

Irena Szczepankowska

CZŁOWIEK
JĘZYK
WIZJA ŚWIATA

w poezji Wisławy Szymborskiej

STUDIA SEMANTYCZNE



BIAŁYSTOK 2013

Recenzent:

dr hab. Artur Rejter, prof. UŚ

Opracowanie graficzne:

Jan Korotkiewicz

Redakcja:

Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Janina Demianowicz

Korekta:

Zespół

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

Przekład streszczenia na język angielski:

Wojciech Makowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013

Na okładce wykorzystano fotografię Jacka Bednarczyka/ PAP

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-389-6

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15–097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: QUICK-DRUK, s.c., Łódź

Spis rzeczy

Wstęp.....	9
I Językowa kategoryzacja świata a poetyckie transgresje	19
1. Kategorie w ujęciu logicznym i lingwistycznym.....	19
2. Potoczny i naukowy obraz świata w artystycznych metamorfozach ...	22
2.1. <i>Widok z ziarnkiem piasku</i> – osvajanie nieludzkiej rzeczywistości.....	24
2.2. <i>Pukam do drzwi kamienia</i> – poezja wobec granic poznania	31
2.3. <i>Pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju</i> – tożsamość i metamorfoza	36
2.4. <i>Wielkie to szczęście/ nie wiedzieć dokładnie, na jakim świecie</i> <i>się żyje</i> – rzeczywistość nieoswojona	44
II Poezja zaimków.....	59
1. Status leksemów zaimkowych w systemie językowym i tekstach	59
2. Sensotwórcze funkcje zaimków w poezji Wisławy Szymborskiej	61
2.1. <i>Tropem wszystkiego i niczego</i>	62
2.2. <i>Tutaj, teraz, tam, gdzie indziej...</i> , czyli o tym, co bliskie i dalekie.....	78
2.3. <i>Ja i nie-ja</i> – poetyckie (samo)identyfikacje	86
2.4. <i>Jakiś, coś, ktokolwiek</i> – o zaletach niedookreślenia	94
2.5. <i>Kto, co, gdzie, kiedy, ilu, jakie...</i> – poezja jako sztuka zadawania pytań	99
III Wisławy Szymborskiej gramatyka przestrzeni mentalnych	103
1. Światy możliwe a dyskurs poetycki	103
2. Świat realny – profile życia i śmierci	108
3. Modalności jako kreatory przestrzeni mentalnych	120
3.1. <i>Obmyślam świat</i> – sztuka zatrzymywania czasu	122

3.2. <i>Pochwała snów</i> – poetyckie wartościowanie przestrzeni jawy i snu.....	127
3.3. <i>Świat nie z tego świata</i> – między realnością a utopią	133
3.4. <i>W raju utraconym prawdopodobieństwa</i> – światy hipotetyczne i niemożliwe	137
3.5. <i>Ma swoją bujną przeszłość chwila nawet ulotna</i> – przeszłość w poetyckiej rekonstrukcji	142
4. <i>Nicość przenicowała się także i dla mnie</i> – rzeczywistość zanegowana	147
4.1. <i>Nie wszystkie słowa skazują na śmierć</i> – przeczenia i presupozycje	148
4.2. <i>Ale ten widok sam siebie nie widzi</i> – odkrywanie perspektywy innego (niehumanistycznego) świata.....	151
4.3. <i>Istnieli albo nie istnieli</i> – dramat wyboru i odrzucenia	153
IV Człowiek, ciało, dusza – semantyka obrazów poetyckich	161
1. Językowy obraz świata i definiowanie nazw kategorii	161
2. Poetyckie opisy a definicje naukowe i potoczne stereotypy	169
3. Wizja człowieka w wierszach Wisławy Szymborskiej	173
3.1. Człowiek jako jednostka i zbiorowość	174
3.2. Biologiczne i kulturowe aspekty cielesności	180
3.2.1. Wygląd zewnętrzny.....	183
3.2.1.1. Sylwetka	184
3.2.1.2. Skóra, nagie ciało, kostium	190
3.2.2. Widoczne organy ciała i narządy zmysłów.....	198
3.2.2.1. Głowa, czaszka, szyja, włosy	198
3.2.2.2. Twarz i jej atrybuty (czoło, usta, nos, wąsy, broda)	210
3.2.2.3. Oczy jako część twarzy i organ wzroku	218
3.2.2.4. Narządy mowy i słuchu (gardło, uszy)	235
3.2.2.5. Plecy, kark, boki	249
3.2.2.6. Ręce i nogi	251
3.2.3. Organy wewnętrzne	266
3.2.3.1. Serce	267
3.2.3.2. Brzuch	270
3.2.4. Fizjologia	273

3.2.4.1. Wydzieliny	273
3.2.4.2. Oddychanie	277
3.2.4.3. Sen	279
3.2.4.4. Ból	281
3.2.4.5. Choroby, starzenie się.....	283
3.2.4.6. Umieranie	285
3.2.5. Zmysłowość – przyjemność i przymus	288
3.2. Dusza wobec ciała w poetyckiej wizji człowieka	298
Podsumowanie.....	307
Źródła.....	313
1. Alfabetyczny spis tytułów cytowanych wierszy	313
2. Rozwiązanie skrótów nazw źródeł	319
Literatura.....	321
Summary.....	333
Indeks osób	341

Wstęp

Świadome i twórcze operowanie wartością semantyczną symboli językowych i ich walorami stylistycznymi to dar utalentowanych poetów, którzy korzystają z niego głównie po to, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”. O Wisławie Szymborskiej można powiedzieć, że ten Norwidowski ideał osiągnęła w swoich wierszach, choć brzmi to paradoksalnie w odniesieniu do pisarki, która odmawiała sobie (i nam wszystkim jako ludziom) „idiotyzmu doskonałości”. Poetka należy do tych artystów słowa, dla których jest ono nie tylko doskonałym – pod ich piórem – narzędziem interpretacji świata, lecz często także przedmiotem refleksji, bytem autonomicznym, światem samym w sobie, wartym uwagi nie mniej niż rzeczywistość pozajęzykowa. Twórczość krakowskiej poetki, uhonorowanej najwyższą nagrodą literacką, nie wpisuje się jednak w charakterystyczny dla „lingwistycznego” nurtu poezji współczesnej bunt przeciwko „konwencjonalnym praktykom mowy”, przeciw „opresji słownika i gramatyki”, jak określa to zjawisko Elżbieta Dąbrowska [2008: 29], bunt skutkujący programowym rozbijaniem ustalonych kolokacji słowa. Odrębność Wisławy Szymborskiej na tle „poetów buntowników” polega na tym – jak zauważa Anna Pajdzińska w pracy poświęconej funkcjonowaniu frazeologii potocznej w poezji XX-wiecznej – że poetka nie dąży do obnażenia ułomnej natury języka potocznego i do stworzenia jakiegoś odrębnego kodu symboli: „Nie uznaje frazeologizmów za jednostki „wytarte” ze znaczenia, zużyte, zbanalizowane, dostrzega w nich elementy ułatwiające porozumienie z odbiorcą

(nawet wówczas gdy są przekształcone), budujące obszar wspólnoty, przede wszystkim jednak nośne semantycznie, kiedy się nimi twórczo posługuje” [Pajdzińska 1993: 207]. Dodajmy, że obserwację tę można odnieść do użycia w poezji autorki *Wielkiej liczby* wszelkich jednostek systemu językowego, nie tylko frazeologizmów. Swoistej „deszablonyzacji” podlegają pojedyncze słowa i ich konwencjonalne połączenia oraz wzorce gramatyczne, stylistyczne, retoryczne czy tekstowe. Kontekst poetycki – przede wszystkim naruszanie ustalonej w języku potocznym łączliwości jednostek leksykalnych w tekście oraz opatrywanie konwencjonalnych środków wyrazu metajęzykowymi glosami i operatorami modalnymi – odbiera szablonom pojęciowo-językowym i modelom komunikacyjnym ich przezroczystość, a dzięki temu skłania odbiorcę do interpretowania na nowo ich sensu i funkcji, do rewidowania stereotypowej konceptualizacji zjawisk.

Z pewnością nie przypadkiem na tytuł poetyckiej antologii, wydanej po odebraniu Nagrody Nobla, Wisława Szymborska wybrała *Widok z ziarnkiem piasku*. Wiersz pod takim samym tytułem, opublikowany w zbiorze *Ludzie na moście* (w 1986 r.), jest znakomitym przykładem namysłu noblistki nad słowami, które od wieków służą ich użytkownikom do osvajania świata i zarazem jego zasłaniania. Próby uchylania tej zasłony („pukanie do drzwi kamienia”, „rozmowa z roślinami”) wymagają niemożliwego w istocie odrzucenia wszelkiej komunikacyjnej konwencji i pokonania ograniczeń ludzkiego aparatu zmysłowego. Wysiłki te rzadko prowadzą do poznawczego olśnienia, takiego jak to, z którego zwierza się bohater wiersza *Na wieży Babel* (z tomu *Sól*): „- Ujrzałem nagle/ kolory sprzed istnienia wzroku”. Kończą się raczej stwierdzeniem przez osobę mówiącą własnej bezradności wobec świata natury, pozbawionego naszej (ludzkiej) świadomości i języka. Słowa wspólne dają jednak dostęp – i poeci potrafią z niego najlepiej skorzystać – do skarbcza wiedzy o nas samych, o właściwych nam i naszym przodkom pragnieniach, obawach i doświadczeniach w obcowaniu z „nie-ludzkim” światem. Tę ceną wiedzę Wisława Szymborska potrafi wydobyć z potocznej frazeologii dzięki subtelnym modyfikacjom, które eliminują banalny kontekst odniesienia idiomów. Wzięte w poetycki cudzy-słów, odzyskują zadziwiającą zdolność trafnego, błyskotliwego niemal kodowania sensotwórczej aktywności człowieka, efektów kategoryzacji i aksjologizacji świata, ogólnoludzkiego, nie tylko naszego („tutejszego”), widzenia rzeczy. Czytając bowiem frazy zapisane po polsku, żywimy jednocześnie przekonanie, że niosą one prawdy uniwersalne, możliwe do

wrażenia w każdym języku, choć nie bez mozolnego trudu, który polska pisarka ukrywa za pozorną lekkością i prostotą stylu poetyckiego.

Niech nas nie zmyli uprzywilejowana w poezji Wisławy Szymborskiej perspektywa kameralnej rozmowy, punkt widzenia „pojedynczej osoby”, żyjącej tu i teraz, rzadko podróżującej, przywiązanej do określonego języka. Kameralna rozmowa nie oznacza jednak konwersacji ograniczonej do salonowego ceremoniału, a korzystanie z zasobów polszczyzny Wittgensteinowskiego zamknięcia w granicach jednego, nieprzekraczalnego kodu kulturowego. Pojedyncza osoba ma świadomość wielu utraconych i niespełnionych (alternatywnych) tożsamości. Dostrzega „wielkie liczby” i „wszelkie wypadki”; przekracza w wyobraźni epoki historyczne i geologiczne; porównuje „czas owadzi” z „gwiazdnym”; opisuje świat w zasięgu ręki, ale rekonstruuje także liczne przestrzenie możliwe i nieprawdopodobne. Patrzy na Ziemię okiem kosmonauty, kartografa, boga-eksperymentatora i uczonego wnikającego w materię mikrokosmosu. Zagląda pod podszewkę naszych codziennych słownych rytuałów i wydobywa z nich zapoznane, ukryte pod konwencjonalnym sensem, doświadczenie uniwersalne. Marian Stala pisze o pewnej strategii poetyckiej Wisławy Szymborskiej: o zasadzie, którą jest „dążenie do eliminacji wszystkiego, co w krańcowych postawach powierzchowne i niekonieczne (...) i do wzajemnego wzmocnienia tego, co autentyczne, głębokie, prowadzące do uchwycenia prawdy o świecie i człowieku.” [Stala 1996: 92].

O mistrzostwie poetyckiego warsztatu polskiej noblistki pisało wielu analityków jej twórczości: pisarzy, tłumaczy, wydawców i wybitnych literaturoznawców¹. I choć język poetycki Szymborskiej nie był przedmiotem szerszych opracowań językoznawczych, lingwiści także poświęcili wnikliwe studia poszczególnym utworom czy też aspektom twórczości poetki [zob. m.in.: Sławkowa 1982, Pajdzińska 1993, 1998, 2010, Śliwiński 1997, Tabakowska 1998, Bąba/ Zgrzywa 2000, Skubalanka 2001, Kallas 2005, 2011, Greszczuk 2008, Zarębina 2008]. Zbyt śmiały byłby więc zamysł szerszej interpretacji jej wierszy, powzięty tylko z zachwyty nad nimi. Lingwistyczne kompetencje piszącej te słowa mają być nie tyle atutem gwarantującym dokonanie szczególnie odkrywczej egzegezy twórczości poetki, ile motywem skłaniającym do szukania, także w poezji, odpowiedzi na pytania, które nurtują badaczy języka. Sądzę, że również lingwiści mogą się

¹ W niniejszym opracowaniu przywołam tylko niektóre z tych prac, m.in.: [Balbus 1996, Wojda 1996, Balcerzan 1996, Barańczak 1996, Stala 1996, Ligęza 2001 – tam szersza literatura przedmiotu].

wiele dowiedzieć od mistrzyni, która z materią polszczyzny zmagala się przez całe życie w pracy poetyckiej. Kierując się przesłaniem płynącym z twórczości autorki *Wielkiej liczby*, podejmuję zadanie rekonstrukcji tej wiedzy w przekonaniu, że samodzielne, zgodne z indywidualnymi predyspozycjami i umiejętnościami badawczymi interpretowanie wytworów kultury jest wartością niepodlegającą unieważnieniu bez względu na rezultaty wysiłku innych badaczy i odbiorców.

Przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania jest zatem refleksja metajęzykowa poetki, rzadko jednak wyrażana wprost (i nie w języku naukowym), lecz częściej poetycko sugerowana, przekazywana za pomocą implikatur, będących skutkiem – jak wykazał Herbert Grice [1977(1975)]* – świadomego naruszenia konwencji językowej. Jak zauważa bowiem Stanisław Barańczak – wybitny poeta i tłumacz literatury polskiej na język angielski – wiersze Szymborskiej nie pozwalają czytelnikowi, „by przechodził do porządku dziennego nad utartymi zwrotami językowymi” [Barańczak 1996: 268]. Jednym ze sposobów zwracania uwagi na słowo potoczne jako nośnik znaczenia są modyfikacje frazeologiczne, omówione szerzej w odniesieniu do wcześniejszych utworów poetki w semantycznym opracowaniu Anny Pajdzińskiej [1993]². Głównym celem, jaki stawiam sobie w niniejszym studium, jest ujawnienie (tzn. zinterpretowanie w terminach semantyki lingwistycznej) obserwacji – wyrażonych przez Wisławę Szymborską w sposób poetycki – na temat języka jako dostępnego człowiekowi narzędzia interpretowania rzeczywistości i twórczego kodowania rezultatów tego doświadczenia. Twórczość artystyczna jest zarazem – podobnie jak praca naukowa – formą doskonalenia umiejętności symbolicznych i wzbogacania środków ekspresji. O ważności badań lingwistycznych nad językiem literatury przekonuje Ryszard Tokarski: „Właśnie w kreatywnych odmianach języka następuje kumulacja skomplikowanych zjawisk, które z jednej strony wymagają uruchomienia odniesień do standardowych użyć języka ogólnego w określonej fazie jego rozwoju oraz przywołania reguł opisujących ten język, z drugiej zaś – wymuszają poszukiwania czy rozwijanie takich metodologii badawczych, które mogą sprostać wymogom możliwie głębokiego i precyzyjnego opisu elementów obecnych w języku artystycznym” [Tokarski 2009: 65-66].

² Mam na myśli przede wszystkim rozdział VII tego opracowania pt. *Bez wyjścia z siebie (frazeologizmy w poezji Wisławy Szymborskiej)*, s. 187-220.

* W nawiasie okrągłym podaję rok pierwszego wydania pracy, gdy korzystam z późniejszych edycji, zwłaszcza polskich przekładów opracowań anglojęzycznych.

Nie tylko wzbogacenie dorobku badawczego lingwistyki jest warte tego, by językoznawcy zajmowali się poezją. Na inny aspekt takich badań zwraca uwagę Jadwiga Puzynina, zalecając interpretację semantyczno-pragmatyczną dzieł poetyckich, ponieważ „to jest droga do ukazania utrwalonego w idiolekcie autorskim obrazu świata i obrazu autora dzieła” [Puzynina 2009: 52]. W badaniach językoznawczych, zarówno semantycznych, jak stylistycznych, podejmowanych w ostatnim dwudziestolecu, zaznaczył się antystrukturalistyczny przełom, który za Bożeną Witosz [2011] można by nazwać „podmiotocentryzmem”, owocującym przesunięciem uwagi z systemu językowego i „obiektywnych” mechanizmów tworzenia wypowiedzi na człowieka mówiącego jako interpretatora świata i twórcy komunikatu. Dziś wydaje się już wręcz niemożliwa jakakolwiek interpretacja tekstu, zwłaszcza artystycznego, z pominięciem subiektywnej perspektywy wpisanego weń nadawcy, choć jeszcze do niedawna katalogowanie tzw. środków artystycznych i mechanizmów realizacji systemu językowego stanowiło kryterium naukowego podejścia w lingwistycznych badaniach nad literaturą. Moim zamierzeniem jest więc także rekonstrukcja istotnych składników poetyckiej interpretacji naszego wspólnego świata oraz kreowanych w twórczości Wisławy Szymborskiej „światów możliwych”, jak je określa Stanisław Balbus [1996]. Atrybuty podmiotu poetyckiego – punkt widzenia, wyznawany system wartości, zdolności poznawcze – warunkują szczególnie sposób konceptualizacji zjawisk i ich artystycznej symbolizacji, której istotne właściwości warto przedstawić z perspektywy językoznawczej.

Szczególnie inspirujące w lingwistycznej interpretacji poezji wydają się koncepcje teoretyczne i metody badawcze proponowane przez teoretyków gramatyki i semantyki kognitywnej, na co zwracano już uwagę również na gruncie polskim [zob. m.in.: Sławkowa 1996, 2008, Tabakowska 1998, 2001, Szczepankowska 2007a]. Jest to nurt językoznawstwa współczesnego wiązany z pracami takich badaczy, jak George Lakoff, Mark Johnson, Ray Jackendoff, Leonard Talmy, Georg Kleiber, Gilles Fauconnier, Peter Stockwell, John Taylor, a przede wszystkim z dziełem amerykańskiego językoznawcy Ronalda Langackera – autora fundamentalnej pracy [Langacker 1987, 1991] formułującej założenia i metody badawcze tzw. grama-

tyki kognitywnej jako globalnej teorii języka³. Koncepcja ta podważa wiele założeń dominującego w XX wieku językoznawstwa strukturalnego, rozwijającego się najpierw pod wpływem idei szwajcarskiego lingwisty Ferdynanda de Saussure'a, a następnie amerykańskiego językoznawcy Noama Chomsky'ego. Przydawka „kognitywny” wiąże się z podstawowymi tezami tak określanego kierunku badawczego. Pierwsza z nich zakłada, że język stanowi integralny składnik ludzkiego aparatu poznawczego. Funkcjonowanie języka warunkują czynniki biologiczne, psychologiczne, społeczne, kulturowe i komunikacyjne. Realistyczny opis jego struktury musi zatem uwzględniać wpływ tych czynników na tworzenie kategorii językowych i na ich funkcjonowanie w procesach porozumiewania się ludzi. Język traktowany jako element aparatu poznawczego człowieka, ściśle powiązany z innymi zdolnościami (doświadczenie biologiczne, percepcja zmysłowa, myślenie abstrakcyjne, odczuwanie emocji, wartościowanie), nie jest zatem autonomiczny – jak zakładali strukturaliści – w stosunku do przedmiotów badań innych dyscyplin zajmujących się człowiekiem i jego umysłem, takich jak: biologia, psychologia, neurofizjologia, kulturoznawstwo czy socjologia. Druga teza kognitywnej teorii języka mówi, że w centrum zainteresowań lingwistów znajduje się proces poznania, tj. sposoby interpretacji rzeczywistości (organizacji wiedzy), tworzenia pojęć i ich kodowania. Rezultaty tego procesu są zapisane w strukturze znaczeniowej języka, dlatego też semantyka stanowi główny obszar badań językoznawczych.

