja siostra uprawia niezłą prozę mówioną,  
a całe jej pisarstwo to widokówki z urlopu,  
z tekstem obiecującym to samo każdego roku:  
że jak wróci,  
to wszystko  
wszystko  
wszystko opowie

co stary śpiewak:

"On dzisiaj śpiewa tak: trala tra la.  
A ja śpiewałem tak: trala tra la.  
Słyszysz pani różnicę?  
I zamiast stanąć tu, on staje tu  
i patrzy tam, nie tam,  
choć stamtąd, a nie stamtąd  
wbiegała, nie jak teraz pampa rampa pam,  
ale całkiem po prostu pampa rampa pam,  
niezapomniana Tschubeck-Bombonieri,  
tylko że  
kto ją pamięta - "

(Stary śpiewak)

Artykulacja przeżyć w tym ostatnim wierszu okazuje się groteskowo nieudolna, w "Pochwale siostry" - groteskowo konwencjonalna. To, co intymne, "przeżyte", istotne albo zmienia się w momencie artykulacji w coś, co w skrajnym przypadku okazałoby się bełkotem, albo - w równie skrajnym przypadku - zmienia się w frazes, konwenans, banał. Bohaterowie wierszy Szymborskiej tak właśnie nieudolnie i "pusto" próbują się wypowiedzieć; ich mowa mieści się zawsze między bełkotem, a frazesem. W wierszu "Na wieży Babel" potocznej nieudolności ekspresji (kobieta z wiersza)

towarzyszy relacja w stylu katastroficzo-apokaliptycznym. Ma rację J. Kwiatkowski: chodzi tu o scenę rozstania<sup>9</sup>. Jednak w pewnym sensie można powiedzieć, że nie nastąpiło tu nawet spotkanie. Wiersz otwiera pytanie: "Która godzina" zawierające od razy potencję dwuznaczności. Jeśli umieścić je w języku potocznym, oznacza ono zainteresowanie konkretnym momentem w czasie fizykalnym; umieszczone w języku symbolicznym oznacza żądanie interpretacji zdarzeń symbolicznych (godzina znaczy wówczas tyle co czas symboliczny, moment szczególnie jak w sformułowaniach "godzina próby", "ostatnia godzina"; czas i moment zagrożenia). I rzeczywiście, uzyskujemy na to pytanie dwa szeregi odpowiedzi: jeden, kobiety, lokujący je w czasie fizykalnym i w przestrzeni fizykalnej i drugi - mężczyzny, lokujący je w czasoprzestrzeni symbolicznej. Skrócenie języków, zapowiedziane w tytule wiersza, dotyczy więc dwu różnych sposobów ekspresji przeżywania, dwóch różnych nieudolności. Brak zrozumienia, konflikt między mężczyzną a kobietą dotyczy nie tylko przedmiotu ich wzajemnych pretensji (nb jaskrawo skonwencjonalizowanych), zazdrości itp., ale także dwóch różnych sposobów mówienia o świecie, obcości ekspresji przeżywania. Los, czy też wyrok Pana spełnia się tutaj tak w planie fizykalnym, społecznym, historycznym, jak i symbolicznym, jednak jego istota polega na oddzieleniu tych planów: mężczyzna i kobieta są oto skazani na nie-dialogiczność.

(Ona:) Tak, jestem szczęśliwa,  
i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,  
który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz. [...]  
Jak to, zapomniałeś?  
Miałam na sobie zwykłą szarą suknię  
spinaną na ramieniu.

(On:) Więc nie słyszałaś burzy? Murem targnął wiatr  
wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą  
na skrzypiących zawiasach. [...] I natychmiast potem  
niebo pękło w stubłusku.

Zwróćmy uwagę, że w mowie kobiety nie mieści się eschatologia: nie może ona zauważyć, że oto spełnia się słowo Pana: "Przeto zstąpmy tam i pomieszajmy ich język, aby nikt nie rozumiał języka drugiego!" (I Mojż. 11)<sup>10</sup>, zauważa tylko zakłócenia we wzajemnej komunikacji, nie zna jednak wyroków Pana. Natomiast mężczyzna koncentruje się na symbolicznych przejawach tego nadzwyczajnego "czegoś", lecz nie znając wyroków Pana ogranicza się do opisu tych przejawów i pretensji o niezrozumienie; w jego mowie nie mieści się świat egzystencji, fenomenów, "drobiazgów",

które budują tkliwość kobiety. Wiersz o rozstaniu przekształca się w wiersz o tragicznym spotkaniu, o bezwiednym przyjęciu na siebie wyroku-losu ludzkiego, od którego nie ma ucieczki. Ale także o komicznej nieporadności towarzyszącej zmaganiu się z ludzkim losem. W jakimś sensie oglądamy farsę z wieży Babel, podobną do tej z wiersza "Buffo":