Lingwistyka kognitywna jako jedna z nauk kognitywnych, a więc takich, które zajmują się badaniem umysłu i jego funkcji (pamięci, uczenia się, percepcji, rozumowania), stawia sobie za cel opis tych aspektów funkcjonowania umysłu, które umożliwiają nam tworzenie i rozumienie wyrażen językowych. W centrum zainteresowań lingwistów kognitywnych znajdują się zatem takie zdolności poznawcze, ściśle związane z językiem, jak: kategoryzacja rzeczywistości; konceptualizacja (tworzenie pojęć, czyli umysłowych korelatów kategorii); profilowanie wiedzy, tj. modelowanie doświad-

³ Na gruncie polskim koncepcje lingwistyki kognitywnej propagują i wdrażają w badaniach: Elżbieta Tabakowska, Henryk Kardela, Krzysztof Korzyk, Roman Kalisz, Wojciech Kubiński, Ewa Dąbrowska, Tomasz Krzeszowski, Renata Przybylska, Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski i inni. Teorie kognitywne są prezentowane m.in. w kolejnych tomach tekstów tłumaczonych i wydawanych przez filologów z Uniwersytetu Gdańskiego (zob. pozycje oznaczone w bibliografii skrótami: JK I, JK II, JK III). Anglojęzyczne opracowania czołowych kognitywistów zostały przetłumaczone na język polski (rok pierwszego wydania cytowanych prac podaję w nawiasie okrągłym): Lakoff/ Johnson 2010 (1980), Lakoff 1987, Taylor 2001 (1995), 2007 (2002), Kleiber 2003 (1990), Langacker 2009 (2008), Stockwell 2006 (2002), Evans 2009 (2007).

czenia poznawczego na różne sposoby; symbolizacja, tj. kodowanie pojęć w języku; metafora, czyli odwzorowywanie fizycznego doświadczenia w konceptualizacji zjawisk z innych obszarów ludzkiej aktywności. Lingwistyka kognitywna uprzywilejowuje kontekst pragmatyczny, tj. obserwację „języka w działaniu”, w konkretnych aktach komunikacyjnych. Postuluje także interdyscyplinarną współpracę tych, którzy na przedmiot swoich badań wybierają człowieka i różne sfery jego aktywności.

Znaczenie jako przedmiot analizy semantyki kognitywnej jest utożsamiane z konceptualizacją, czyli tworzeniem pojęć (wyobrażeń kategorii). To proces ciągły i otwarty, co oznacza, że struktury symboliczne nie mają ostrych granic; nie są „pojemnikami na znaczenia”, lecz „węzłami dostępu” do sieci domen stanowiących ramę interpretacyjną dla pojęcia desygnowanego, czyli wyróżnionego za pomocą danej nazwy⁴. W semantyce kognitywnej przyjmuje się również założenie, że między wiedzą językową a wiedzą o świecie nie ma ścisłej granicy, podobnie jak między semantyką a pragmatyką językową. Pozajęzykowe zdolności poznawcze oraz potrzeby komunikacyjne oddziałują na tworzenie pojęć i ich kodowanie w języku. Opis struktury semantycznej języka jest odzwierciedleniem językowego obrazu świata społeczności wraz z jego charakterystycznymi aspektami: typem racjonalności (wiedza potoczna/ naiwna), rodzajem kategoryzacji (przez podobieństwo do prototypu), skryptami kulturowymi, perspektywą antropocentryczną i wartościującą. Wszystkie te charakterystyki powinny znaleźć się w opisie znaczeniowym jednostki symbolicznej, jej „portrecie pojęciowym” (zwanym również definicją kognitywną)⁵.

Założenia lingwistyki kognitywnej sprzyjają podejmowaniu badań nad znaczeniem wypowiedzi artystycznych i dostarczają narzędzi do uprawiania wszechstronnych i interdyscyplinarnych analiz języka poetyckiego. W prezentowanych studiach nie stronię również od tradycyjnych metod i koncepcji analizy języka, wypracowanych na gruncie lingwistyki strukturalnej i logiki, zwłaszcza w takich obszarach, jak gramatyka semantyczna i teoria *lingua mentalis* [Karolak 2001, Wierzbicka 2006(1996)], strukturalne ujęcia konotacji semantycznych [Tokarski 1987, 1988, 2006, Bartmiński 1988, Danielewiczowa 1993], modalności [Boniecka 1976, Grze-

⁴ Na temat przydatności tzw. semantyki rozumienia i koncepcji ram interpretacyjnych Charles’a Fillmore’a w analizie neologizmów tekstowych zob. Waszakowa [1997, 1998].

⁵ Jest to bardzo ogólna charakterystyka założeń lingwistyki kognitywnej – nieznacznie zmodyfikowana w stosunku do tej, którą zawarłam w innym opracowaniu [zob. Szczepankowska 2011]. Znajdzie w nim czytelnik objaśnienie podstawowych pojęć z metajęzyka omawianej dyscypliny oraz obszerniejszy wybór literatury przedmiotu.

gorczykowa 1989, 1990, EJO], presupozycji i implikatur [Ducrot 1975, Grice 1977(1975), Grzegorzycowa 1987] czy negacji [Bogusławski 2003, Wierzbicka 1971, 2006(1996), Antas 1991, Danielewiczowa 2002]. Wykorzystanie różnych koncepcji metodologicznych wydaje się uzasadnione, jeśli podejmujemy językoznawcze badania nad literaturą z dwu komplementarnych perspektyw. Punktem wyjścia bywa tekst – konkretna wypowiedź jako niepowtarzalny akt realizacji systemu językowego, wytwór autorskiej konceptualizacji wraz z przypisaną temu aktowi intencją nadawcy – poddający się formalnej, kontekstualnej i semantyczno-pragmatycznej wykładni. Można jednak i należy badać również idiolekt poetycki danego autora jako swoistą ponad- czy też międzytekstową strukturę pojęciową, ujawnianą na poziomie leksykalno-gramatycznym, a także w sferze wzorców tekstowych, konwencji retorycznych i strategii komunikacyjnych.

Stosując kategorie lingwistyczne w analizie tekstów poetyckich, staram się tak konstruować własny przekaz, by specjalistyczna terminologia nie utrudniała potencjalnym odbiorcom, rekrutującym się nie tylko z grona językoznawców, zrozumienia treści prezentowanych studiów. W celu zachwiania spójności wywodu interpretacyjnego rezygnuję z szerszego prezentowania różnych stanowisk badaczy odnośnie do pewnych kategorii lingwistycznych czy teoretycznoliterackich, którymi się posługuję w pracy. Winna jestem jednak Czytelnikom wyjaśnienie dotyczące się używania takich pojęć, jak: „autorka wiersza”/ „poetka” z jednej strony i „podmiot poetycki/ liryczny”/ „podmiot wiersza”/ „osoba mówiąca w wierszu”/ „bohaterka wiersza” – z drugiej. Zdaję sobie sprawę, że literaturoznawcy przywiązują do rozróżnienia tych kategorii dużą wagę (zob. na ten temat rozważania w pracy: Okopień-Sławińska [1998]), choć w analizach często posługują się nimi zamiennie, tak ze względów merytorycznych (teksty poetyckie szczególnie sprzyjają utożsamianiu podmiotu mówiącego z autorem), jak i stylistycznych (stosowanie różnych terminów odnoszących się do poetyckiego *ja* pozwala unikać powtórzeń). W niniejszej pracy dopuszczam się również pewnego uproszczenia w użyciu wymienionych wyżej kategorii, odnosząc pojęcia „autorka wiersza”, „poetka” do realnej osoby – Wisławy Szymborskiej, która jest podmiotem działań twórczych, świadomie konstruującym tekst zarówno pod względem artystycznego wyrazu, jak i zawartej w wierszu wizji świata oraz perspektywy podmiotu mówiącego. Pozostałe określenia („podmiot wiersza”, „podmiot liryczny”, „osoba mówiąca”, „poetyckie *ja*”) odnoszę do nadawcy wypowiedzi poetyckiej na poziomie reprezentacji wewnątrztekstowej. Niekiedy używam również określenia „bohaterka wier-

sza”, podkreślając żeński profil *ja* mówiącego (kobietą perspektywę zdradzają kategorie leksykalne i gramatyczne stosowane w autocharakterystyce) i wskazując tym samym na możliwość uznania go za *porte-parole* autorki wiersza. Określam tak zazwyczaj osobę (*ja*) wchodzącą w relacje z innymi wewnątrztekstowymi postaciami: ludzkimi (*ty, my, wy, on/ ona, oni/ one*) oraz nie-ludzkimi (zwierzętami, roślinami i innymi), które poetka obsadza nierzadko w roli partnerów do „rozmowy” dla swojej „bohaterki”.

*

Biorąc wyłączną odpowiedzialność za wszelkie niedoskonałości prezentowanych studiów, składam serdeczne podziękowania Panu Profesorowi Arturowi Rejterowi za wnikliwą lekturę opracowania oraz cenne sugestie merytoryczne i dodające mi odwagi słowa uznania zawarte w recenzji wydawniczej.

I

JĘZYKOWA KATEGORYZACJA ŚWIATA A POETYCKIE TRANSGRESJE

1. Kategorie w ujęciu logicznym i lingwistycznym¹

Kategoryzacja to proces podziału rzeczywistości na kategorie, czyli odrębne klasy bytów, cech, czynności, stanów. Rezultaty tego procesu znajdują odzwierciedlenie w strukturze znaczeniowej języka, którego klasy gramatyczne i jednostki leksykalne służą wyrażaniu opozycji pojęciowych. Dzielenie świata na kategorie jest przejawem ludzkiej skłonności do redukcowania jego zmiennej natury, a zarazem dowodem zdolności naszego umysłu z jednej strony do dostrzegania istotnego podobieństwa łączącego obiekty tego samego rodzaju, lecz różniące się indywidualnymi cechami, z drugiej zaś – do wyodrębniania istotnych różnic między obiektami podobnymi i zaliczania ich do osobnych zbiorów (np. *ludzie, zwierzęta, rośliny..., praca, gra, zabawa...; żal, radość, gniew...*). Abstrahując od jednostkowych cech poszczególnych egzemplarzy danej klasy rodzajowej, upraszczamy rzeczywistość i w ten sposób ułatwiamy sobie poznawanie świata oraz funkcjonowanie w nim [zob. więcej na ten temat: Hołówka 1986, Kurcz 1987, Taylor 2001(1989), JKŚ, Kleiber 2003(1990)].

Największy filozof starożytności [zob. Arystoteles/Met., rozdz. IV-V] uważał, że rzeczywistość jest podzielona na kategorie bytów, którym pewne

¹ Charakterystyka typów kategoryzacji przedstawiona w punkcie 1. niniejszego rozdziału jest nieco zmodyfikowaną i skróconą wersją artykułów hasłowych, które podałam w opracowaniu słownikowym: Szczepankowska [2011].

cechy istotne przysługują obiektywnie i trwale. Człowiek może odkrywać te właściwości, tworzyć pojęcia kategorii i przyporządkowywać im symbole językowe, ale nie może zmieniać naturalnej kategoryzacji świata. Cechy wspólne obiektów tego samego rodzaju – konieczne i wystarczające do tego, aby dana rzecz była tym, czym jest – stanowią pojęcie kategorii, które „tkwi” niejako w rzeczy (*universale in rem*). Właściwe zaklasyfikowanie obiektu do danej kategorii, a więc prawidłowe użycie nazwy (np. w zdaniu: *X jest kotem/ psem/ ptakiem/ człowiekiem...*) wynika ze znajomości istotnych atrybutów całej kategorii oraz z ich rozpoznania w danym egzemplarzu. Atrybuty te wchodzi w skład pojęcia, tj. znaczenia związanego z określoną nazwą, budują jej definicję. Poza cechami istotnymi, które są konieczne i niezmiennie [tamże: V 8], rzeczom przysługują cechy przypadkowe, które są zmienne, niekonieczne i mogą różnić poszczególne okazy danego rodzaju [tamże: V 30]. Na przykład kategorię *człowiek*, zdaniem Arystotelesa, wyróżniają dwie cechy istotne: ‘zwierzę’ i ‘dwunożne’, podczas gdy inne (takie jak: ‘biały’, ‘wykształcony’ i inne) mają charakter przypadkowy, są zmienne i niekonieczne [tamże: IV 4]. Niedostatki wiedzy są przyczyną błędów w definiowaniu kategorii i klasyfikowaniu poszczególnych okazów, a także powodem różnic między językami.

Tę klasyczną koncepcję kategoryzacji zakwestionował w czasach nowożytnych Immanuel Kant [1957(1787)]², odrzucając uprzywilejowanie obiektu poznania na rzecz podmiotu poznającego, który – zdaniem osiemnastowiecznego filozofa – narzuca światu kategorie własnego umysłu (takie jak: przestrzeń, czas, ilość, substancja, przyczynowość, możliwość, konieczność). Za sprawą pojęć pochodzących z samego myślenia materiał uzyskany drogą wrażeń zmysłowych uzyskuje jedność i strukturę właściwe danemu przedmiotowi. Jak to ujmuje jeden z badaczy: „Myślenie nie kieruje się *ex post* na istniejący w już ustrukturuowanej postaci świat. Bez myślenia mamy tylko nie tworzące żadnego związku coś, gmatwaninę wrażeń, ale nie jedność i określoność rzeczywistości; bez myślenia nie ma jeszcze żadnego świata” [Höffe 1995: 88]. W tym sensie podział rzeczy, istot, cech, zdarzeń na kategorie – odzwierciedlony w języku wspólnym członkom danej społeczności – ma charakter subiektywny, związany z możliwościami ludzkiego aparatu poznawczego, a nie z obiektywnymi

² Odkrycie Kanta, iż kategorie pochodzą z samego myślenia i są zarazem koniecznym warunkiem wszelkiej przedmiotowości, zostało nazwane „rewolucją kopernikańską” w filozofii. Przełomowe znaczenie miała praca pt. *Krytyka czystego rozumu*, wydana w 1787 roku (korzystam z wydania polskiego w tłumaczeniu Romana Ingardena: Kant 1957).

(niezależnymi od naszej wiedzy) atrybutami obiektów. Praktyczne wnioski z takiego ujęcia relacji między podmiotem i przedmiotem poznania zostały wyciągnięte w naukach humanistycznych w XX wieku, m.in. w etnologii badającej zróżnicowanie kategorii językowych zdeterminowane kulturowo [zob. Whorf 1982(1957)], a także w psychologii kognitywnej. Szczególną rolę odegrały badania brytyjskiej uczoney Eleanor Rosch [1976, 1977], która dowiodła za pomocą eksperymentów psychologiczno-językowych, że o organizacji wiedzy potocznej decyduje kategoryzacja oparta na podobieństwie do prototypów. Nasze pojęcia koncentrują się wokół wyobrażeń idealnych okazów kategorii, nazywanych prototypami. Porównujemy konkretne egzemplarze z tymi obrazami: im większe podobieństwo do prototypu, tym łatwiejsza identyfikacja obiektu jako reprezentanta tej samej kategorii. Jeśli jest to na przykład żywa, upierzona istota, która ma skrzydła i najczęściej znajduje się w powietrzu, buduje gniazda, znosi i wysiaduje jaja, to zaliczymy ją do kategorii *ptak*, przy czym uznamy raczej, że wróbel i jaskółka to ptaki „bardziej ptasie” niż kura, gęś czy bocian. Niewystępujący w naszym klimacie pingwin może wzbudzić wątpliwości klasyfikacyjne (ptak czy nie ptak?), podobnie jak nietoperz, którego łatwo uznamy za co najmniej „podobnego do ptaka”.

Obserwacje psychologiczne i lingwistyczne [zob. Taylor 2001(1995): 103-11, Kleiber 2003(1990): 51-58, Habrajska 1996: 221-241] potwierdzają takie właściwości kategorii potocznych, jak zależność od kontekstu sytuacyjnego i kulturowego (doświadczenie i przekonania użytkowników języka decydują o przyporządkowaniu danego elementu do kategorii); brak ostro zarysowanych granic (wyrazistość charakteryzuje centralne okazy kategorii, a obiekty nietypowe są różnie klasyfikowane, znajdują się na granicy kategorii); stopniowalność cech i przynależności obiektów do kategorii, ujawniająca się w językowych kwalifikacjach sytuujących desygnaty na skali centrum-peryferie (por. takie określenia, jak: *prawdziwy mężczyzna*, *typowy przejaw korupcji*, *podobny do ptaka*, *ognista czerwień*, *czerwonawy*, *dziwna gwiazda*, *hybryda językowa* itp.); rozciągliwość (dana kategoria może przyjąć elementy innej, co prowadzi do rozszerzenia zakresu odniesienia nazwy, np. *inteligencja*, o nowe podkategorie: *inteligencja roślin*, *sztuczna inteligencja*). Wymienione właściwości kategoryzacji przez prototyp znajdują potwierdzenie w badaniach językowych obrazów świata różnych społeczności (o kategorii „językowego obrazu świata” więcej piszę w rozdziale IV niniejszego opracowania).

Kognitywne ujęcie kategoryzacji – prezentowane w wielu pracach współczesnych badaczy języka [zob. m.in.: Lakoff 1987, Taylor 2001(1995), Kleiber 2003(1990), JKŚ] – nawiązujące do Kantowskiej filozofii poznania, sprzeciwia się zatem koncepcji klasycznej, adaptowanej w nauce, która preferuje logiczną zasadę sprzeczności i wyłączonego środka [Arystoteles/Met.: IV 4] jako podstawę wszelkich klasyfikacji: dany byt jest elementem kategorii (np. psem, ptakiem, rośliną, łodzią itp.), jeśli posiada cechy istotne, albo nie jest, jeśli ich nie posiada. Kategorie mają zatem ostre granice, gdyż cechy istotne, stanowiące kryterium podziału, wchodzą w opozycje binarne – są niestopniowalne: nie ma „lepszyc” (centralnych, typowych) i „gorszych” (nietypowych, peryferycznych) reprezentantów kategorii.

2. Potoczny i naukowy obraz świata w artystycznych metamorfozach

Interesujące jest, jak te dwa, pokrótce scharakteryzowane wyżej, ujęcia procesu kategoryzacji przedstawiają się w świetle twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej. Subiektywizm i relatywizm ludzkiej aktywności poznawczej najwyraźniej objawiają się właśnie w poezji, są niejako warunkiem kreacji artystycznej. Takie figury pojęciowe jak metafora ilustrują w dobitny sposób proces rozszerzania ustalonych kategorii motywowany subiektywnymi skojarzeniami albo – mówiąc językiem klasycznej koncepcji kategoryzacji – cechami przypadkowymi obiektów z określonej domeny pojęciowej. Obiekty te podlegają swoistej transgresji, przejmując pewne właściwości zjawisk pochodzących z innej domeny [o istocie metafory zob. m.in.: Dobrzyńska 1984, Johnson 1987, Lakoff 1987, Lakoff/Johnson 2010(1980), Pawelec 2006]. Poetyckie figury kategoryzacyjne przewartościwiają potoczny (podzielany przez członków społeczności) obraz świata: zmieniają wyznaczone granice między kategoriami i rozbijają uzgodnione modele pojęciowe, narzucane nam wraz z językiem, którego zestandaryzowanych znaczeń uczymy się od kołyski. Naukowe poznanie może być także poddawane poetyckiej weryfikacji, demaskującej jednostronność i ograniczony zasięg specjalistycznych eksploracji. Potoczny (zdroworozsądkowy) i naukowy (logiczny) ogłąd świata mają zresztą więcej wspólnego, niż się wydaje zwolennikom kognitywizmu. Łączy te dwa typy *epistēmē* choćby odwoływanie się do zasad racjonalnego myślenia i wiedzy opartej na doświadczeniu; podmiotom obu rodzajów poznania właściwe jest rów-

niez dążenie do uporządkowania świata, którego obiektywne istnienie jest zakładane³.

Twórcze i krytyczne nastawienie do stereotypowych kategoryzacji, znamionujące wszelką kreację artystyczną, nie wynika tylko z dążenia do oryginalnego ujmowania zjawisk i estetyzacji obrazu rzeczywistości. Twórczość poetycka Wisławy Szymborskiej doskonale potwierdza podkreślaną w semantyce kognitywnej [Lakoff/ Johnson 2010 (1980), Taylor 2002 (1995): 184-198] wartość metafory jako mechanizmu poznania i kreowania świata. Metafora odkrywa nieoczekiwane – w świetle utrwalonej i powszechnie dostępnej wiedzy – podobieństwa między odległymi sferami rzeczywistości i zarazem odrębności w zjawiskach uznanych za bliskie sobie i podobne. Zmienia granice między kategoriami, otwiera nowe przestrzenie mentalne, koryguje zakodowany we wspólnym języku obraz świata. Jest także narzędziem autokreacji twórcy jako podmiotu poznawczego – uczestniczy w tworzeniu jego zasobu pojęć, niepowtarzalnej tożsamości i przyjmowanej przezeń perspektywy oglądu zjawisk zewnętrznych. Wizja ta oddziałuje na odbiorców dzieła artystycznego, przekracza zatem w większym lub mniejszym zakresie granice jednostkowego doświadczenia; kreuje wartości wspólne dla nadawcy i odbiorców, a w rezultacie wzbogaca społeczną świadomość i wpływa na kształtowanie zewnętrznej rzeczywistości. Wartość metafory jako instrumentu ludzkiej wyobraźni, podstawowego nośnika twórczego myślenia, które bazuje na porównywaniu odległych zjawisk, potrafi zmienić kształt świata i nasze miejsce w nim, została znakomicie zilustrowana w jednym z liryków Wisławy Szymborskiej pt. *Notatka* (z tomu *Sól*). Podmiot poetycki snuje refleksję nad umieszczonymi w muzealnej gablocie atrybutami człowieka pierwotnego:

(...)
 Zostało tylko
 stare podobieństwo
 iskry skrzesej z kamienia
 do gwiazdy.
 Rozsunęta od wieków

³ Filozofowie zwracają uwagę na podobieństwo potocznego i naukowego światopoglądu: „Mimo widocznych różnic (braku troski o spójność, wąskiej perspektywy czasowej i przestrzennej, niemethodyczności silnego wartościowania etc.) zdroworozsądkowe nastawienie jest bardziej pokrewne nauce niż religii, filozofii, ideologiom, poznaniu poprzez mit. Wyrasta z tej samej (...) potrzeby oswojenia rzeczywistości, ujęcia jej w karby, zapanowania nad nią. Przykłada również wielką wagę do doświadczenia” [Hołówna 1986: 175].

przeźren porównania
zachowała się dobrze.

To ona wywabiła nas z wnętrza gatunku,
wywiodła z kręgu snu,
sprzed słowa sen,
w którym, co żywe,
rodzi się na zawsze
i umiera bez śmierci.

To ona obróciła naszą głowę w ludzką
(...)
i to, co nie ma powiek,
otworzyła w nas.
(...)

[S, WW 107-108]*

2.1. *Widok z ziarnkiem piasku* – oswojanie nieludzkiej rzeczywistości

Poza podstawową (niejako definicyjną) właściwością języka poetyckiego, którą jest transgresyjne nastawienie do potocznej (i naukowej) kategoryzacji świata, wyróżnikiem twórczości Wisławy Szymborskiej jest również traktowanie wspólnego nam kodu porozumienia i zawartych w nim stereotypowych oglądów jako przedmiotu refleksji epistemologicznej, jak w tytułowym wierszu zbioru (ułożonego przez poetkę po otrzymaniu Nagrody Nobla): *Widok z ziarnkiem piasku* z tomu *Ludzie na moście*. Podmiot tego wiersza uświadamia nam, że nie możemy odrzucić antropocentrycznego, wartościującego punktu widzenia w naszym porządkowaniu świata za pomocą języka, którym posługujemy się na co dzień:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
Obywa się bez nazwy,

* Symbole w adresie bibliograficznym źródła oznaczają skrót tytułu zbioru poetyckiego, z którego pochodzi cytowany wiersz, a następnie skrót tytułu wyboru wierszy wraz z numerem strony (w przypadku cytowania z późniejszych edycji). Rozwiązanie skrótów podano na końcu opracowania [zob. Źródła].

ogólnej, szczególnej,
przelotnej, trwałej,
mylnej czy właściwej.

(...)

Z okna jest piękny widok na jezioro,
ale ten widok sam siebie nie widzi.
Bezbarwnie i bezkształtnie,
bezglłośnie, bezwonne
i bezboleśnie jest mu na tym świecie.

Bezdennie dnu jeziora
i bezbrzeżnie brzegom.
Nie mokro ani sucho jego wodzie.
Nie pojedynczo ani mnogo falom,
co szumią głuche na swój własny szum
wokół nie małych, nie dużych kamieni.

A wszystko to pod niebem z natury bezniebny
W którym zachodzi słońce nie zachodząc wcale
I kryje się nie kryjąc za bezwiedną chmurę.
Targa nią wiatr bez żadnych innych powodów,
jak tylko ten, że wieje.

(...)

[LnM, 11-12]

Nazywanie fragmentów świata, segregowanie jego obiektów, właściwości i stanów jest zarazem narzucaniem człowieczego wymiaru „nie-ludzkiej” rzeczywistości. Kategoryzacja ta nie respektuje obiektywnych jakości rzeczy, ich suwerennego bytu, lecz jest efektem projektowania na nie zdolności poznawczych, potrzeb i wartości konceptualizatora, który dostrzega i wyodrębnia językowo takie jakości świata, jakie sam jest w stanie zaobserwować i odczuć dzięki swojemu aparatowi zmysłowemu i jakie może ogarnąć umysłem; również te, które odpowiadają jego preferencjom. Proces kategoryzowania jest nie tylko operacją mentalną i symboliczną, wiąże się także z odpowiedzialnością moralną. Nazywając coś, poetka waży słowa. Zdaje sobie sprawę z upraszczającego charakteru wszelkiej kategoryzacji: „jeżeli słowem tym nie ograniczam” – to zastrzeżenie w wierszu *Rachunek elegijny* (KiP 19) ma wagę artystycznego credo. Kreowany pod-

miot poetycki wie już, jakie znaczenie ma – odkryta przez Johna Austina [1993(1962)] – performatywna moc słów: „Kogo nazwano zdrajcą – ten/razem z imieniem ma umierać” (*Rehabilitacja* WdY, WW 40). Wie też, że są one bezradne, gdy rzecz już się dokonała: „słowa niezdatne do wskrzeszenia ludzi” [tamże: 45].

Podmiotowa, antropocentryczna perspektywa wiąże się nie tylko, jak skłonni jesteśmy uważać, z jawnie oceniającymi sądami, tj. językowymi kwalifikacjami w rodzaju: *To jest brzydkie/piękne/dobre/niestosowne*, które mogą być przedmiotem kwestionowania. Jest ona istotą każdego aktu językowej kategoryzacji: to człowiek posługuje się symbolami, fragmentując i etykietując świat zewnętrzny, który tego podziału „nie potrzebuje” i „nie respektuje”. Ziarno piasku „obywa się bez nazwy”. Nie „czuje się” również przedmiotem poznania ani nosicielem stanów, które podmiot poznający mu przypisuje. Nie jest uczestnikiem „naszej” (ludzkiej) przygody intelektualnej. Wszelkie jakości, takie jak: rozmiar, liczba, kolor, woń, smak, dźwięk, zdolność zadawania bólu, nie przysługują obiektywnie elementom przyrody nieożywionej, lecz są wytworem naszych zmysłów. Rzeczywistość materialna „nie odczuwa” tych stanów. Jezioro „nie zauważa” swojego dna, brzegów i fal. Czasowniki oznaczające zmysłową percepcję, procesy myślenia, odczuwania czy mówienia nie kategoryzują stanów, funkcji czy czynności obiektów nieosobowych, toteż nazwy te nie nadają się do sporządzania obiektywnego opisu świata pozaludzkiego; powinny być właściwie pisane w cudzysłowie, jeśli używamy ich po to, by na przykład zakwestionować ich predykatywną wartość w odniesieniu do takich „subiektów”, jak: ziarno piasku, widok, jezioro, wiatr [„Ale ten widok sam siebie nie widzi” – *Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11]. W istocie rola subiektu (intencjonalnego podmiotu) i wszelkie zarezerwowane dla niego aktywności są takim elementem świata odmówione.

Aby podkreślić, że standardowo przypisywane obiektom właściwości (z logicznego punktu widzenia istotne i pełniące funkcję wyznaczników kategoryzacji) nie są inherentnymi, obiektywnymi atrybutami elementów natury, autorka cytowanego wiersza używa predykatów zaprzeczonych: określenia adwerbalne i adnominalne z partykułą przeczącą w prepozycji („nie pojedynczo, ani mnogo fałom”) i z przedrostkiem *bez-* („bezwonnie”, „bezglęśnie”, „bezboleśnie”) występują także w ciągu kolekcji towarzyszących nazwie obiektu, od której zostały utworzone [„Bezdenie dnu jeziora/ i bezbrzeżnie brzegom”; „A wszystko to pod niebem z natury bezniebny” – tamże]. Ten związek słowotwórczy (czy endonimiczny, jak w przypadku

„wody” i określić „sucho”, „mokro”), podkreślany na poziomie poetyckiej składni zdania, nie istnieje obiektywnie: nie odzwierciedla bowiem autonomicznego, tj. nienarzuconego przez człowieka, związku desygnowanego obiektu z jakością implikowaną przez jego nazwę. Parametryzacja przestrzeni – wyznaczanie brzegów, dna jeziora czy granicy między niebem a ziemią – jest intelektualną i językową operacją człowieka, który arbitralnie ustanawia określony porządek rzeczywistości.

Czy jako ludzie nie mamy dostępu do wiedzy niezapośredniczonej przez nasze własne predyspozycje? Nawet jeśli nauka zdaje się odkrywać takie atrybuty zjawisk, jakich nie możemy uchwycić zmysłami, wiedza ta nie musi zmieniać naiwnych wyobrażeń, opartych na łudzających wrażeniach dostarczanych przez wzrok czy słuch. Niebo widziane z ziemi jako sklepienie niebieskie jest „z natury bezniebne” [*Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11], jak świadczą astronomowie i kosmonauci, a słońce nie wędruje ze wschodu na zachód, co nie przeszkadza nam mówić o *niebie usianym gwiazdami* czy o *zachodzącym słońcu*. Biorąc pod uwagę ograniczenia ludzkiego aparatu poznania, musimy uznać za złudną (idealistycznie przez Arystotelesa stwierdzaną) stałość atrybutów, które przyjmujemy za kryterium kwalifikacji tego, czym dany obiekt jest, zwłaszcza gdy jest czymś, co łatwo rozplywa się na naszych oczach i przechodzi w coś innego lub w ogóle znika. Patrząc na chmury oczami poetki, już łatwiej byłoby uwierzyć w Platoński raj doskonałych idei, których rzeczy dostępne ludzkiemu poznaniu są jedynie bladym odbiciem, złudnym cieniem:

Z opisywaniem chmur
musiałabym się bardzo spieszyć –
już po chwili przestają być te, zaczynają być inne.

Ich właściwością jest
nie powtarzać się nigdy
w kształtach, odcieniach, pozach i układzie.
(...)

[*Chmury*, WzZP 180]

Zjawiska natury „ignorują” również ludzką logikę działania intencjonalnego (celowego). W cytowanym wyżej wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* wiatr „targa” chmurą „bez żadnych innych powodów,/ jak tylko ten, że wieje” [LnM 11]. W innych utworach, opisując fragmenty natury, stosuje poetka pozorne okoliczniki celu, tzn. konstrukcje składniowo ukształto-

wane jak zdania celowe, ale przekazujące pojęciową tautologię: „No cóż, na przykład takie otwornice./ Żyły tutaj, bo były, a były, bo żyły” [*Otwornice*, T 34]; „zachwycające, wyłonię z morza,/ lazurowego morza białe skały,/ skały, które tu są, ponieważ są” [tamże]. Konstrukcje zdań w ludzkim języku, odbijające logikę myślenia w kategoriach przyczyny (zamiaru) i skutku (celu), zdradzają antropocentryczną perspektywę i ujawniają swoją nieadekwatność w konfrontacji z faktami przyrodniczymi. Natura potrafi też dać do zrozumienia, że lekce sobie waży wyznaczone przez człowieka granice [„O, jakże są nieszczęsne granice ludzkich państw!” – brzmi pierwszy wers wiersza *Psalm*, WL, WW 207] i wystarczy chwila jego nieuwagi, by odzyskała terytorium, obracając wniwecz narzucony jej porządek:

(...)

Czy można w ogóle mówić o jakim takim porządku,
Jeżeli nawet gwiazd nie da się porozsuwać,
Żeby było wiadomo, która komu świeci?

I jeszcze to naganne rozpościeranie się mgły!
I pylenie się stepu na całej przestrzeni,
jak gdyby nie był wcale w pół przecięty!

(...)

Tylko co ludzkie potrafi być prawdziwie obce.
Reszta to lasy mieszane, krecia robota i wiatr.

[*Psalm*, WL, WW 207-208]

„Lasy mieszane”, „krecia robota”, „pylenie się stepu” pod wpływem wiatru to potoczne określenia wykorzystane w poetyckim opisie erozyjnych działań natury wobec ludzkiego wysiłku ustanawiania ładu.

Nie tylko zjawiska naturalne stawiają opór ludzkiej racjonalności, wyrażającej się w porządkowaniu zjawisk, różnicowaniu, wytyczaniu granic i kontrolowaniu rzeczywistości. Zjawiska kulturowe, operacje mentalne, sfera wartościowania to także domeny pojęć nieustalonych, a konwencjonalne kategoryzacje językowe ulegają erozji, gdy indywidualny podmiot podaje w wątpliwość kryjące się za nimi stereotypy poznawcze. Tak właśnie czyni autorka wiersza pt. *Rachunek elegijny*:

Ilu tych, których znałam
(jeśli naprawdę ich znałam)
mężczyzn, kobiet
(jeśli ten podział pozostaje w mocy)

przestąpiło ten próg
 (jeżeli to próg)
 przebiegło przez ten most
 (jeśli nazwać to mostem) –

Ilu po życiu krótszym albo dłuższym
 (jeśli to dla nich wciąż jakaś różnica)
 dobrym, bo się zaczęło,
 złym, bo się skończyło
 (jeśliby nie woleli powiedzieć na odwrót)
 znalazło się na drugim brzegu
 (jeśli znalazło się,
 a drugi brzeg istnieje) –
 (...)

[KiP 18]

Poetka konsekwentnie podąża drogą wątpienia, niepewności, a tym samym otwiera przestrzeń domysłów tam, gdzie potoczny szablon językowy zdaje się doskonale przylegać do rzeczy. To właśnie w tych szczelinach między znakiem a desygnatem odnajduje autorka *Chwili* miejsce na poezję, czyli nieoczywistość. Doskonale zespolenie słowa z rzeczą to motyw *Okropnego snu poety*, element przerażającej antyutopii:

Nazwy do rzeczy przylegają ściśle.
 Nic dodać, ująć, zmienić i przemieścić.
 (...)

Słów ile trzeba. Nigdy o jedno za dużo,
 a to oznacza, że nie ma poezji
 i nie ma filozofii, i nie ma religii.
 Tego typu swawole nie wchodzą tam w grę.

Niczego, co by dało się tylko pomyśleć
 albo zobaczyć zamkniętymi oczami.
 (...)

[D 28]

Stałe związanie nazwy z rzeczą, czyli doskonale przyleganie języka do rzeczywistości, oznaczałoby niemożność dokonywania przesunięć kategoryzacyjnych i operacji metaforycznych, a więc wykluczałoby niewiedzę i co za tym idzie, myślenie, zdziwienie, poznawczy niepokój. Jednak

poza nazwami własnymi, które etykietują indywidualne obiekty, wszelkie inne symbole językowe odnoszą się do rzeczy za pośrednictwem pojęć, czyli mentalnych konstrukcji użytkowników języka. Pomędzy słowem a rzeczą jest miejsce na myślenie i wyobraźnię.

Pojęcia, jak dowodzą kognitywiści [Langacker 2009], nie są zamkniętymi „pojemnikami na znaczenia”, lecz nieustannymi procesami poznawczymi. Konwencjonalizacja sprawia, że pewne jednostki pojęciowo-językowe się stabilizują i wyglądają na zamknięte struktury sensu, niepodlegające negocjacji. Taki charakter mają również naukowe definicje terminów, zawarte w encyklopediach i leksykonach. Traktowany atemporalnie, synchronicznie, system kategorii gramatycznych i leksykalnych opisywany jest jako uporządkowana i stabilna struktura. Jednak taki konstrukt nie jest realny, jest wyabstrahowany z kontekstu; język przedstawia nam się zawsze w działaniu, w konkretnych aktach mowy, w tekstach. Rzeczywistością języka jest żywioł mowy. Swoiste „unieruchomienie” sensu słowa w klasycznej definicji, opartej na założeniach Arystotelesowskiej koncepcji pojęcia jako zespołu wspólnych, stałych i obiektywnych atrybutów kategorii, można interpretować jako zerwanie związku słowa z czasem, maskujące procesualną, zmienną naturę naszych konceptualizacji. W ponurej utopii z „okropnego snu poety” efekt taki jest skutkiem ograniczenia zasięgu pamięci i wyobraźni:

(...)

Czas zawsze taki, jaki na zegarze.

Przeszły i przyszły mają zakres wąski.

Dla wspomnień pojedyncza miniona sekunda,

Dla przewidywań druga,

Która się właśnie zaczyna.

(...)

[*Okropny sen poety*, D 28]

Słowo w świecie rzeczywistym, aktualizowane w codziennych aktach mowy, wiąże jednak nieodłącznie dane pojęcie z czasem: czas jest wartością zgramatyzowaną, czyli obecną w morfologicznym ukształtowaniu każdego wyrażenia predykatywnego, służącego do orzekania czegoś o obiektach (argumentach w logicznym rozumieniu). Każda konceptualizacja jest przeto „chwilowa”, otwarta na zmianę, na indywidualne przewartościowania; sens tworzy się w interakcjach słów z innymi słowami i wzorcami ich gramatycznego zespolenia, ze zmienną rzeczywistością oraz z doświadczeniem poznawczym użytkowników [o takim kognitywnym rozumieniu

pojęć pisałam w osobnym tekście: Szczepankowska 2007b]. Wypowiedź jest zanurzona w wielorakim kontekście wewnątrztekstowym, intertekstualnym i pozajęzykowym. Na swój poetycki sposób wyraziła tę myśl autorka *Dwukropka* w utworze niemal programowo wyrażającym jej świadomość lingwistyczną:

Właściwie każdy wiersz
mógłby mieć tytuł „Chwila”.