Najpierw minie nasza miłość,  
potem sto i dwieście lat,  
potem znów będziemy razem:  
  
komediantka i komediant,  
ulubieńcy publiczności,  
odegrają nas w teatrze.

Mała farsa z kupletami [...]

No tak, ale ta powtórna obecność, powtórne spotkanie po latach możliwe jest dzięki konwencji farsy, określonego gatunku literackiego; możliwe jest w teatrze, filmie - w sztuce, w gombrowiczowskiej Formie, gdy znamy już świetnie tajemnice, które rządziły losami bohaterów. Jest to jednak tak, że niewyraźność przeżycia, niemożność werbalizacji doznania stanowi podstawowe doświadczenie egzystencjalne dla Szymborskiej. Forma pojawia się dopiero, jako akt oswajania tych doświadczeń, jako element paradygmatu społecznej pamięci, jako społeczny "sposób" na tragizm losu. Może dlatego kompromitacja Formy nie stanowi dla Szymborskiej twórczego zadania, jak dla Gombrowicza, nie jest przedmiotem radości, nie wyzwala mocy kreacyjnych. Raczej pokorę: kompromituje się bowiem sposób na przetrwanie, sposób na ocalenie, sposób na rozstanie. Są to, rzecz jasna sposoby nieudolne uzurpatorskie, śmieszne w swej pysze; ale przecież i sam akt kompromitacji równie jest śmieszny, równie uzurpatorski. Formę poddaje się doświadczeniu jej obcemu. Biologizm i hiperboliczność obrazu barokowego, zostaną zderzone z doświadczeniem realistycznym ("Kobiety Rubensa"), perfekcjonizm szczegółów miniatury średniowiecznej i średniowieczne teksty infernalne - z doświadczeniem jednorodności świata, wiedzy o średniowiecznej sztuce itp.; ideologii - wiedza.

Czytamy listy umarłych jak bezradni bogowie,  
ale jednak bogowie, bo znamy późniejsze daty.

(Listy umarłych)

Kiedy jednak dokonujemy owych zderzeń parodiujących Formę, okazuje się, że właściwie uprawiamy autoparodię, auto-kompromitację. Okazuje się, że przedrzeźnione Formy świadczą o naszej, ludzkiej słabości.

Jest bowiem bohaterka wierszy Szymborskiej człowiekiem **nieudanym**. To nie tylko śpiewak, czy siostra z cytowanych poprzednio wierszy w sposób nieudany artykułują swę przeżycia. Niedoskonałość, nieudanie okazuje się wspólną cechą wszystkich ludzi. Mniej więcej od stworzenia świata. Człowiek Szymborskiej nie dorasta, nie daje rady, nie potrafi, nie jest w stanie, jest nieprzystosowany, wiecznie zaskakiwany: śmieszny i tragiczny. Tragiczny, bowiem posiadając takie właśnie cechy **musi** doróść, musi dać radę, potrafić, być w stanie itp. Na wszelki jednak wypadek albo oszukuje (i to Szymborska chętnie parodiuje), albo, skazany na prowizoryczność poczynań, z góry przeprosza za niedoskonałe efekty. Imperatywy Szymborskiej dotyczą bowiem prawd elementarnych, jak pisze A. Zagajewski: "Można wręcz przyjąć, że ciągłe wewnętrzne polemiki, ustawiczne wahania kursów, ironiczna przekora i żartobliwa zmienność [...], to swego rodzaju poetycka giełda, na tle której tym mocniej uwyrażnia się wartość jakiejś prostej zasady, prawdy elementarnej."<sup>11</sup>