Wystarczy jedna fraza
W czasie teraźniejszym,
przeszłym, a nawet przyszłym;

wystarczy, że cokolwiek
niesione słowami
zaszeleści, zabłyśnie,
przefrunie, przepłynie,
czy też zachowa rzekomą niezmiennność,
ale z ruchomym cieniem;
(...)

jeśli czarno na białym,
czy choćby w domyśle,
z ważnego albo błahego powodu,
pozostawione zostaną znaki zapytania,
a w odpowiedzi – jeżeli dwukropek:

[*Właściwie każdy wiersz*, D 37-38]

2.2. *Pukam do drzwi kamienia* – poezja wobec granic poznania

W wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* poetka zderza naukowe (pozornie bezpodmiotowe) ustalenia i potoczne („nasze”) stereotypy pojęciowe, dowodząc w ten sposób relatywności obu rodzajów wiedzy. Wszak również naukowe kategoryzacje nie są pewne i niepodważalne. Bariera między subjektem (człowiekiem) a obiektem (innym elementem świata organicznego lub nieorganicznego) nie wynika bowiem tylko z braku doskonałych narzędzi poznania. Nawet najlepsze teleskopy i mikroskopy mogą ukazać

nam jedynie materialną strukturę bakterii czy kosmosu. Uczonym wystarczy dogłębne *poznanie* rzeczy. Bohaterki poezji Szymborskiej to nie zadowala, pragnie bowiem *zrozumienia*, którego warunkiem jest *empatia*, *wczucie się*, *zaznanie*, *wniknięcie* w kondycję odrębnego bytu – w jego świadomość (na przykład zwierzęcą) lub nieświadomość (roślinną, kamienną). Wymienione w poprzednim zdaniu predykaty nie mają właściwie desygnatów w świecie pozaludzkim. Cytowany wyżej [zob. punkt 2.1.] wiersz pt. **Widok z ziarnkiem piasku** podsuwa nawet istotną wątpliwość, czy jakiegokolwiek symbole językowe odnoszą się do tego świata.

Wbrew pochlebnemu dla poetki i często wyrażanemu przez czytelników przekonaniu o jej mistrzowskim operowaniu słowem, które doskonale przystaje do rzeczywistości, ona sama heretycko demistyfikuje tę przystawalność, kwestionując nie tylko naiwny pogląd o bezpośrednim (magicznym niemal) związku nazwy z rzeczą oznaczaną, lecz także podtrzymywaną przez lingwistów ideę triady semiotycznej: znak językowy – pojęcie – desygnowany obiekt rzeczywistości. Według tej idei, inspirowanej przez Arystotelesa i sformułowanej w średniowieczu (*Vox significat rem median-tibus conceptibus*), a uściślonej na gruncie XX-wiecznej semiotyki [zob. Ogden/ Richards 1923, Kardela 1999(1990)] nie ma, co prawda, bezpośredniego związku między symbolem językowym a elementem obiektywnie istniejącej rzeczywistości, lecz jest związek pośredni: nazwy odnoszą się do pojęć, które kształtują się pod wpływem bodźców płynących z rzeczywistości, z poznawania przez człowieka obiektywnych jej cech, naturalnego uporządkowania świata. Autorka analizowanego tutaj wiersza potwierdza jednak tylko epistemologiczną realność związku słów z pojęciami jako rezultatami ludzkiej aktywności umysłowej, która może dotyczyć także wirtualnych przestrzeni snu, wyobraźni, uczuć, pragnień, obrazu nieistniejącej już przeszłości i jeszcze – przyszłości, czyli wszelkich „światów możliwych”. Opisanie tych przestrzeni (znajdujących się wewnątrz podmiotu) za pomocą dostępnego samej pisarce i jej czytelnikom kodu komunikacyjnego to prawdziwe poetyckie wyzwanie, któremu autorka **Pytań zadawanych sobie** sprostała w podziw godny sposób (więcej na ten temat w rozdziale III niniejszego opracowania: *Wisławy Szymborskiej gramatyka przestrzeni mentalnych*). Ambicja poznania i zrozumienia niezależnej od nas rzeczywistości (świata natury, kosmosu) – choć poetka z tej potrzeby nie rezygnuje – jest jednak z góry niejako przez kreowany podmiot poetycki skazywana na niepowodzenie, które często znajduje w tej poezji oryginalny środek wyrazu. Jej bohaterka usilnie puka „do drzwi kamienia”,

inicjuje hipotetyczną z nim rozmowę, by przyjąć ostatecznie do wiadomości bezlitosną odpowiedź: „Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110].

„Zmysł udziału” [tamże], którego brakuje ludziom, musiałby objawić się zdolnością do metamorfozy: przekształcenia się konceptualizatora w dowolny obiekt i powrotu do dawnej tożsamości z zapamiętanym obrazem opuszczonego bytu. Prawa natury są jednak nieubłagane: „choćbym poszła górą, nie zakwitnę różą” – stwierdza autoironicznie podmiot wiersza *Próba* [WdY, WW 53]. „Próbowałam mieć liście. Chciałam się zakrzewić” [tamże] – wyznaje z nabytą już świadomością, że taka „próba” nie może się powieść. Eksperyment prowadzi do przeświadczenia o nieprzekraczalnych granicach między rodzajami bytu, o diakrytycznym uporządkowaniu kategorii: „Różą zakwita róża i nikt inny. (...)// mam ciało pojedyncze, nieprzemienne w nic” [tamże]. Taka niemożliwa transgresja jest odczuwana przez podmiot poetycki jako zamknięcie w egzystencjalnej i epistemologicznej pułapce – nie tylko przedmiotu poznania, lecz także podmiotu. Swoisty tragizm ich kondycji (niemożliwość wzajemnego poznania) jest diagnozowany przez poetkę na różne sposoby, dalekie jednak od dramatycznego patosu. Z chłodnym dystansem podmiot poetycki stwierdza obojętność materii wobec ludzkich dramatów, takich jak rozstanie dwojga ludzi. Żadna cudowna ingerencja natury nie zapobiegnie tragicznemu zakończeniu miłosnego związku: „Materia ma się na baczności./ Jak długa i szeroka, i wysoka,/ na ziemi i na niebie, i po bokach,/ pilnuje przyrodzonych losów” [*Bez tytułu*, S, WW 76].

Językowa kategoryzacja świata zdaje się odzwierciedlać (zgodnie z założeniami Arystotelesa) niezmienny, ustalony raz na zawsze podział świata, w którym granice między rodzajami rzeczy są nieprzekraczalne, istotne atrybuty zjawisk – odkryte i pojęciowo określone, a nazwy kategorii – diakrytycznie zdefiniowane. Poddawani kulturowej socjalizacji, akceptujemy z czasem narzucany nam wraz z językiem, „bezpieczny” obraz tak skategoryzowanego świata. Kwestionowanie społecznie uzgodnionej wiedzy wymaga szczególnej postawy epistemicznej: dziwienie się takiemu światu może być jeszcze udziałem dziecka, które „od niedawna jest wśród nas” [*Wywiad z dzieckiem*, Ww, WW 187]:

(...)

Bo żeby wszystko, cokolwiek istnieje,
musiało istnieć tylko w jeden sposób,
w sytuacji okropnej, bo bez wyjścia z siebie,

bez pauzy i odmiany? W pokornym stąd-dotąd?
 Mucha w pułapce muchy? Mysz w potrzasku myszy?
 Ogień, który nie może zdobyć się na nic innego,
 Jak sparzyć po raz drugi ufny palec Mistrza?
 Czy to jest ten właściwy ostateczny świat:
 Rozsypane bogactwo nie do pozbierania,
 Bezużyteczny przepych, wzbroniona możliwość?
 (...)

[tamże, Ww, WW 187-188]

Powyższe pytania warte są zapewne monologu Hamleta, ale w cytowanym wierszu postawione zostały w konwencji żartobliwej, ironicznej, przysłaniającej smutną w istocie konfrontację wyobraźni i odkrywczą pasję dziecka z realnym, już uporządkowanym, rozpoznany i nazwanym światem. Więzienną, klaustrofobiczną ontologię takiego świata podkreślają pozornie tautologiczne sformułowania: „Mucha w pułapce muchy? Mysz w potrzasku myszy?”. Można się w tej figurze dopatrzeć poetyckiej glosy do Arystotelesowskiego rozróżnienia materii i formy: poszczególnego, substancjalnego bytu i ogólnego pojęcia [zob. na ten temat: Tatarkiewicz 1988 (1931): 111]. Absurdalna oczywistość przyporządkowania jednostkowego egzemplarza do z góry określonego typu może rodzić niezgodę tylko z dziecięcej perspektywy:

(...)
 Mistrz odrzuca z niesmakiem absurdalną myśl,
 że stół spuszczonej z oka musi być stołem bez przerwy,
 że krzesło za plecami tkwi w granicach krzesła
 i nawet nie próbuje skorzystać z okazji.
 (...)

[tamże: 187]

Wyobraźni, która stanowi „zawiązek” brakującego ludziom „zmysłu udziału” [Rozmowa z kamieniem, S, WW 110], nie ogranicza w przypadku dziecka naukowa wiedza na temat praw rządzących światem: „Pan Newton jeszcze nic do tego nie ma” – tak ujmuje tę kwestię podmiot mówiący w wierszu pt. *Mała dziewczynka ściągła obrus* [Ch 20]. Zanim „mała dziewczynka” zdobędzie tę wiedzę poprzez uczenie się od dorosłych i własne doświadczenia czy rozumowanie, ma ona dostęp do krainy „utraconego prawdopodobieństwa” [Dworzec, SP, WW 125], w której nie muszą

obowiązywać przyjęte podziały rodzajowe i gatunkowe ani ostre granice między światem rzeczy i istot żywych. Tej dziecinnej niewiedzy, która daje dostęp do świata niemożliwego, nie zastąpią pasje poznawcze dorosłego człowieka, nawet uczonego. Tylko poeci i niektórzy filozofowie (tak oryginalni jak Platon czy Berkeley), ośmielają się podawać w wątpliwość realność rzeczy, w którą wszyscy wierzymy. Zbytne zaufanie Kantowskiemu „czystym naocznościom” może być wystawione na ciężką próbę, na przykład wówczas, gdy „poeta czyta wiersze niewidomym” [*Uprzejmość niewidomych*, D 20]. Jednostkowe doświadczenie jest okazją do poważnej refleksji epistemologicznej: to, co „oczywiste”, stwierdzone „naocznie”, będące warunkiem prawdziwości potocznego i naukowego obrazu świata, okazuje się względne. Nasuwają się nieodparte pytania, których poetka nie stawia wprost. Jakie kryteria prawdziwości obowiązują w świecie niewidomych? Czy pozbawieni zdolności widzenia mają zubożony obraz świata, czy też może „widzą” głębiej i spełniają marzenie wyrażone w innym wierszu poetki: „Ujrzałem nagle kolory sprzed istnienia wzroku” [*Na wieży Babel*, S, WW 99]?

Przestrzeń niebytu, „księżycowej” czy pośmiertnej pustki ludzka wyobraźnia wypełnia nadzieją na spotkanie kosmitów lub innych istot nadprzyrodzonych, choć znany jest „ich talent do znikania w porę” [*Pogoń*, SP, WW 182]. Dziecinna wiara broni się i nie ustaje w poszukiwaniu mimo braku namacalnych śladów: „Nie ma ich, nigdy nie było, a jednak/ muszę to sobie raz po raz powtarzać,/ starać się nie być dzieckiem, któremu się zdaje” [tamże]. Łącznikiem między realnym bytem a tym, co nieuchwytnie „za rogi, za ogon”, jest „cień – nazbyt mój własny, bym czuł się u celu” – mówi poszukujący [tamże]. Tak charakterystyczna dla poezji Wisławy Szymborskiej figura stopniowania sytuuje cień na pograniczu materialnego, dostępnego zmysłowo świata i sfery umykającej fizycznemu doświadczeniu. Cienia nie można pochwycić rękami: uskakuje spod nóg, umyka spojrzaniu. Jest widzialnym, choć nieuchwytnym, dowodem transgresyjnej, niestałej – wbrew twierdzeniom Arystotelesa – natury rzeczywistości, nie dającej się również zamknąć w sieci Kantowskich kategorii narzucanych światu przez ludzki umysł.

2.3. *Pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju* – tożsamość i metamorfoza

Dorośla bohaterka wierszy Szymborskiej, mimo że posiadała już stosowną wiedzę, naśladuje niejako naiwność dziecka [wszak „nie ma pytań pilniejszych/ od pytań naiwnych” – *Schylek wieku*, LnM 25], pukając „do drzwi kamienia” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109] czy inicjując „rozmowę z roślinami” [*Milczenie roślin*, WzZP 179]. By ocalić w sobie pasję eksplorowania tego świata, podejmuje trud nieustannego dziwienia się zastanym oczywistościom, zarówno tzw. prawdom naukowym, jak i stereotypom kulturowym. *Zdumienie* jest udziałem bohaterki wiersza pod takim właśnie tytułem, a dotyczy mocno – zdawałoby się – ugruntowanej ludzkiej tożsamości jej własnej osoby:

Czemu zanadto w jednej osobie?
Tej a nie innej? I co tu robię?
(...)
W skórce, nie łusce? Z twarzą nie liściem?
Dlaczego tylko raz osobiście?
(...)
Sama u siebie z sobą? (...)
[Ww, WzZP 59]

Tak wyraźnie przez każdego z nas odczuwana granica pomiędzy „sobą” a innymi bytami podawana jest tutaj w wątpliwość. Stopniowanie cechy bycia odrębną osobą („Czemu w zanadto jednej osobie?”) prowadzi do rozciągania kategorii: „osoba” otwiera się na pozornie „wzbronioną możliwość” [*Wywiad z dzieckiem*, Ww, WW 187] bycia kimś/ czymś innym. Konwencjonalny szablon językowy stoi na straży podziałów rodzajowych, ale zabieg nietypowego stopniowania pozwala je przekroczyć w języku poetyckim. Podobne figury transgresyjne – rozbijające utrwaloną w mowie potocznej autonomię i integralność podmiotu poznającego – stosuje poetka w innych wierszach: „Mogłam być **kimś/ o wiele mniej osobnym.**/ Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju...” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176]; „Ale jak odpowiadać na niestawiane pytania,/ jeśli w dodatku **jest się kimś/ tak bardzo dla was nikiem**” [*Milczenie roślin*, WzZP 179] – podkreślenia moje [I.Sz.]. Stopniowaniu podlegają nie tylko adiektywne określenia cech, lecz także predykaty nominalne i werbalne. Figura ta kształtuje paralelnie trzy pierwsze wersy utworu *Bez tytułu*: „Tak bardzo pozostali sami,/ tak

bardzo bez jednego słowa,/ i w takiej niemości, że cudu są godni” [S, WW 76]⁴. Przysłówkowo-zaimkowe i partykułowe modyfikatory typu *zanadto, zbyt, więcej, o wiele mniej, tak bardzo, tylko tyle, aż* itp. relatywizują granice przyjętych kategorii zgodnie z zasadą prototypizacji, wskazują na oddalenie nazywanych obiektów, stanów czy właściwości od centrum pojęciowego, na ich peryferyjne umiejscowienie, implikujące możliwość transgresji. W wierszu pt. *Obmyślam świat* figura stopniowania służy zobrazowaniu łagodnego przejścia ze stanu życia w stan śmierci:

(...)
Śmierć,
kiedy śpisz, przychodzi.

A śnić będziesz,
że wcale nie trzeba oddychać,
że cisza bez oddechu
to niezła muzyka,
jesteś mały jak iskra
i gaśniesz do taktu.

Śmierć tylko taka. Bólu więcej
miałeś trzymając różę w ręce
i większe czułeś przerażenie
widząc, że płatek spadł na ziemię.

Świat tylko taki. Tylko tak
żyć i umierać tylko tyle.
(...)

[WdY, WW 59]

W tym kunsztownie zbudowanym obrazie poetyckim stopniowalność metamorfozy jest realizowana na kilku poziomach wypowiedzi: pojęciowym, leksykalnym i kompozycyjno-składniowym. Sen jest w tym obrazie stanem pogranicznym ułatwiającym proces przejścia (w filozofii potocznej śmierć we śnie jest uznawana za „dobrą śmierć”); metaforyka iskry i płatków róży służy zobrazowaniu osłabienia sił witalnych: kruche istnienie

⁴ Wojciech Ligęza zwraca uwagę na podobne „trójkowe układy” paralelnych konstrukcji, realizujące w wierszach Szymborskiej różne funkcje retoryczne [Ligęza 2001: 158-160].

niezauważalnie „gaśnie”, „spada” jak tempo oddechu, którego słabnący rytm jest obrazowany przez układ fraz i muzyczną metaforykę w strofie, po której następują „akordy” z leksykalnymi wykładnikami stopnia, pomniejszającymi dramat śmierci („Śmierć tylko taka”; „I umierać tylko tyle”). W tym samym wierszu nietypowa kwantyfikacja stopniująca pojawia się także w opisie kochanków wyjętych spod władzy wszechmocnego czasu, „bo zbyt nadzy,/ bo zbyt objęci, z nastroszoną/ duszą jak wróblem na ramieniu” (tamże). Oksymoroniczne połączenia „zbyt nadzy”, „zbyt objęci” sąsiadują z frazą modyfikującą potoczny zwrot *mieć duszę na ramieniu*. Deleksykalizacja związku (jego rozbudowanie) umacnia, oprócz konwencjonalnego znaczenia ‘bać się’, elementy ‘reakcji obronnej’ („z nastroszoną duszą”) i ‘gotowości do ucieczki’ (z „duszą jak wróblem na ramieniu”). Nadzy kochankowie – bezbronni, płochliwi – wzięci są niejako pod ochronę w projektowanym świecie.

Ulubioną przez poetkę figurą obrazowania świata nieustalonego lub zagrożonego zmianą jest opatrywanie konwencjonalnych kwalifikacji leksykalnymi modyfikatorami typu *prawie, jeszcze, jak dotąd, dopóki, chwilowo*, które wskazują na niepełną identyfikację obiektu lub na ograniczenie czasowe jej ważności (prawdziwości), na potencjalną metamorfozę danego zjawiska w inne, potocznie ujmowane jako całkowicie mu przeciwstawne. Płynna rzeczywistość oscyluje zatem pomiędzy przypadkiem i losem, pokojem i wojną, życiem i śmiercią, całością i rozbięciem na części, utożsamieniem i różnicą, niewiedzą i uświadomieniem: „od dłuższego już czasu/ bawił się nimi przypadek.// Jeszcze nie całkiem gotów/ zamienić się dla nich w los” [*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 26]; „Każdy to jeszcze całość/ z osobistą twarzą/ i krwią dobrze ukrytą.” [*Fotografia z 11 września*, Ch 35]; „tym, co ciągle żyją/ przyda się jeszcze parasol” [*Nazajutrz – bez nas*, D 9]; „Jeszcze pełen krwi swojej/ lud odchodzi z nadzieją,/ jeszcze nie wie, że z grozy/ sznury dzwonów siwieją” [*Pogrzeb*, WdY, WW 44]; „dopóki Ziemia wciąż jeszcze nie taka/ jak do tej pory bliższe i dalsze planety” [*Bal*, 38]; „Może jak dotąd nic w nas ciekawego?” [*Może to wszystko*, KiP 30].

Leksykalne i kompozycyjne sygnalizatory miary i stopnia są znakomicie wykorzystane w wierszu pt. *Elegia podróżna*, gdzie służą zobrazowaniu wybiórczego działania pamięci, która z całości postrzeganych obrazów ocala jedynie detale. Proces ten jest w wierszu przedstawiany jako odwrotność percepcji wizualnej, opisywanej w gramatykach kognitywnych

w kategoriach układu figura/tło⁵. Wzrok podróżnego (turysty) zwykle obejmuje z pewnej odległości określony obszar (scenę) postrzegania, a następnie w miarę ogniskowania uwagi wyodrębnia konkretne fragmenty przestrzeni, które stanowią figurę w stosunku do pozostałych, znajdujących się w tle. Figura i tło stanowią pewną całość: ich wzajemny stosunek może się zmieniać, ale sam układ jest warunkiem normalnego widzenia rzeczywistości. Zapominanie w wierszu Szymborskiej jest natomiast obrazowane jako oddalanie się podmiotu od obszaru postrzegania i utrata z pola widzenia poszczególnych fragmentów sceny (tła):

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

Ledwie wspomniane, już niepewne
boginie swoich głów.
(...)

Nic więcej niż półtora mostu
w Leningradzie mostowym.

Biedna Uppsala
z odrobiną wielkiej katedry.
(...)

[*Elegia podróżna*, S, WW 74]

To, co pozostaje w zasięgu pola pamięci, przestaje pełnić rolę sensownej figury, zrozumiałej na tle całości; detale pozbawione odniesienia i związków z innymi elementami, tracą swoje przeznaczenie; obrazy mentalne są ułomne („nieszczęśne”, „biedne”) w stosunku do rzeczywistych krajobrazów charakteryzowanych jako „Nieprzebrane, nieobjęte,/ a poszczególne aż do włókna,/ ziarnka piasku, kropli wody” [tamże]. Proces uwewnętrzniania doświadczenia poznawczego jest jego redukowaniem, wręcz fałszo-

⁵ W swojej gramatyce Ronald Langacker wyjaśnia, że istotą uporządkowania typu figura/tło jest pewna asymetria w sposobie postrzegania (obrazowania) sceny przez conceptualizatora, tj. „mówiąc bardzo ogólnie, odejście od doświadczenia podstawowego, wykorzystanie doświadczenia (takiego, które się utrwaliło) w celu dokonania interpretacji kolejnych doświadczeń” [Langacker 2009: 89]. Porządek figura/tło organizuje wszelkie nasze operacje poznawcze (figurą jest na przykład krzyk, który daje się słyszeć na tle ciszy, czy kursor ukazujący się na pustym ekranie komputera) i znajduje odzwierciedlenie na różnych poziomach językowej symbolizacji pojęć: w szczególności każde „wyrażenie językowe przywołuje wiedzę z tła jako podstawę swojego znaczenia” [tamże: 89].

waniem: „Nie uchowam ani źdźbła/ w jego pełnej widzialności” [tamże: 75]. Pamięć jest fragmentaryczna, nie ogarnia pełni zjawisk, nie przekazuje „prawdziwego” obrazu rzeczywistości.

Całość żywej istoty, rozumiana jako tożsamość w czasie, także jest wątpliwa. Poczucie odrębności, osobności i osobowości jest chwilowe; poetyckie *ja* nie utożsamia się ze sobą tylko takim, jakim jest tu i teraz, lecz ma poczucie wielu utraconych atrybutów i tożsamości:

(...)

Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi,
odchodziłam od zmysłów bardzo wiele razy.

Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wzruszyłam gałęziami.

Podziało się, przepadło, na cztery wiatry rozwiało,
Sama się sobie dziwię, jak mało ze mnie zostało:
pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju,
która tylko parasol zgubiła wczoraj w tramwaju.

[*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, Ww, WW 184]⁶

Atrybuty stanowiące kryterium pojęciowej i językowej kategoryzacji świata, Arystotelesowskie cechy istotne, konieczne (do tego, by rzecz była tym, czym jest) i wystarczające (do jej odróżnienia od rzeczy innego rodzaju) są przez podmiot poetycki zdegradowane do przygodnych właściwości: „Jestem kim jestem./ Niepojęty przypadek/ jak każdy przypadek” – mówi bohaterka wiersza *W zatrzęsieniu* [WzZP 176], przymierzając w wyobraźni inne „kostiumy” z „garderoby natury” [tamże]. Solidne – w naukowym rozumieniu – własności biologiczne (substancjalne) istot żywych, decydujące o ich gatunkowym zróżnicowaniu i odrębności, są w poetyckim obrazie świata wymienne, za to cechy bardziej ulotne, przypadkowe, podobnie jak w potocznych (naiwnych) kategoryzacjach, mogą

⁶ Wiersz ten, jak wiele innych utworów w poezji Szymborskiej, dotyczy zagadnienia „liminalnego statusu” bytów, jak to określają zwolennicy idei posthumanizmu, zachęcając nas do patrzenia na świat w sposób „biocentryczny”: dostrzegania symbiotycznego charakteru środowiska, będącego wynikiem ewolucji od organizmu jednokomórkowego do złożonych materialno-kulturowych tworów. W takiej wizji świata jednostkowy byt (ludzki i nie-ludzki) jest „podmiotem stawania się”, a więc „bywa raczej zdarzeniem, assamblantem, a nie gatunkowo określonym, indywidualnym osobnikiem” [Bakke 2010: 104]. Tożsamość człowieka kształtować się zatem powinna raczej poprzez inkorporację (zaakceptowanie związku z innymi, ewolucyjnie starszymi formami życia), a nie podkreślanie nieredukowalnej różnicy między gatunkami.

awansować do rangi atrybutów decydujących o samoidentyfikacji subiekta. Taką cechą jest dla bohaterki poezji Szyborskiej zdolność dziwienia się: „Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,/ a to by oznaczało, że kimś całkiem innym” [*Wzatrżeniu*, WzZP 177]; za swoje „znaki szczególne” kreowana postać uznaje cechy, których żadne państwo nie uwzględnia w paszportach obywateli: „zachwyty i rozpacz” [*Niebo*, KiP 6]. Przygodne, okazjonalne zdarzenie lub namysł, nieuprzedzony przez pojęciowo-językowy stereotyp, może przyczynić się do zburzenia poczucia tożsamości podmiotu i skłonić go do szukania podobieństw między sobą i istotą całkiem innego rodzaju, na przykład psem: „siedzę i patrzę w ciemny ką/ - tak jak z wzniesionym nagle łbem/ patrzy warczące zwane psem?” [*Zdumienie*, Ww, WW 185], rośliną: „Ta sama gwiazda trzyma nas w zasięgu./ Rzucamy cienie na tych samych prawach./ Próbuje coś wiedzieć, każde na swój sposób” [*Milczenie roślin*, WzZP 178] czy pewnym gatunkiem pajęczycy („krewnej naszej po kądzieli”) pożerającej samca po akcie kopulacji [*Żywy*, SP 126]. Konfrontacja z innym reprezentantem ssaków naczelnych (małpą) ujawnia ciekawą granicę między człowiekiem i zwierzęciem; zaczynamy rozumieć, dlaczego nauka wyodrębnia kategorię istot *człowiekowatych*, czyli hybrydalnych, pogranicznych. Tytułowa bohaterka wiersza *Małpa* jest „skoczna, chwytna i baczna” [S, WW 63]; ma wąskie, sprawne dłonie i oczy zarażające smutkiem; czczona w starożytnym Egipcie, „jadalna” w Chinach, pozbawiona duszy i zniewolona w Europie, potrafi jednak „stroić miny”, kpić z siebie, „czyli daje dobry przykład,/ nam, o których wie wszystko jak uboga krewna,/ chociaż się sobie nie kłaniamy” [tamże: 64]. Jeśli coś wyraźnie odróżnia człowieka od zwierząt, to nie tyle Arystotelesowska „dwunożność” czy szczególna aktywność zmysłów, nie tyle Pascalowskie doświadczenie tragizmu istnienia i kruchości człowieka, sceptycyzm i poczucie humoru Montaigne’a czy doświadczenie nicości i smutek Schopenhauera oraz Heideggerowskie „bycie ku śmierci” – by wymienić tylko niektóre z filozoficznych inspiracji, obecnych w poezji Wisławy Szyborskiej – ile przede wszystkim Kantowskie „prawo moralne”, rozumiane nie jako „czyste sumienie”, lecz jako „złe o sobie mniemanie”: „Nic bardziej zwierzęcego/ niż czyste sumienie...” [*Pochwała złego o sobie mniemania*, WL, WzZP 96].

Elastyczne granice poetyckiego *ja* skutkują potwierdzaną często skłonnością podmiotu do transgresji, rozszczepiania osobowości, kreowania *alter-ego* [zob. więcej na ten temat w rozważaniach nad semantyką zaimka 1. osoby w kolejnym studium niniejszego opracowania pt. *Poezja zaim-*

ków, rozdział II, punkt 2.3]. Dostrzeganie podobieństwa między człowiekiem a innymi tworami natury służy, jak to już zostało podkreślone, swoście rozumianej empatii, użyczeniu głosu zwierzętom, roślinom i innym dającym się wyodrębnić w świecie lub tylko pomyśleć istotom. *Monolog psa zapłatanego w dzieje* [D] lub *Kot w pustym mieszkaniu* [KiP] to przykłady kreowania „konceptualnego amalgamatu”, jak określa to zjawisko Jarosław Płuciennik [2004: 206-207], używając terminu Gilles’a Fauconiera [1985], jakiegoś „psio-„ lub „kocio-ludzkiego” sposobu odbierania rzeczywistości i emocjonalnego reagowania na nią. Można by tu również posłużyć się określeniem „bio-transfiguracje”, który Monika Bakke [2010] stosuje w opisie zjawisk charakterystycznych dla estetyki i sztuki posthumanizmu⁷. Chodzi o uprzywilejowanie „interdyscyplinarnej refleksji nad transgatunkowymi relacjami” [tamże: 8], zachodzącymi zarówno na linii człowiek – świat organiczny (zwierzęta, rośliny), jak i człowiek – zaawansowane technologie (ta druga perspektywa jest także obecna w twórczości autorki *Nagrobka* i *Wyznań maszyny czytającej*). Choć pewne osłabienie humanizmu (tj. dominującego w zachodniej cywilizacji uprzywilejowania antropocentrycznej perspektywy), „skutecznie i dotkliwie odgradzającego nas od świata nie-ludzkich form biologicznego życia” [Bakke 2010: 8], nastąpiło już w drugiej połowie XX wieku, zdaniem cytowanej badaczki naukowcy, filozofowie i artyści dopiero dziś zadają sobie pytanie o to, „kim byśmy się stali, gdybyśmy zaakceptowali nieantropocentryczny sposób konceptualizacji świata” [tamże: 9]. Polska poetka na swój sposób mierzy się od dawna z tym pytaniem w swojej na wskroś filozoficznej twórczości, obdarzając nie-ludzkie istoty (zwierzęta, rośliny, a nawet elementy przyrody nieorganicznej) osobową niemal podmiotowością, oddając im głos lub przynajmniej sytuując w roli milczących partnerów człowieka, a tym samym podkreślając ich udział w budowaniu naszej samowiedzy (ludzkiej tożsamości) i w tworzeniu kultury, która nie jest, jak się okazuje, przeciwstawna naturze, lecz powstaje w swoistym dialogu z nią⁸.

⁷ Za zwrócenie uwagi na związek opisywanych tutaj poetyckich transgresji z filozofią posthumanizmu dziękuję Recenzentowi niniejszej pracy.

⁸ Można zapewne w wierszach Wisławy Szymborskiej dostrzec związki z metafizyką Heideggera, jeśli rozumieć jego filozofię tak, jak czyni to współczesna jej interpretatorka i kontynuatorka, pisząc o mistrzu, że chciał „uchwycić istnienie w jego istocie i zderzał je ze stawianiem się, z przejawem czy pojawem oraz naszym myśleniem i powinnością związanymi z naszym szczególnym sposobem istnienia. Ale ważne jest to, że pytał o coś, co istnieje. I warto trzymać się tego tropu, nawet gdyby interesować nas miało nie to, dlaczego coś istnieje, tylko w jaki sposób coś, co istnieje, przerywa milczenie bytu i apeluje do naszego rozumienia. A być może również pomaga nam zrozumieć samych siebie” [Brach-Czaina 1992: 7-8].

Pierwszoosobowa narracja z punktu widzenia psa lub kamienia wydaje się jednak zbyt daleko posuniętą antropomorfizacją elementów natury. Uczłowieczanie służy ich upodmiotowieniu, ale zarazem odbiera im autonomię. Można dostrzec w innych utworach, że poetka stara się, nie rezygnując z empatyczności, zaznaczyć pewien dystans między ludzkim i nieludzkim organizmem. Częściej mówi więc o „innym” w formie 3. osoby, wyobrażając tylko sobie, że mogłaby być „Drzewem uwięzłym w ziemi,/ do którego zbliża się pożar./ Żdźbłem tratowanym/ przez bieg niepojętych zdarzeń” [*W zatrząsieniu*, WzZP 177]. Próbą kreowania przestrzeni empatii – nieprowadzącej do utożsamienia człowieka z innymi twórcami natury, ale przekraczającej barierę odrębności – jest sytuowanie nieosobowego fenomenu w pozycji milczącego partnera, do którego podmiot osobowy zwraca się per *ty/ wy* [*Milczenie roślin*] lub wykorzystanie form nieosobowych czasownika, zaimków nieokreślonych oraz zwrotnego *się*, jak w wierszu *Kot w pustym mieszkaniu* (więcej na ten temat w rozdziale następnym). Bohaterka kreowana przez autorkę *Wielkiej liczby* chciałaby zyskać „zmysł udziału” [*Rozmowa z kamieniem*, Ww, WW 110] i zdolność nieograniczonej metamorfozy, by wniknąć w naturę innych bytów, ale zdaje sobie zarazem sprawę z uzurpacyjnego charakteru takiego pragnienia, z chęci zawłaszczania świata. Poza tym przekroczenie pewnej granicy poznania groziłoby utratą przyjemności obcowania z tajemnicą, a wraz z tym – ciekawości, zachwytu i nadziei na to, że „gdzie indziej” jest być może jakiś nieodkryty raj. Toteż takie wiersze jak *Rozmowa z kamieniem* czy *Milczenie roślin* warto czytać wraz z utworem pt. *Jabłonka*, w którym podmiot poetycki wyraża radość z tego, że znajduje się „w rajku majowym, pod jabłonką” [WL, WW 232]: „pod tak mało mi krewną, tak bardzo mi inną,/ że ani nie pociesza, ani nie przeraża” [tamże]. Nieusuwalna odległość między *sobą* i *innym* – nieniwelująca jednak podobieństwa istniejącego między dwoma biegunami skali, na którą wskazuje figura stopniowania – pozwala ocalić niepewność, tajemnicę, tak cenną przecież niewiedzę⁹. Paradoksalnie, świat doskonale poznany, w którym moglibyśmy poczuć się jak w domu, gdzie wszystko byłoby „zbyt zrozumiałe i zarozumiałe” [tamże] – taki świat byłby więzieniem. Podmiot poetycki wybiera pozosta-

⁹ Przypomnijmy w tym kontekście komentarz poetki zawarty w przemówieniu noblowskim: „wysoko sobie cenię dwa małe słowa: „nie wiem”. Małe, ale mocno uskrzydłone. Rozszerzające nam życie na obszary, które nie mieszczą się w nas samych i obszary, w których zawieszona jest nasza niktła Ziemia” [*Poeta i Świat. Odczyt Noblowski*, cyt. za: WW 406].

nie pod „niepojętą” jabłonką: „pozostać jeszcze, nie wracać do domu./ Do domu wracać chcą tylko więźniowie” [tamże].

2.4. *Wielkie to szczęście/ nie wiedzieć dokładnie, na jakim świecie się żyje* – rzeczywistość nieoswojona

Bohaterce poezji Wisławy Szymborskiej nie wystarczają, jak już wyżej podkreślałam, możliwości zmysłowego doświadczenia i rozumowego poznawania zewnętrznej rzeczywistości ani nawet podejmowane w wyobraźni lub we śnie próby wnikania w inne istoty. Nie chce również przemawiać w imieniu natury czy rzeczy, lecz wychodząc niejako naprzeciw postulatam posthumanistów [zob. Bakke 2010: 61 i n.] uważa, że nie-ludzkie podmioty zasługują na coś więcej niż odgrywanie roli przedmiotu, odseparowanego od kultury i życia społecznego. Podmiot poetycki pragnie niekiedy odwrócić kierunek patrzenia, chce „wzajemności” i „rozumienia” od rośliny, kamienia, gwiazdy; chce odpowiedzi na swoje pytania i chce odpowiadać na pytania mu zadawane:

(...)

Objaśnię, jak potrafię, tylko zapytajcie:

Co to takiego oglądać oczami,

po co serce mi bije

i czemu moje ciało nie zakorzenione.

Ale jak odpowiadać na niestawiane pytania,

(...)

[*Milczenie roślin*, WzZP 178-179]

Subiekt tych rozważań nie doznaje jednak takiej choćby zamiany ról, jakiej doświadcza narrator kreowany w dziennikach Witolda Gombrowicza, gdy stwierdza, że nie tylko on widzi krowę, ale i krowa widzi jego. Taka przemiana subiektu w obiekt (i odwrotnie) nie bywa udziałem bohaterki analizowanej poezji – osoby skazanej na pukanie „do drzwi kamienia”, który nie ma drzwi [*Rozmowa z kamieniem*, Ww, WW 109-111], na „jednostronną znajomość” z roślinami, na „ciekawość bez wzajemności” [*Milczenie roślin*, WzZP 178], na monolog, którego świat przyrody nie słucho, albo na rozmowę, która zarazem: „konieczna jest i niemożliwa/ Pilna w życiu pospiesznym/ i odłożona na nigdy” [tamże: 179]. W poezji Szymborskiej nie porozumiewają się nawet – choć wymieniają naprzemiennie

swoje obserwacje – kobieta i mężczyzna w poetyckim dialogu pod znamienym tytułem *Na wieży Babel*. Idealna empatyczna relacja – raczej niekorzystająca ze społecznie ustalonego słownika – łączy jedynie zakochanych, opisanych w wierszu pt. *Miłość szczęśliwa*. Jak można się domyślać, nie jest to porozumienie dane na wieczność i „szczęśliwe” w każdym aspekcie, o czym świadczy poetyckie *Podziękowanie*, składane tym, których osoba mówiąca nie kocha: „Pokój mi z nimi i wolność mi z nimi,/ a tego miłość ani dać nie może, ani brać nie potrafi” [WL, WzZP 79].

Postać kreowana przez Szymborską rzadko jednak podejmuje tak zwyczajny, powszechnie uprawiany na co dzień, dialog z inną osobą. Jej niemal masochistyczną (bo skazaną na niepowodzenie) ambicją jest wywoływanie do „rozmowy” partnerów dość egzotycznych: często tak „szczelnie zamkniętych” jak tytułowy bohater wiersza *Rozmowa z kamieniem* [Ww, WW 110] albo przynajmniej tak tajemniczych i powściągliwych jak „pani Atropos” [*Wywiad z Atropos*, D 25]. Korzystnym efektem interakcji z milczącym zazwyczaj „partnerem” jest przyjmowanie przez stronę aktywną (osobę mówiącą) perspektywy tego milczącego „słuchacza”, użyczenie mu niejako ludzkiej zmysłowości i podmiotowości. Projekcja służy popatrzeniu na siebie z perspektywy innego („nieczłowieka”), dostrzeżenia pokrewieństwa lub różnicy, której bez takiej poetyckiej transgresji nie można by rozpatrywać, gdyż potoczne kwalifikacje wzbraniają porównań między obiektami, które nie mają istotnych i zarazem wspólnych atrybutów. Trzeba poetyckiego (lub naukowego) nastawienia na pokonywanie barier gatunkowych, aby na przykład porównywać ludzkie myślenie i kody symboliczne z „wiedzą” i „językiem” roślin. Operacja taka wymaga przekroczenia językowej konwencji i zazwyczaj wiąże się z metaforycznym rozszerzeniem kategorii. Zaskakujące porównania pozwalają odkryć (wykreować?) jakości, które mogą zupełnie zmienić kategorialne zaszeregowanie zjawisk lub przynajmniej przesunąć ich granice (przestrzenne bądź czasowe):

(...)