W wierszu "Elegia podróżna" nieudany podróżnik wie, że był w Paryżu, w Luwrze, w Leningradzie itd., wie nawet, że są to niezwykle ważne miejsca i że odwiedził je. Powinien je opisać, by odnaleźć sens swej wędrówki-życia. To także wie. Wie jednak także, że nie może tego wszystkiego opisać. "Posiadał" to wszystko, dopóki patrzył, w czasie terażniejszym, w okamgnieniu. Pamiątka z Uppsali, wiersz wspominający miasto, czy to, co się tam wydarzyło – ale naprawdę – jest niemożliwy. Ale to wcale nie znaczy, że w ten sposób zostało zlikwidowane odwieczne marzenie o zadomowieniu w świecie. Itineraria, ekfrazy, hypomnema towarzyszą nam przecież od starożytności nie jako obiekty muzealne, lecz jako imperatyw. Niespełnienie imperatywu – to zdrada, grzech, wina. Nieudaniu bohatera Szymborskiej towarzyszy poczucie winy, zdrady, grzechu: cały świat go przerasta, oczekuje od niego tego, co mógłby spełnić zaprzeczając swej kondycji, swemu "ja", swemu statusowi. Wróć jeszcze do tego problemu.

Presupozycja trzecia dotyczy rekonstrukcji w pamięci. To pamięć, jak u starego śpiewaka, zachowuje najistotniejsze wartości, to pamięć, jak u Miłosza ocala. W mitach podróżnych obiekty oglądane są prefiguracją ludzkiego losu zaś akt podróżowania pewnego rodzaju aktem poznawczym. Analogiczne funkcje pełnią fragmenty spamiętane w mitach mnemicznych. Z materiału spamiętanego powinien się układać rodzaj tekstu, którego lektura, interpretacja stanowi rozpoznanie własnego losu, losu pokolenia, narodu, ludzkości: rodzaj horoskopu. W "Elegii podróżnej" pamięć: poz-

bawia głów boginie, z miasta Samokov zachowuje deszcz, zaciemnia lub zabija (albo oba znaczenia sformułowania "zachodzić bielmem" są uruchomione): Paryż i Luwr ("Paryż od Luwru do paznokcia bielmem zachodzi"); pamięć zaciemnia, destrukuje, redukuje, kawałkuje, uśmierca, wytrąca z całości:

Nieprzebrane, nieobjęte,  
a **poszczególne aż do włókna**,  
ziarenka piasku, kropli wody  
- krajobrazy.

(podkr. - L. N.)

Mamy tu zaprzeczenie mitu mnemicznego, polemikę z nim. Pamięć rozkłada całości, wytrąca z sensów. Pozbawione całości, sensu nadrzędnego szczegóły, ziarenka piasku, krople wody, kawałki katedry itp. rosną w liczbę, a opisać tę "nieprzebraną" ilość niczym niepowiązanych szczegółów - nie sposób. Paradygmatowi pamięci społecznej, odpowiada tu paradygmat pamięci indywidualnej. Ten pierwszy nadawał wartość, tworzył zbiór obiektów "wielkich", walentnych, a ten drugi przeciwnie: pomniejsza, redukuje. Ten pierwszy stanowił imperatyw wypowiedzi ważnej, Tekstu, Mitu itp., ten drugi jest jakby na ten imperatyw odpowiedzią indywiduum.

Jest jednak i tak, że całości istnieją. Nie tylko w rzeczywistości, ale i w momentalnym oglądzie. Poetyką najchętniej poszukującą wyrazu dla tego, co zapomniane, niewyraźne był symbolizm. Jest w słowach:

Wszystko moje, nic własnością,  
nic własnością dla pamięci,  
a moje, dopóki patrzę

zapowiedź symbolicznego sposobu opisu. I rzeczywiście, w tekście pojawiają się dość typowe motywy symbolistyczne: deszcz splukujący świat rzeczywisty, świadectwa umierania, zaniku, wreszcie: "Kaukaski orzeł szybuje". Symbole jednak zderzone z strzępami zapamiętanych obiektów, z groteskową rekonstrukcją przeżyć, wreszcie z niespełnionymi gatunkami itinerarium - stają się puste, zmieniają się w parodię symbolizmu, tym bardziej, że umieszcza się je w, obcym symbolizmowi, niepoważnym nastroju.

Poetka buduje na naszych oczach pewną gradację napięć, klasyczny klimaks, by nieodmiennie spointować stworzoną w ten sposób całość, by wprowadzić groteskowy zgrzyt, antyklmaks. Potencja symboliczna wiersza, owe "wysokie", nieodokreślone motywy, np.