W porównaniu z chmurami
życie wydaje się ugruntowane,
omal że trwałe i prawie że wieczne.

Przy chmurach
nawet kamień wygląda jak brat,
na którym można polegać,

a one, cóż, dalekie i płocze kuzynki.

(...)

[*Chmury*, WzZP 180]

Najsukuteczniejszym sposobem podania w wątpliwość utrwalonej w języku potocznym kategoryzacji świata i zanegowania determinującej hipotezy filozofa Ludwiga Wittgensteina [„Granice naszego języka są granicami naszego świata” – Wittgenstein 2002 (1922): 64] jest spojrzenie na „oswojoną” rzeczywistość z zewnątrz, na przykład z perspektywy boga-eksperymentatora, dla którego ziemski świat to swoiste laboratorium (*Może to wszystko*), chwilowo spokojne i uporządkowane dla ludzi: „Jakby tutaj nie było żadnych kambrow, sylurów,/ skał warczących na siebie,/ wypiętrzonych otchłani” [*Chwila*, Ch 5]. Można też przyjąć punkt widzenia sportretowanej przez „starego mistrza” postaci z przeszłości, której świat dzieli już od naszego przepaść narosłych wątpliwości: „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy./ Modłę się jeszcze o nienagłą śmierć.// (...) Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Inne niż nasze widzenie rzeczy prezentuje również „potomek” ludzi, inteligentny robot, który z mozołem stara się dociec znaczenia takich pojęć, jak „uczucia”, „dusza” czy „jestem”, używanych przez „wymarłych ludzi” [*Wyznania maszyny czytającej*, W 7-8]. Obecność w naszej wspólnej przestrzeni – obejmującej wszelkie formy biologiczne oraz elementy przyrody nieożywionej i artefakty – istot hybrydalnych, cyborgów to według wyznawców idei posthumanizmu, „obecność ucieleśnionej zmiany rozszarpiącej granice między formami życia *in vivo*, *in silico* i *in vitro*” [Bakke 2010: 71]. A zatem nawet to, co sami tworzymy i poddajemy „bio-transfiguracjom”, może się od nas uniezależnić i zburzyć nasze antropocentryczne widzenie świata. Czasem dla uświadomienia sobie względności widzianego z naszej perspektywy ziemskiego ładu wystarczy popatrzeć nań przez pryzmat mapy: „Granice krajów są ledwie widoczne,/ jakby wahały się – czy być czy nie być” [*Mapa*, W 22] albo przez mikroskop, który ukazuje nam życie dużo bardziej „szalone” i „wiejące grozą” niż widziane gołym okiem [*Mikrokosmos*, T 28].

Jednak zdobywanie wiedzy wykraczającej poza doświadczenie zmysłowe (patrzenie przez mikroskop lub teleskop) i poza kategorie zakorzenione w języku wymaga nie lada odwagi, opuszczenia bezpiecznych granic oswojonego, nazwanego świata. Choć bohaterce poezji Wisławy Szymborskiej nie zbywa na śmiałości, nierzadko odradza nam taki wgląd, jak w wierszu pt. *Wielkie to szczęście*: „Wielkie to szczęście/ Nie wiedzieć dokładnie,

na jakim świecie się żyje” [KiP 40]. Wiedza bowiem nie musi uszczęśliwiać, może być tylko destrukcyjna (dla tego, co bliskie, znajome i „tutejsze”), zwłaszcza gdy ceną niepewność i ciekawość zamienia w pewność pozbawioną nadziei. Dlatego „dopóki nie wiadomo jeszcze nic pewnego” [*Bal*, Ch 38] o kosmosie, poetka litościwie życzy nam i sobie zadowolenia z naszego świata – takiego, jakim się wydaje:

(...)
 czujmy się gośćmi w tutejszej remizie
 osobliwymi i wyróżnionymi,
 tańczmy do taktu miejscowej kapeli
 i niech się nam wydaje,
 że to bal nad bale.

Nie wiem, jak komu –
 mnie to zupełnie wystarcza
 do szczęścia i do nieszczęścia:

niepozorny zaścianek,
 gdzie gwiazdy mówią dobranoc
 i mrugają w jego stronę
 nieznacząco.

[*Bal*, Ch 39]

Z perspektywy kosmicznych otchłani nasz ziemski świat to „niepozorny zaścianek” – ta kopernikańska wizja, przeciwstawiająca się geocentrycznym wyobrażeniom Ptolemeusza i średniowiecznym wizjom ładu ustanowionego przez Boga, zdaje się satysfakcjonować współczesną Ziemię. Kosmos, nieskończona przestrzeń, „odwieczny” czas nie są stworzone na ludzką miarę. Toteż poetycka refleksja wkraczająca w te sfery rzeczywistości kończy się zwykle szybkim powrotem subiekta do znajomego i bliskiego świata („tutejszej remizy”), „na swoje miejsce”, jak mówi się w wierszu pt. *Przed podróżą*, którego bohaterka zastanawia się nad paradoksalną naturą przestrzeni [„Pusta i pełna zarazem wszystkiego?! Szczelnie zamknięta, mimo że otwarta,/ skoro nic/ wymknąć się z niej nie może?” – T 36], po czym upomina samą siebie:

(...)
 No dobrze, dobrze. Ale teraz zaśnij.
 Jest noc, a jutro masz pilniejsze sprawy,

w sam raz na twoją określoną miarę:
 dotykane przedmiotów położonych blisko,
 rzucanie spojrzeń na zamierzoną odległość,
 słuchanie głosów dostępnych dla ucha.
 (...)

[*Przed podróżą*, T 38]

W przeciwieństwie jednak do Mickiewiczowskiego pielgrzyma z *Sonetów krymskich*, który po spojrzeniu w otchłań zachowuje milczenie – gdyż dla tego, co ujrzał, nie znajduje wyrazu „w żyjących języku” – poetyckie *porte-parole* Wisławy Szymborskiej odważa się jednak ująć w słowa doświadczenie przekraczania granic własnego świata. Musi to jednak prowadzić do podważenia zwyczajowych, utrwalonych w języku kategoryzacji, których podstawą jest, jak dowodzą badacze z kręgu kognitywistów [Lakoff 1987, Johnson 1987, Lakoff/Johnson 2010 (1980), Pawelec 2005], ucieleśnione, zmysłowe doświadczenie. Na przykład podziału widzialnej oczami przestrzeni na ziemię i niebo nie da się utrzymać z kosmicznej perspektywy:

(...)
 Niebo mam za plecami, pod ręką i na powiekach.
 Niebo owija mnie szczelnie
 i unosi od spodu.
 (...)

Podział na ziemię i niebo
 to nie jest właściwy sposób
 myślenia o tej całości.
 (...)

[*Niebo*, KiP 5-6]

Podmiot mówiący w cytowanym wyżej wierszu zмага się z nieprzystawalnością potocznych kategorii językowych do wiedzy naukowej czy też do własnych, subiektywnie przetwarzanych konceptualizacji. Podział na „niebo i ziemię” nie odpowiada wyobrażeniu o holistycznej ciągłości materialnej (fizycznej) struktury świata, który zwykliśmy postrzegać linearnie (w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym). Pozornie tautologiczne i zarazem sprzeczne konstrukcje językowe [„Rzecz, która spada w przepaść,/ spada z nieba w niebo” – tamże: 5] są wynikiem zderzenia odrębnych

perspektyw. Wszecobecność i ciągłość substancji klóci się ze zróżnicowaniem i odrębnością jej form i jakości, które są podstawą potocznych klasyfikacji przestrzennych [„Sypkie, płynne, skaliste,/ rozpłomienione i lotne,/ połacie nieba, okruszyny nieba” – tamże]. Wobec pojęcia bezkresu zacierają się różnice jakościowe, parametry i kształty zjawisk przestrzennych, takich jak niebo. Poetka próbuje nadać opisywanemu fenomenowi wyrazalną strukturę, stosując metaforę „okna”:

Od tego trzeba było zacząć: niebo.
Okno bez parapetu, bez futryn, bez szyb.
Otwór i nic poza nim,
ale otwarty szeroko.
(...)

[*Niebo*, KiP 5]

Jak od dawna dowodzą badacze metafory – od Arystotelesa po takich filozofów, jak Ivor A. Richards lub Max Black [zob. Dobrzyńska 1984] – zasadą projekcji metaforycznej jest rzutowanie pewnych atrybutów jednego rodzaju rzeczy na inne. Nośnikami tych atrybutów są pojęcia z tzw. domeny źródłowej naszego doświadczenia [zob. Lakoff/ Johnson 2010 (1980)], a więc będące rezultatem zmysłowego kontaktu z rzeczywistością: z własnym ciałem, innymi obiektami fizycznymi i z przestrzenią¹⁰. Pojęcia te (ruch, kierunek, rozmiar, kształt, barwa, pojemnik, otwarta przestrzeń, ból, przyjemność...) są rzutowane na domeny docelowe, bardziej abstrakcyjne, niedostępne zmysłowemu poznaniu, jak: uczucia, relacje społeczne, czas, komunikacja językowa, myślenie, twórczość, procesy chemiczne itp., nadając im strukturę pojęciową. Zgodnie z tym mechanizmem rzutowanie skonkretyzowanego prototypu kategorii „okno” na bardziej abstrakcyjne zjawisko (niebo) ma na celu przybliżenie i pojęciowe opanowanie fenomenu natury. Cel ten nie zostaje jednak w pełni osiągnięty: niebo wymyka się językowej kwalifikacji. Niemal wszystkie atrybuty okna (‘futryna’, ‘szyba’, ‘parapet’, ‘to, co widać przez szybę’) zostają w takiej przerośni utracone, zanegowane. Pozostaje jedynie cecha ‘otwartości’, wyrażona za pomocą tautologicznej figury słownej: „Otwór (...), ale otwarty szeroko”

¹⁰ O znaczeniu kategorii przestrzennych w organizacji uniwersum pojęć [zob. także: Genette 1976, Lyons 1989 (1977), Langacker 1987, 2009, Taylor 2007(2002)]. Przestrzeń jako kategoria opisu języka literackiego jest przedmiotem wielu opracowań polskich językoznawców [zob. m.in.: Piętkowa 1989, 1996, PwJiK, Pajdzińska 1995, 1996, Sławkowa 1996, Szczepankowska 2007a].

[tamże]. Strukturalna metafora „okna” nie modeluje w pełni opisywanego zjawiska. Kolejne strofy wiersza wprowadzają sprzeczne z tym modelem charakterystyki. Niebo nie pozwala narzucić sobie struktury pojęciowej, wyraźnych granic; wymyka się definicjom. Przeciwnie – próba poetyckiej konceptualizacji zjawiska prowadzi do destabilizacji podstawowych kategorii przestrzennych; odsłania względną naturę pojęć z domeny źródłowej. Opozycje takie, jak ‘górze /dół’, ‘bliżej/dalej’, ‘pojemnik/zawartość’, ‘mniej/więcej’, ‘ciężki/lekki’ itp., są uwarunkowane przyjęciem określonej perspektywy: patrzeniem z ziemi, z pozycji ludzkiej istoty, zachowującej określoną postawę ciała i wyposażonej w ograniczony zestaw zdolności percepcyjnych, atrybutów fizycznych oraz zasad logicznego rozumowania. To naiwne, zdroworoządkowe nastawienie poznawcze zostaje wystawione na ciężką próbę, a rezultatem zmagania bohaterki wiersza z pojęciowo-językowym stereotypem „nieba i ziemi” jest szereg paradoksalnych konstatacji, składających się na poetycką interpretację przestrzeni:

(...)

Nawet najwyższe góry

nie są bliżej nieba

niż najgłębsze doliny.

Na żadnym miejscu nie ma go więcej niż w innym.

Obłok równie bezwzględnie

przywalony jest niebem co grób.

Kret równie wniebowzięty

jak sowa chwiejąca skrzydłami.

(...)

Zjadam niebo, wydałam niebo.

Jestem pułapką w pułapce,

zamieszkiwanym mieszkańcem,

obejmowanym objęciem,

pytaniem w odpowiedzi na pytanie.

(...)

[*Niebo*, KiP 5-6]

Niebo, podobnie jak przestrzeń [charakteryzowana w wierszu *Przed podróżą* za pomocą sprzecznych predykatów: „pusta” i zarazem „pełna”, „zamknięta, mimo że otwarta” – T 36], to zjawisko wykraczające poza kategorie dostępne naszemu umysłowi, który jest przecież, jak dowodził

Immanuel Kant, w określony sposób ustrukturuwany, tj. „zaprogramowany” na ujmowanie zjawisk w skończonych ramach czasoprzestrzennych, na grupowanie ich według podobieństw. Mieszczą się w tym „programie” operacje rozszerzeń metaforycznych i metonimicznych. Język odzwierciedlający rezultaty tego rodzaju działań poznawczych nie radzi sobie jednak ze zjawiskami, których z niczym nie da się porównać, takimi jak choćby tytułowa „bohaterka” wiersza pt. *Liczba Pi*. Charakterystyka „negatywna” (oparta na zaprzeczaniu standardowym operacjom konceptualizacyjnym) oraz ikoniczny zabieg włączenia symboli liczbowych w ciąg znaków słownych w celu imitowania nieskończonego, rozbijającego językowe ramy, „korowodu cyfr” to poetyckie strategie opisu czegoś, co wymyka się pojmowaniu i wyrażaniu:

Podziwu godna liczba Pi

Trzy koma jeden cztery jeden.

Wszystkie jej dalsze cyfry też są początkowe,

pięć dziewięć dwa, ponieważ nigdy się nie kończy.

Nie pozwala się objąć *sześć pięć trzy pięć* spojrzeniem,

osiem dziewięć, obliczeniem,

siedem dziewięć, wyobraźnią,

a nawet *trzy dwa trzy osiem*, żartem, czyli porównaniem

cztery sześć do czegokolwiek

dwa sześć cztery trzy na świecie.

(...)

[*Liczba Pi*, WL, WzZP 103]

Przyrównywanie „liczby Pi” do „najdłuższego ziemskiego węża”, który „po kilkunastu metrach się urywa” czy do „mysiego”, w takim zestawieniu, „warkocza komety” [tamże] to parodie standardowych zabiegów konceptualnych; porównania nie pomagają w zrozumieniu abstrakcyjnej liczby, odbierają natomiast istotne, prototypowe atrybuty kategoriom służącym za podstawę nieudanych komparacji; demaskują względność wartościującej parametryzacji obiektów i umowność ustaleń normatywnych.

Metaforami opartymi na subiektywnych porównaniach poetka „bawi się” z godną podziwu wirtuozerią, ukazując jednak częściej ich przydatność – wbrew temu, co sugerują lingwiści kognitywni – nie tyle jako mechanizmów pojęciowego opanowywania abstrakcyjnych domen, ile raczej jako sposobów uniezwyklania zjawisk oswojonych i zbanalizowanych; odkrywania w rzeczach zwykłych zapoznanych wartości, nieoczywistych

znaczeń lub nawet metafizycznej symboliki; przywracania frazeologicznym szablonom zatartej w codziennym użyciu obrazowości. Przykładem mistrzowskiej poetyki – barokowej czy wręcz Morsztynowskiej z ducha [por. Ostaszewska 1993] – realizującej taki cel, jest opis jaskółki w wierszu pt. *Upamiętnienie*, stylizowanym na utwór litanijny:

(...)

Jaskółko, cierniu chmury,
kotwico powietrza,
ulepszony Ikarze,
wniebowzięty fraku,

jaskółko kaligrafio,
wskazówko bez minut,
wczesno-ptasi gotyku,
zezie na niebiosach,

(...)

[WdY, WW 34-35]

Ciąg zaskakujących, a zarazem niezwykle trafnych, utożsamień charakteryzowanego obiektu ze zjawiskami całkiem innego rodzaju, zarówno konkretnymi, jak i abstrakcyjnymi, doskonale wydobywa („profiluje”, mówiąc językiem kognitywnej semantyki) określone aspekty zmysłowego i kulturowo nacechowanego postrzegania wyglądu i zachowań ptaka. Uniezwykłą służy także rozszerzenie referencji słowa *cud* – programowo niemal stosowanego w wierszach Szymborskiej w celu ewokowania „cudowności” tego, co uznajemy na co dzień za prototyp zwyczajności [zob. wiersze *Jarmark cudów*; *Wczesna godzina*]. Oksymoroniczne kolokacje słowa: „cud popolity”, „cud zwykły”, „cud jeden z wielu”, „cud na porządku dziennym” [*Jarmark cudów*, LnM 42-43] utrwalają jego niekonwencjonalny zakres odniesienia. Z powagą rejestruje poetka również cud „ustanawiania dnia”, ceremonialną kolejność następujących po sobie faktów: „dnieją płaszczyzny sufitu i ścian,/ oddzielają się kształty,/ jeden od drugiego,/ strona lewa od prawej” [*Wczesna godzina*, Ch 28]. Filozofia dziwienia się światu, traktowana jako imperatyw intelektualny i moralny, każe kreowanej bohaterce świadomie, z uwagą przeżywać każdy podarowany jej dzień. „Źle sprawo-

wałam się wczoraj w kosmosie./ Przeżyłam całą dobę nie pytając o nic,/ nie dziwiąc się niczemu” – wyrzuca sobie w wierszu pt. *Nieuwaga* [D 33].

Trudnym do emocjonalnego oswojenia i pojęciowego opanowania, a zarazem narzucającym się nieodparcie przedmiotem rozważań poetyckich jest czas [zob. obserwacje na ten temat w rozprawach: Pajdzińska 1995, Sławkowa 1996, Dobrzyńska 2005]. W twórczości Wisławy Szymborskiej można się dopatrzeć nawiązania do różnych nurtów filozoficznej refleksji nad czasem, który jest także tematem nowych teoretycznych ujęć w lingwistyce. Można by poświęcić tym nawiązaniom osobną rozprawę. W interesującym nas kontekście językowej kategoryzacji czasu podkreślimy, że jest on rozważany w twórczości Wisławy Szymborskiej przede wszystkim w ramach indywidualnego życia, nieuchronnie zmierzającego ku śmierci, która nie pozwala o sobie zapomnieć: „W nasze rozmowy o planach na jutro/ wtrąca swoje ostatnie słowo/ nie na temat” [*O śmierci bez przesady*, LnM 14]. Autorka tych słów zdaje sobie sprawę z naiwnego charakteru zawartej w języku potocznym kategoryzacji czasu. Również poetyka eufemizmu, niedopowiedzenia i tabuizacji w mówieniu o śmierci nie jest obca jej poetyckiemu *porte-parole*. Poddaje zresztą ten nasz wspólny kod komunikacyjny metajęzykowej refleksji, jak w wierszu pt. *Pogrzeb* (z tomu *Ludzie na moście*), składającym się w całości z cytatów: wziętych w cudzysłów wypowiedzi żałobników. Porównania i metafory języka potocznego odnoszące się do czasu traktuje z krytycznym dystansem, wiedząc, że więcej zasłaniają, niż ujawniają. Jedną z takich konceptualizacji demaskuje w wierszu pt. *Widok z ziarnkiem piasku*:

(...)