Paryż od Luwru [...]   
bielmem zachodzi

czy: Kaukaski orzeł szybuje  
 nad [...] wąwozu,  
 złoto słońca [...]  
 i [...] kamienie

spotykają się z prowokacyjnie "niskimi" motywami: paznokciem w pierwszym cytacie, rekonstrukcją i fałszem – w drugim (cytat naprawdę brzmi: "nad rekonstrukcją wąwozu / złoto słońca nieszczerze / i fałszywe kamienie"); poetyką symbolizmu – z poetyką dziennika podróży, niewyraźnalne – z wyraźnym. Podmiot liryczny, bohater liryczny itinerarium, czy przygód podróżnych, to bądź pielgrzym, podróżnik, bądź turysta rekonstruujący swe przygody, natomiast podmiot liryczny utworu symbolicznego kwestionuje właśnie możliwość poetyckiego istnienia poprzednich, bowiem przedmiotem ich poznania jest świat zewnętrzny, dla niego nieistotny, bądź niewyraźalny, złudny. Przygoda z paznokciem w Paryżu, rekonstruowanie wyglądu wąwozu, słońca czy kamieni – to właśnie zabiegi jawne i prowokacyjnie antysymboliczne.

Zanim zajmiemy się czwartą presupozycją, spróbujmy podsumować dotychczasowe rozważania.

Wiersz Szymborskiej rozpatrywaliśmy, jako realizację kilku zawartych w nim potencji semantycznych. Pierwsza z nich, była realizacją gatunków itinerarium: z bohaterem lirycznym wędrującym po miejscach wyróżnionych w społecznej pamięci w poszukiwaniu sensu: losu świata i sensu własnego życia.

Wędrowka taka byłaby rodzajem metafory oznaczającej poznawanie, czy rozpoznawanie owego losu; oglądane obiekty – drobinami sensu. Wędrowka nie spełnia się jednak: droga bohatera nie układa się w sensowną całość, oglądane obiekty oderwane od łączącego je mitu – okazują się paradygmatem miejsc wyróżnionych, podróżnik – turystą.

Drugą potencją byłby dziennik podróży, w którym nie to, co społecznie wyróżnione, lecz to co prywatnie przeżyte, miałyby się ułożyć w jakąś sensowną całość. Okazuje się jednak, że przygody bohatera lirycznego są niemożliwe do odtworzenia z pamięci. Bohater, utożsamiony z każdym turystą, każdym doświadczającym przygód pamięta tylko strzępy zdarzeń nie mogące ułożyć się w całość.

W dodatku – potencja trzecia – przeżycia bohatera okazują się niewyraźnalne, układają się więc owe strzępy w zarysy symboli. Pozbawione jednak konstytutywnych dla symbolizmu wyróżników strukturalnych, nie pozwalają na ulokowanie się w symbolistycznym porządku, w świecie niejasnych, niedyskursywnych wyprawdzie, ale sensów.

Wymienione potencje łączy podstawowy dla Szym-

borskiej temat: **poszukiwanie sensu**, są one jednak względem siebie przeciwstawne, tworząc migotliwą, wieloznaczną, zdialogizowaną parodię, a właściwie parodie, nie mogące zbudować żadnej całości. Wiersz, jak do tej pory powinien się rozsypać: jest skłócony wewnątrz, sprzeczny. Jest wiązką zapowiedzi, z których żadna nie może się spełnić. Pojawiają się jednak także pewne cechy, pewne wyróżniki genologiczne konstytuujące tekst. Pierwszą jest ów wspólny zanegowanym gatunkom "podróżniczym" **imperatyw poszukiwania sensów**. Niemożność ich aktualizacji, tragedia nieudanego podróżnika, turysty, bohatera własnych przygód, czy symbolisty ujawnia tu nadrzędną postawę: ośmieszenia własnej niedyspozycji, ośmieszenia "cudzych" Form i jej tragiczny rewers. Żywioł parodii, przekory któremu poddane są wszelkie wysiłki zmierzające do ukonstytuowania owej upragnionej całości, czy upragnionego sensu ujawnia swą drugą stronę: daremnie poszukujący sensu bohater jest samotny, ułomny, słaby, właśnie "nieudany". Bogactwu świata, jego pięknu może on przeciwstawić jedynie swe nieudanie, które nie dorasta do tego, co reprezentuje sobą świat.