Mija jedna sekunda.

Druga sekunda.

Trzecia sekunda.

Ale to tylko nasze trzy sekundy.

Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.

Ale to tylko nasze porównanie.

Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,

a wiadomość nieludzka.

[LnM 12]

Czas, jeśli jego tajemnicza, abstrakcyjna natura może być w ogóle zadowalająco objaśniona, nie sprowadza się – z perspektywy fizyki – do sekwencji wpływających sekund, a już na pewno nie naśladuje „posłańca” biegnącego „z pilną wiadomością”, choć my w codziennych rozmowach nie tylko nie stronimy od podobnych porównań i przenośni, mówiąc o czasie, ale wręcz nie możemy się bez nich obejść w codziennej komunikacji (czas nam „ucieka” lub nas „goni”, możemy go komuś „poświęcać” lub go „kraść” itp. – mówimy tak i piszemy bez cudzysłowu). Jak dowiedziono w badaniach lingwistycznych [por. Lakoff/ Johnson 2010 (1980): 33-35, 76-78], bez metafory odnoszącej czas do domeny przestrzennej i substancjalnej nie potrafilibyśmy wytworzyć sobie jego pojęcia, odpowiadającego naszemu egzystencjalnemu doświadczeniu i aktualnym, wykształconym w danej kulturze, potrzebom. Metaforycznie o czasie mówią zatem nie tylko poeci, zazwyczaj przetwarzają oni „strukturalne metafory”¹¹ języka potocznego. Autorka cytowanego wyżej wiersza odsłania jednakże zabawną wręcz nieporadność figur konceptualnych tego rodzaju, naiwnie upraszczający zabieg zmysłowej konkretyzacji zjawiska abstrakcyjnego.

Nie tylko metaforyka daje złudne wrażenie kontrolowania czasu, również gramatyka maskuje pewne jego właściwości. Przypisany użyciu *verbum* czas terażniejszy obejmuje w ścisłym sensie tylko „chwilę” ograniczoną do trwania aktualnej wypowiedzi: cienką granicę oddzielającą przeszłość (to, co już minęło) od przyszłości (tego, co nadejdzie i za chwilę stanie się przeszłością): „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,/ pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości” [*Trzy słowa najdziwniejsze*, WzZP 182]. Związanie w polskiej gramatyce czasu terażniejszego z aspektem niedokonanym czasownika nadaje jednak formie *praesens* rozciągłość obejmującą często nie tylko chwilę obecną, lecz znaczny obszar przeszłości [por. *Od dawna nad tym pracuję; Regularnie ich odwiedzam, niemal w każdy weekend*] i przyszłości [por. *Wchodzimy w epokę znacznego ocieplenia klimatu; Jutro wybieram się w podróż*]. Czas terażniejszy służy także do stwarzania iluzji wieczności, bezczasowości, gdy używamy go w zdaniach kategoryzacyjnych, generycznych, definicyjnych czy wyrażających sam fakt istnienia

¹¹ Pojęcie „metafora strukturalna” wprowadzili George Lakoff i Mark Johnson w klasycznej pracy pt. *Metaphors We Live By* [wyd. w 1980 r.] – korzystam tutaj z drugiego wydania polskiego [Lakoff/Johnson 2010]. Badacze określają tak pojęcia z domeny źródłowej naszego doświadczenia (przestrzennej, cielesnej, dostępnej zmysłowo), które nadają strukturę pojęciom z domeny docelowej (abstrakcyjnym, takim jak: czas, miłość, spór). Na przykład schemat strukturalno-pojęciowy „czas to przedmiot ruchomy” pozwala tworzyć i rozumieć takie wyrażenia, jak: *nadchodzą święta; czas ucieka; minął rok; gonimy czas*.

czegoś [por. *Na Ziemi żyją ludzie; Człowiek jest ssakiem; Każdy kij ma dwa końce*]. Pragmatyka form czasu teraźniejszego i aspektu niedokonanego (w sensie duratywnym lub iteratywnym) pozwala maskować upływ czasu, oddalać świadomość nietrwałości i niepowtarzalności świata. Jest to jedna ze strategii radzenia sobie ze zjawiskiem niepodlegającym naszej ingerencji.

Czas, podobnie jak przestrzeń, niebo, liczba Pi, wymyka się jednak ludzkiemu poznaniu i oswojeniu; ma paradoksalną naturę: niedostępny zmysłowej percepcji, przekraczający granice ludzkiej wyobraźni (jako czas wieczny, tzn. niepodlegający prawom, które narzuca naturze), jest zarazem wszechobecny i wszechwładny. W wierszu pt. *Obmyślam świat* charakteryzowany jest jako „ten, co kruszy góry,/ oceany przesuwają i który/ obecny jest przy gwiazd krążeniu” [WdY, WW 59]; „ma prawo do wtrącania się/ we wszystko czy to złe czy dobre” [tamże: 58]. Takie antropomorfizujące i zarazem „ubóstwiający” modelowanie czasu jest właściwe również potocznej metaforyce [zob. Tokarski 1999]. W poezji Szymborskiej czas zyskuje dodatkowy konkretyzujący profil: wroga poszczególnych żywych istnień, które poświęca na ołtarzu nieustających globalnych metamorfoz. Wyłonione z lazurowego morza wapienne skały budzą zachwyt współczesnego obserwatora, który nie zapomina jednak, że ma przed sobą „żałosne cmentarzysko/ wiecznych odpoczywać” [*Otwornice*, T 34], martwy stos odrębnych niegdyś organizmów żywych:

(...)

Warstwami, bo warstwami
 czas je potem streszczał,
 nie wdając się w szczegóły,
 bo w szczegółach litość.

(...)

[*Otwornice*, T 34]

Dla pojedynczych istnień czas nie ma litości, ofiarowując im bardzo krótki żywot, jak naszym nieodległym jeszcze przodkom: „Czas, taki hojny dla byle gwiazdy na niebie,/ wyciągał do nich rękę prawie pustą” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Niektórym z nas i dzisiaj wystarczy musi kilka lat, miesięcy, dni lub nawet tylko chwil istnienia [zob. wiersz *Bagaż powrotny*]. Jednak ludziom żyjącym dłużej, którzy „ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać” [*Ludzie na moście*, LnM 11], dane są pewne

sposoby „oszukiwania” wroga. Podpowiada je nam poetka w wielu swoich utworach.

Zdiagnozowana przez nią kondycja współczesnych ziomków: „Żyjemy dłużej,/ ale mniej dokładnie/ i krótszymi zdaniami” [*Nieczytanie*, T 50] nie znajduje w jej oczach specjalnego uznania, choć ze zrozumieniem odnosi się do tych, którzy w przerwach między wojnami „budują domy” [*Tutaj*, T 8]. Rozumie też naszych „krótkotrwałych” przodków, którzy nie mieli „chwili do stracenia” i starali się „zdążyć z życiem” zanim... [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Jednak sama nie wpisuje się w filozofię życia „na piątym biegu” [*Nieczytanie*, T 52]. Nie pociąga jej, jak możemy sądzić, zamiana wspomnień na slajdy, realnych przyjaciół na wirtualnych znajomych, a czytania na inne (krótsze) zajęcia – długość powieści Prousta nie odstręcza jej od lektury [*Nieczytanie*]. Z wielkiej liczby wszystkiego starannie wybiera okazy poszczególne i uważnie się im przygląda. Kompulsywne korzystanie z wszelkich ofert, jakie oferuje świat, nie jest według niej właściwym sposobem przeżywania darowanej nam ziemskiej egzystencji. Doświadczenie podpowiada, że poświęcenie jakości na rzecz ilości (rzeczy posiadanych, podróży „zaliczonych”, znajomych „zalogowanych”) łatwo przekształca się w nudę i poczucie pustki. Intensywność przeżyć wewnętrznych, pasja poznawcza, a przede wszystkim twórczość to preferowane przez podmiot poetycki strategie subiektywnego wydłużania czy raczej zwielokrotniania czasu. Tworzenie dzieł trwalszych niż życie autora, „zemsta ręki śmiertelnej” [*Radość pisanja*, SP, WW 116] to godny człowieka sprzeciw wobec czasu, najdobitniej wyrażony w wierszu pt. *Ludzie na moście* – w poetyckim hołdzie złożonym dziełu malarskiemu, które „zachwyca” i „wzrusza” kolejne pokolenia. Komentarz poetki sytuuje twórcę „obrazka” (istotę, „która zresztą/ dawno i jak należy minęła” – LnM 44) w gronie „buntowników”, za których sprawą „czas potknął się i upadł” [tamże]:

(...)

To nie jest wcale obrazek niewinny.

Zatrzymano tu czas.

Przestano liczyć się z prawami jego.

Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.

Zlekceważono go i znieważono.

(...)

[*Ludzie na moście*, LnM 44]

Jednym z ulubionych słów autorki *Chwili* jest wyrażenie „w okamgnieniu”, pełniące funkcję okolicznika czasu (mrugnięcie okiem służy konceptualizacji pojęcia momentalności, krótkości trwania czegoś); autorka *Dwu-kropka* wzbogaca to wyrażenie o dodatkowy składnik, który uszczegóławia przestrzenny zakres predykcji: „Jedna za drugą zachodziły zmiany,/ nawet w ograniczonym polu okamgnienia” [*Nieuwaga*, D 33]. W wierszu *Radość pisania* poetka uwalnia rzeczownik dewerbalny ze zwyczajowej kolokacji z przyimkiem, nadaje mu status podmiotu i w kreacyjnym zapale kontekstu niejako przekazywany przezeń sens: „Okamgnienie trwać będzie tak długo, jak zechcę,/ pozwoli się podzielić na małe wieczności/ pełne wstrzymanych w locie kul” [SP, WW 115]. Zatrzymywanie czasu to najważniejszy bodaj przywilej poety czy malarza, choć autorka *Chwili* nie ma złudzeń co do wiecznego trwania jakichkolwiek ludzkich (ziemskich) wytworów: „Nic tutaj trwałego” – przypomina w wierszu *Tutaj* [T 6]; o „nietrwałości arcydzieł” mówi się w wierszu pt. *Wersja wydarzeń* [KiP, WzZP 170], choć jak sugeruje poetka w innych utworach, to właśnie genialne osiągnięcia uzasadniają poniekąd trwanie ludzkiego świata, nadają mu sens i szczególną wartość:

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata.

[*Vermeer*, T 72]

Choć niedokonana terażniejszość jest czasem przez istoty żyjące preferowanym, to przeszłość nadaje wartość temu, co przeżyte. Zamienia bowiem nasze nadzieje, wysiłki i próby w twarde fakty; oddziela to, co zostało dokonane, od tego, co pozostało w sferze marzeń i niezrealizowanych planów. Proces ten może budzić grozę, gdyż łączy się z unicestwianiem nadziei, niszczeniem możliwych światów; uświadamia nam również odpowiedzialność za decyzje podjęte w „jednorazowym” życiu, którego nie można powtórzyć, naprawić: „cokolwiek uczynię,/ zamieni się na zawsze w to, co uczyniłam” [*Życie na oczekaniu*, WL, WzZP 98]. Jest jednak druga, jaśniejsza strona tej nieodwracalności życia, niemożności cofnięcia czasu – swoiście odkrywana przez poetkę „nieśmiertelność”: „Nie ma takiego życia, które by choć przez chwilę nie było nieśmiertelne./ Śmierć zawsze o tę chwilę przybywa spóźniona” [*O śmierci bez przesady*, LnM 15].

W wierszu pt. *Metafizyka* (z tomu *Tutaj*) jeszcze raz zostaje podkreślona wartość faktywności zdarzeń minionych:

(...)

Wniosek banalny, nie wart już pisania,
gdyby nie fakt bezsporny,
fakt na wieki wieków,
na cały kosmos, jaki jest i będzie,
że coś naprawdę było,
póki nie minęło,
nawet to,
że dziś jadłeś kluski ze skwarkami.

[T 74].

II

POEZJA ZAIMKÓW

1. Status leksemów zaimkowych w systemie językowym i tekstach

W niniejszym studium zostaną wzięte pod uwagę tylko te poetyckie obserwacje, które dotyczą zaimków – niepozornych, zdawałoby się, i ubogich w treść „słówek”, ważnych w codziennych aktach komunikacyjnych, ale mniej zazwyczaj poważanych przez piszących i czytelników. Mają bowiem słowa zaimkowe tę naturalną właściwość, że umykają naszej uwadze, a ich zasługi jako nośników sensu są nazbyt często przenoszone na inne leksemy, zwane „pełnoznacznymi”, które są przez zaimki zastępowane¹.

Zaimek (łac. *pronomen*) to, jak sugeruje etymologia, słowo zastępujące imię – *imię* w szerokim sensie odpowiadającym znaczeniu łacińskiego *nomen* – a więc nazwę (rzeczy, stanu cechy, liczby), w tym także imię osoby. Do nominalnych (imiennych) części mowy zaliczano w gramatykach łacińskich przede wszystkim rzeczowniki i przymiotniki, a we współczesnym szerszym rozumieniu – te kategorie nazw, które odmieniają się przez przypadki. Słowa zaimkowe miałyby więc funkcjonować przede wszystkim jako substytuty wyrazów należących do deklinowanych części mowy, ale w gramatykach polskich status zaimków przypisuje się również pewnym

¹ W gramatykach i słownikach często określa się zaimki jako wyrazy „niemające stałego odniesienia”, a co za tym idzie, również znaczenia (niektórzy zaliczają je do wyrazów „niepełnoznacznych” lub pozbawionych treści) – zob. EJO (hasło „Zaimki”).

wyrazom nieodmiennym – przysłówkowym [Nagórko 2001: 137-149]. Tradycyjnie wyróżnia się zatem odpowiednie klasy leksemów pronominalnych, skorelowane z podstawowymi częściami mowy: rzeczowne (np. *ja, ty, ktoś, coś*), przymiotne (np. *ten, tamten, mój, który, jaki*), liczebne (*ile, tyle*) i przysłowne (np.: *tu, tam, tędy, stąd, skąd, gdzie, kiedy, jak, tak*). Klasyfikacje funkcjonalne abstrahują od właściwości fleksyjno-składniowych leksemów zaimkowych, uwzględniają natomiast „zastępczy” zakres odniesienia tych jednostek. W związku z tym wyodrębnia się takie podkategorie zaimków, jak: osobowe, wskazujące, dzierżawcze, nieokreślone, pytajno-względne². Schematyczny sens, funkcja „zastępowania” innych wyrazów i powtarzalność w tekstach sprawiają, że leksemy zaimkowe uczestniczą w budowaniu koherencji tekstu (służą jego spójności formalnej i znaczeniowej); z drugiej strony są odrębnymi jednostkami symbolicznymi, choć ich odniesienie jest zmienne, zależne od kontekstu językowego i pragmatycznego [zob. obszernie analizy w pracy: Padučeva 1992 (1987)].

Nadanie takim kategoriom wyrazów, jak zaimki, spójniki czy partykuły, statusu ważnych środków przekazu treści składa się na to, co badacze twórczości Wisławy Szymborskiej określają jako „poezję gramatyki” [Ligęza 2001 – za Romanem Jakobsonem], „poetyckie gry z gramatyką” [Pajdzińska 2001] czy „osobliwości gramatyczne” [Kallas 2011]. Wskazuje się na szczególne eksponowanie kategorii gramatycznych i „geometryczną precyzję” poetyckich tekstów Wisławy Szymborskiej, osiąganą kosztem obrazowości [Ligęza 2001: 94]. Poezja gramatyki jest – jak się wydaje – znakomitą realizacją wzorca literatury intelektualnej, filozoficznej, skupionej na problemach egzystencjalnych i epistemologicznych, także lingwistycznych. Obrazowa metaforyka właściwa jest raczej twórczości lirycznej i epickiej. Na inny jeszcze aspekt językowych wyborów i preferencji stylistycznych autorki *Wielkiej liczby* zwracam uwagę w rozdziale III niniejszego opracowania. Dodajmy tutaj jedynie, że uprzywilejowanie zaimków w poezji Wisławy Szymborskiej może również wynikać ze szczególnego – pogranicznego – statusu tej kategorii wyrazów w systemie językowym: ich usytuowania niejako pomiędzy leksyką i gramatyką. Potrzeba, a właściwie konieczność częstego użycia słów zaimkowych w tekstach, powodowana względami stylistycznymi (naturalność, skrótość przekazu, stylizacja na mowę żywą, unikanie powtórzeń) oraz wymo-

² W analizie wyrazów tekstowych będę się odwoływała do ogólnych, kategoryalnych znaczeń leksemów, które stanowią kryterium proponowanej przeze mnie w osobnym opracowaniu [zob. Szczepankowska 2012] klasyfikacji zaimków.

gami gramatyki komunikatu (kontekstowe wyznaczanie obiektów, zachowanie spójności tekstu), skłania piszących do wyzyskania wprowadzanego przez te formy materiału *signifiant* w celu wzbogacenia płaszczyzny *signifié* tekstu. Służą temu różnorodne zabiegi semantyczne polegające na uszczegóławianiu ogólnego sensu leksemów zaimkowych poprzez wyzyskanie ich łączliwości z kontekstem językowym oraz ich właściwości deiktycznych wynikających z pragmatyki aktu mowy (związków z elementami sytuacji komunikacyjnej). Ogólny i konwencjonalny sens przypisywany leksemom zaimkowym w słownikach podlega konkretyzacji, modelowaniu, a także różnorodnym niekonwencjonalnym przekształceniom w rozmaitych kontekstach ich użycia. Można traktować te przekształcenia jako pragmatyczne aktualizacje schematycznego pojęcia ogólnego, mieszczące się w rozciągliwej przestrzeni znaczeń: od typowych konkretyzacji schematu po jego peryferyjne uszczegółowienia, przekraczające niekiedy zasięg schematu ogólnego i łączące się z pojęciami innych kategorii (np. znaczenie zaimków osobowych oraz zaimka *ktoś* w pewnych kontekstach odpowiada znaczeniu takich ogólnych pojęć, jak *człowiek*, *osoba*, *pan/ pani*). Z drugiej strony zaimki łatwo zyskują dodatkowe znaczenia, wchodząc w szczególne kolokacje z kontekstem składniowo-semantycznym (zaimki osobowe mogą na przykład odnosić się do nie-osób, a więc uczestniczyć w kreowaniu przez poetę figur personifikacji). Rekonstrukcja sieci pojęć, do których dostęp dają nam formy zaimkowe jest jednym z zamierzonych rezultatów podjętego studium.

2. Sensotwórcze funkcje zaimków w poezji Wisławy Szymborskiej

Moim celem jest interpretacja znaczeń zaimków w języku poetyckim autorki zbiorów wierszy pt. *Wszelki wypadek*, *Dwukropek*, *Tutaj* i innych. Uprzywilejowanym w rozważaniach kontekstem stosowania tych leksemów będą zatem wybrane utwory poetyckie. Pisarze często świadomie operują formami zaimkowymi, wykorzystując i kreując znaczenia oraz walory stylistyczne słów. Ta swoista „poezja zaimków” dostarcza językoznawcy interesującego materiału do obserwacji tego, w jaki sposób użytkownicy języka (szczególnie ci najbardziej świadomi) korzystają z ubogiego, zdawałoby się, potencjału znaczeń zaimków w spełnianiu różnorodnych intencji komunikacyjnych. Interesujące jest to, że zdefiniowane w leksykonach, bardzo sche-

matyczne pojęcia, przypisane słowom zaimkowym, zdają się być przez twórców uznane nie za wadę, lecz za cenną i atrakcyjną właściwość tej kategorii leksemów. Ogólne znaczenia zaimków stanowią bowiem jak gdyby kanwę, w którą twórca może wpisać niekonwencjonalne sensory, poszerzające skalę odniesień i zagęszczające semantykę omawianych jednostek leksykalnych.