Dlatego sądzę, że spoiwem wiersza jest supozycja krzywdy, która buduje w wierszu pewną ramę gatunkową. Przyjrzyjmy się następującym cytatom:

"Wszystko moje, nic własnością" (dwa razy powtórzone)  
 "[...] nic własnością dla pamięci, biedna Uppsala,  
 nieszcześny tancerz, nieprzebrane, nieobjęte..."

Cały wiersz zawiera takie zrytmizowane retorycznie antytetyczne zdania oznaczające zanik, brak, śmierć, przypominające, a właściwie apelujące do inkantacji żałobnej. Tak, jest to lamentacja, tren, żal. Nawet Uppsala została spersonifikowana, niczym nieboszczyk. Ale tak naprawdę, to kto lub co jest opłakiwane? Na pewno miejsca, obiekty. A więc szczątki owego itinerarium. Wiemy już, że próba takiej własnie całości nie powiodła się. Opłakuje także poetka swe prywatne przygody, przeżycia, doznania, bo i ich opis okazał się niemożliwy.

Paradoksalnie jednak opłakiwanie staje się aktem przywołania do życia. Wyjawia bowiem potrzebę, ba, konieczność usensownienia podróży = własnego życia, wyjawia niezgodę na swą kondycję. Tragiczną niezgodę. Jest więc "Elegia" trenem, w którym opłakuje się własny los?

Myślę, że tak. Ale Szymborska natychmiast dokonuje korekty takiego obrazu jej twarzy, by nawiązać do trafnej formuły Wojciecha Ligezy<sup>12</sup>: tren przekornie zmienia się w swoją parodię, w tren nieudany, nieudolny. Wypowiada go bowiem ulubiony bohater poetki: człowiek nieudany. Jest więc Uppsala "biedna", sofijski tancerz, a właściwie jego

kawałki, "nieszczęsne"... Takie określenia lamentacji nie przystoja. Przywołują już raczej heroikomiczny gest opłakiwania zwierzątek z Krasickiego, będący właśnie parodią stylu "Iliady".

Wiersz zbudowany z paradoksów okazuje się sam paradoksem: jest opowieścią o niemożliwości opowieści, jest wypowiedzią o niemożliwości wypowiedzi, jest arcydziełem o niemożliwości istnienia literatury, jest doskonałym dziełem tego który z definicji jest nieudany: człowieka. Jest zachwytem nad tym, co wielkie, piękne i sensowne, a czego wypowiedzieć się nie da. Ale musi się.

#### Przypisy:

1. H. Zaworska: Sztuka podróżowania, Kraków, 1980, s.7.
2. R. Przybylski: Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód. Kraków 1982, s. 9.
3. Ibid., s. 9-10.
4. Ibid., s. 10.
5. Ibid., s. 11.
6. Por. np. wiersze: Muzeum, Pomyłka, Notatka.
7. "Ekfrazja - utwór poetycki będący opisem dzieła malarzkiego, rzeźby, lub budowli" - M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: Słownik terminów literackich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1976, s. 94, por. wiersz Clochard, gdzie dokonuje się groteskowej ekfrazy maszkar z Notre Dame:  
Odkamieniają się szare chimery  
(fruwale, niżły, małpierce i ćmięta,  
grzaby, zniecki, głowy samonogie,  
wieloractwo, gotyckie allegro vivace).  
ale jednocześnie zaprzecza się możliwości ekfrazy:  
W Paryżu, w dzień poranny aż do zmierzchu,  
w Paryżu jak  
w Paryżu, który  
(o święta naiwności opisu, wspomóż mnie!)
8. Por. Słownik terminów literackich, s. 159.
9. Por. Wstęp do Poezje W. Szymborskiej, Warszawa 1970 s. 10.
10. Cyt. za wydaniem Biblii przez Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne: Biblia Polska. United Bible Societies, Warszawa 1975.

11. A. Zagajewski: Poezja swobody, w: A. Zagajewski: Drugi oddech, Kraków 1978, s. 115.
12. W. Ligęza: Wiersze Wisławy Szymborskiej. Problemy poetyki., cyt. za streszczeniem pracy w: Biuletyn Polonistyczny, z. 1. 1984, s. 69., gdzie mówi się o "korekcie twarzy".