Przyjrzyjmy się funkcjonalnym aspektom niektórych jednostek tej części mowy w poetyckich tekstach Wisławy Szymborskiej, by wykazać, jak bogata gama konotacji znaczeniowych została nadbudowana – w wierszach polskiej poetki – nad systemowym, ogólnym znaczeniem poszczególnych kategorii zaimków.

2.1. Tropem *wszystkiego* i *niczego*

Nie sposób nie zauważyć szczególnego namysłu Wisławy Szymborskiej nad tą kategorią znaków językowych, którą nazywamy zaimkami. W tytułach kilku zbiorów poetyckich słowa tego rodzaju są wyraźnie eksponowane: *Wszelki wypadek*, *Tutaj*. Zwraca uwagę kwantyfikujący zaimek *wszelki/wszelka*, wypreparowany z potocznego kontekstu frazeologicznego (por. *na wszelki wypadek*). Innemu słowu z grupy kwantyfikatorów poświęciła noblistka poetyckie frazy, czyniąc leksem *wszystko* tematem wiersza pod takimże tytułem. O zaimku przymiotnym, zróżnicowanym rodzajowo (staropolskie formy to: *wszystek*, *wszystka*, *wszystko* w znaczeniu ‘cały, pełny, kompletny’, dziś używane są formy liczby mnogiej: *wszystkie* i *wszyscy*), którego dawna postać w rodzaju nijakim funkcjonuje współcześnie jako rzeczownik wyznaczający kolektywnie ‘ogół rzeczy lub spraw’, poetka napisała:

Wszystko –
słowo bezczelne i nadęte puchą.
Powinno być pisane w cudzysłowie.
Udaje, że niczego nie pomija,
że skupia, obejmuje, zawiera i ma.
A tymczasem jest tylko strzępkiem zawieruchy.

[*Wszystko*, Ch 45]

Metatekstowe określenia, jak „słowo” i „pisane w cudzysłowie”, pozornie tylko sytuują refleksję poetycką w obszarze rozważań leksykologicznych. Rzeczywiście, autorka dokonuje fachowej wiwisekcji semantyki tytułowego leksemu, a wyliczone w wierszu składniki znaczeniowe

(„niczego nie pomija”, „skupia”, „obejmuje”, „zawiera” i „ma”) mogłyby stanowić trzon definicji wyrazu w słowniku. Inaczej jednak niż leksykonografowie, poetka nie odrywa znaczenia słowa od intencji jego użytkowników, przeciwnie – jest ono wyraźnie związane z ich doświadczeniem poznawczym i uwikłane w sytuację komunikacyjną. Wyliczone semy zostały przecież przypisane słowu przez mówiących i odzwierciedlają ich potrzebę ogarnięcia całości, zawłaszczającego skupienia rzeczy w jednym miejscu. Pojęcie *wszystkiego* – otwarte na wchłanianie elementów ramy sytuacyjnej wypowiedzenia – może objąć również aktualną ocenę podmiotu mówiącego, wyrażoną w wierszu w sposób niepozostawiający wątpliwości. Ocena ta („bezczelne i nadęte pychą”; „udaje, że niczego nie pomija”) odnosi się, jak można mniemać, do potocznych fraz ze słowem *wszystko*, zarówno takich jak wypowiedane z gorliwym entuzjazmem: *zrobię dla ciebie wszystko; wszystko jest w naszych rękach*, jak i tych, które wielkie zaiste pustki uczyniłyby w życiu naszym, gdybyśmy za każdym razem wypowiedali je z przekonaniem, że „niczego nie pomijają”: *wszystko już było; to wszystko nie ma najmniejszego sensu; wszystko na nic*. Podobną opinię można odnieść do pozostałych upowszechniających kwantyfikatorów: *każdy, zawsze i wszędzie*.

Wymienione zaimki są często składnikiem oficjalnych i potocznych wypowiedzi zwanych przez Johna Searle’a [1980 (1969)] komisywnymi, takich jak obietnice, przysięgi czy zapewnienia, uprzywilejowane m.in. w poezji miłosnej – przypomnijmy tutaj słynne i często cytowane romantyczne wyznanie w liryku Adama Mickiewicza pt. *Do M.*: „Na każdym miejscu i o każdej dobie (...)/ Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie”. Do takich deklaracji bohaterka poezji Szymborskiej podchodzi z dystansem i gorzką świadomością, kwitując je oksymoroniczną frazą na temat zakochanych, którzy „minęli się jak obcy” w „niepamiętaniu,/ że przez krótki czas/ kochali się na zawsze” [*Perspektywa*, D 18]. Komisywny walor zaimków wykorzystuje niekiedy poetka w specjalnym celu, na przykład w wierszu *Pod jedną gwiazdką*, złożonym z wielu nietypowych (uroczystych i zarazem autoironicznych) aktów przeprosin kierowanych do *wszystkich* i *wszystkiego*: „Przepraszam wszystko, że nie mogę być wszędzie./ Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą” (Ww, WW 200). Niekiedy stylizuje wypowiedź poetycką na potoczny przekaz intencji komisywnej, na przykład wówczas, gdy „cytuje” ekspresywny komunikat bohaterki, która, co prawda, „nie pisze wierszy”, ale „uprawia niezłą prozę mówioną” [*Pochwała siostry* WL, WW 221] i co roku przesyła wiadomość

z urlopu z zapewnieniem, „że jak wróci,/ to wszystko,/ wszystko,/ wszystko opowie” [tamże]. Nadużywanie słowa w mowie potocznej znajduje tutaj wymowną ilustrację. Podobnie stylizacyjną funkcję pełni dистрибутивный zaimek *każdy*, użyty z zamierzoną przesadą w charakterystyce pewnego miłośnika natury: „I dopiero wśród ludzi ogarnia go złość,/ bo każdy mu jest winny, kto od innych inny”³ [*Moralitet leśny* D 11]. Zdarza się również, że poetka przedrzeźnia styl władczy, imperialny styl zarządzeń, które z zasady odnoszą się do *wszystkich* lub *każdego z osobna*:

(...)

Wszystko, co nie jest kwartetem,

będzie jako piąte odrzucone.

Wszystko, co nie jest kwintetem,

będzie jako szóste zdmuchnięte.

Wszystko, co nie jest chórem czterdziestu aniołów,

zmlknie jako psi skowyt i czkawka żandarma.

(...)

[*Klasyk*, Ww, WW 194]

Kilkakrotne powtórzenie wyrazu jest sygnałem tego, że mamy do czynienia z metatekstowym jego użyciem, implikującym pragmatycznie zaktualizowane znaczenie dodatkowe, naddane w stosunku do tego, które wynika z podstawowej funkcji zaimka (wskazującej, kwantyfikującej lub anaforycznej).

Bezkompromisowo oskarżycielska ocena *wszystkiego* w cytowanym na początku naszych rozważań wierszu noblistki jest raczej wyjątkowym przykładem emocjonalnej niepowściągliwości podmiotu poetyckiego. Do idei implikowanej przez pojęcie oznaczone tytułowym *wszystko* odnosi się poetka w innych swoich utworach co najwyżej z dystansem i szczyptą ironii, jak w wierszu pt. *Może to wszystko*:

Może to wszystko

dzieje się w laboratorium?

Pod jedną lampą w dzień

i miliardami w nocy?

(...)

[*KiP* 30]

³ Użyła tu autorka również słowa *imny* w niekonwencjonalnym zestawieniu: w funkcji zaimka zastępującego rzeczownik osobowy (*inni* – ‘drudzy, nie ci, o których była mowa w poprzedzającym kontekście’) i jako przymiotnika (*imny* ‘odmienny, różniący się od kogoś, obcy’).

Nasz świat, sprowadzony do laboratorium kontrolowanego przez pozostającego na zewnątrz eksperymentatora, kurczy się i zyskuje racjonalny ład. *To wszystko* – zamknięte w granicach eksperymentu, oświetlone lampami – traci swój bezkres i moc niwelowania wszelkich odrębności, które oglądane pod lupą, nabierają specjalnego znaczenia. *Wszystko* pojawia się w poezji Szymborskiej zazwyczaj w odniesieniu do całości ograniczonej, zamkniętej w jakimś miejscu i czasie, na co wskazuje łączenie tego słowa z zaimkami wskazującymi, np. *to wszystko*, *wszystko tutaj*: „tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego” [*Tutaj*, T 4], albo do ograniczonego zbioru obiektów (cech) ściśle wyliczonych: „Wszystko na pozór się zgadza./ Kształt głowy, rysy twarzy, wzrost, sylwetka” [*Portret z pamięci*, T 54]; „Wiek gwiazdy, masa gwiazdy, położenie gwiazdy./ wszystko to starczy może/ na jedną pracę doktorską” [*Nadmiar*, LnM 7]; „Oknami drzwiami parasole,/ walizki, rękawiczki, płaszcz./ żebyśmy mogła powiedzieć:/ Na co mi to wszystko” [*Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 49]. W podobnej funkcji występują formy liczby mnogiej (*wszystkie*, *wszyscy*) jako przydawki kwantyfikujące przy nazwach rzeczy określonego rodzaju, np.: „Wszystkie kamery wyjechały już/ na inną wojnę” [*Koniec i początek*, KiP 10], „Te wszystkie bulwy, strąki,/ czułki, płetwy, tchawki” [*O śmierci bez przesady*, LnM 14]. Wyliczanie rodzajów rzeczy składających się na zbiór wyznaczony zaimkami upowszechniającymi służy z jednej strony podkreśleniu różnorodności obiektów (taką właściwość systemowo przekazuje pokrewny zaimek *wszelki/-a/-e*⁴, na przykład w tytule wiersza i całego tomu poetyckiego: *Wszelki wypadek*), z drugiej zaś – uświadamia nam względny rozmiar (zakres) kategorii określanej tymi słowami (porównajmy także potoczne użycia: *wszyscy ludzie na ziemi/ wszystkie pięć palców u ręki; wszystko, co istnieje/ wszystko, co mi się wczoraj przytrafiło*). Niestroniąca od arytmetycznej precyzji autorka *Wielkiej liczby* dokonuje niekiedy różnicowania *wszystkiego* ze względu na potencjalną liczbę obiektów, dookreślając zaimek leksykalnymi wykładnikami miary: *sporo, więcej, tyle, mało*, np. „Tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego” [*Tutaj*, T 4], „Może gdzie indziej jest wszystkiego więcej” [tamże]. Nie dziwi więc pozornie sprzeczne zestawienie: „Dobro i zło./ Wiedzieli o nim mało, ale wszystko” [*Krótkie życie*

⁴ Kwantyfikator ten jest rzadziej używany w analizowanych tutaj tekstach poetyckich niż słowo *wszystko*, ale zdarzają się zastosowania potwierdzające kodowe znaczenie zaimka ('zbiór różnorodnych obiektów'), np. : „Mądrość (...) musiała wiedzieć jasno (...) / i wszelki głos usłyszeć zanim się rozlegnie” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]; „jakby cmentarz odkopano/ pełen bezimiennych czaszek (...)// jakby ona już tam była,/ moja głowa, wszelka, cudza” [*Fotografia tłumu*, Ww, WW 176].

naszych przodków, LnM 21]. Urzeczownikowione i usamodzielnione *wszystko* oznacza również ‘ogół rzeczy należących do kogoś’. Jest to więc *czyjeś wszystko*, jak w wierszu pt. *Jacyś ludzie*: „Zostawiają za sobą jakieś swoje wszystko” (WzZP 175). Podobne zestawienie zaimka dzierżawczego (*moje*) z urzeczownikowionym *wszystko* znajdujemy w utworze pt. *Elegia podróżna*, którego bohater (turysta) za *swoje wszystko* uznaje to, co w danej chwili ogarnia wzrokiem; całość ta jest jednak nietrwała, rozpada się na części i zmierza do zaniku w jego/ jej pamięci:

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

Ledwie wspomniane, już niepewne
boginie swoich głów.

(...)

[S, WW 74]

Tak zdegradowane, zakresowo ograniczone i nietrwałe *wszystko* ma prawo istnienia w wierszach poetki, którą jednak zasadniczo „wzrusza poszczególnosc”, jak wyznaje w wierszu *Wielka liczba* [WL, WW 203], więc częściej zamiast zabiegu redukcji nadmiaru rzeczy do uogólniającego i upraszczającego *wszystko* autorka skrupulatnie wyróżnia rzeczy *pojedyncze* i *niektóre*. Drugi z tych kwantyfikatorów – zaimek wyznaczający wybrane obiekty z określonego zbioru – także doczekał się poetyckiej definicji i statystycznej egzemplifikacji w wierszu pt. *Niektórzy lubią poezję*:

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.
(...)

[KiP 9]

Sygnalem tego, że obserwacje podmiotu poetyckiego dotyczą wybranych i ściśle określonych obiektów, są konstrukcje złożone z zaimka wskazującego i względnego, użyte na przykład w tytule wiersza z ostat-

niego tomiku noblistki: *Są tacy, którzy*. Pamiętając, że mądrość jest przyjaciółką statystyki, poetka używa również precyzujących połączeń typu: *prawie wszystko, niemal zawsze*, nie stroniąc od wyodrębniania szczegółów, wyjątków i wyliczania obiektów pojedynczych, choć niekiedy zadanie to wydaje się karkołomne, co obrazują wiersze złożone niemal z samych wyliczeń [zob. utwór pt. *Urodziny*]. Autorka *Wielkiej liczby* zauważa, że wichura „zerwała wszystkie liście z drzewa,/ oprócz listka jednego” [*Przykład*, T 44]. W wierszu pt. *Obmyślam świat* („wydanie drugie poprawione”) spod władzy czasu, który „ma prawo do wtrącania się/ we wszystko czy to złe czy dobre” [WdY 58], rozmarzona „korektorka świata” wyjmuje kochanków [„bo zbyt nadzy,/ bo zbyt objęci, z nastroszoną/ duszą jak wróblem na ramieniu” – tamże, 59]. Z Holocaustu, czyli zagłady, która z definicji niejako „kolektywizuje” śmierć, poetka ocala (co prawda, tylko w słowie) pojedyncze istnienia, nadając im imiona. Nie *wszyscy* cierpieli i zginęli, a nawet nie *prawie wszyscy*, jak zdarza nam się potocznie precyzować, lecz znani z imienia: *Natan, Izaak, Sara* i inni [*Jeszcze*, WdY 47-48]. Niekiedy jednak nazwanie „po imieniu” przekracza ludzkie możliwości i wówczas skorzystanie z zaimków desygnujących nieograniczone zbiory jest usprawiedliwione. Tłumaczy się poetka z takiej niemożności w wierszu *Woda*:

(...)

Nie starczy ust do wymówienia
przelotnych imion twoich, wodo.

Musiabym cię nazwać we wszystkich językach,
wypowiadając naraz wszystkie samogłoski.

(...)

[S, WW 102]

W odniesieniu do wody – żywiołu konstytuującego nasz świat i zdolnego go zniszczyć – „wszechogarniające” zaimki wydają się adekwatnym środkiem wyrazu, ale i w tym przypadku poetka znajduje sposób, by podkreślić choćby różnorodność postaci, jakie przybiera tytułowa woda. Wszechobecność wody jest natomiast podkreślona poprzez zestawienie obok siebie zaimków nieokreślonych z partykułą *–kolwiek*, wyznaczających dowolny element z zakresu odniesienia predykatu, z którym się łączą: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo,/ spisane jest na wodzie Babel” [*Woda*, S, WW 103]. Niebo określa poetka wprost jako „wszechobecne”, a więc za pomocą słowa – zrostu, którego pierwszy człon (*wszech-*) dziś

jeszcze funkcjonuje jako relikw zaimka upowszechniającego (właściwie formy dopełniacza liczby mnogiej staropolskiego *wszy/-a/-e*).

Słowo *wszystko* i wyrazy jemu pokrewne, którymi dość często szafujemy w codziennych komunikatach, nie jest jednak niczym więcej jak tylko „strzępkiem zawieruchy” [*Wszystko*, Ch 45]. My sami moglibyśmy się poczuć jak poeci z wiersza *Platon, czyli dlaczego* [„odpadki wielkiej na wyżynach Cisy” – Ch 18], gdybyśmy przyjęli perspektywę, do której zachęca nas tytułowa bohaterka wiersza pt. *Monolog dla Kasandry*: „Spójrzcie na siebie z gwiazd!” [SP, WW 132]. Zazwyczaj jednak nie potrafimy na siebie patrzeć z góry i z dystansu, który pozwala, na przykład chmurom, obojętnie przepływać nad *wszystkim*, co ludzkie [„im, chmurom nic do tego/ wszystkiego/ bardzo dziwnego” – *Chmury*, WzZP 181] i w popłochu rozwiewać się „na wszystkie strony” [tamże, 180]. Wobec *wszystkiego* – nieograniczonego w czasie i w przestrzeni – „krótkotrwały”, „ograniczony do własnej postaci”, pojedynczy człowiek może jedynie odczuwać bezradność, jak podmiot tego poetyckiego wyznania: „Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni,/ Pogubię te bratki w pośpiechu podróży” [*Urodziny*, Ww, WW 186].

Słowa kwantyfikujące kolektywnie lub dystrybucywnie i zarazem wyjątkowo: *wszystko*, *wszyscy* (*wszystkie*), *każdy*, *zawsze* i *wszędzie*, nieopatrzone określeniami ograniczającymi ich denotację, występują, owszem, w poezji autorki *Widoku z ziarnkiem piasku*, ale zazwyczaj jako językowy wykładnik utopijnej wizji świata, opisywanego z przymrużeniem oka, z zamierzoną ironiczną przesadą, z przyzwoleniem na retoryczne hiperbole i amplifikacje. Już w pierwszym wersie wiersza pod tytułem *Utopia* napiętnowany przez poetkę zaimek znajduje wygodne dla siebie miejsce: „Wyspa, na której wszystko się wyjaśnia” (WzZP 101); także w opisie lasu jawiącego się jako rajski ogród bohaterowi utworu *Moralitet leśny*: „Wszystko tu się rymuje/ jak w zgadywankach dla dzieci” [D 10]. W wierszu *Obmyślam świat* („wydanie drugie, poprawione”) mamy pocieszające wykrzyknienie: „Ach, więc wszyscy są młodzi!” [WdY, WW 59], a w utworze pt. *Radość pisania* – wyznanie wiary w trwałość wykreowanej fikcji: „Na zawsze, jeśli zechcę, nic się tu nie stanie” [SP, WW 115]. Taki wirtualny, niemal utopijny obraz świata znajduje poetka także, przyglądając się mapie. „Lubię mapy, bo kłamia” [W 21] – czyni bezpośrednie wyznanie w wierszu pt. *Mapa* pochodzącym z ostatniego, wydanego pośmiertnie, tomiku pt. *Wystarczy*. W opisie tytułowego dzieła kartograficznego wyliczone wyżej określenia zaimkowe znajdują uprzywilejowane miejsce [podkreślenia moje – I.Sz.]:

Jej niziny, doliny **zawsze** są zielone,
 (...)
 Wszystko tu małe, dostępne i bliskie.
 (...)
 mogę jednym spojrzeniem
 ogarnąć **każdą** pustynię
 (...)

[*Mapa*, W 21]

W świecie realnym duże kwantyfikatory: kolektywny *wszystko* (*wszystkie*, *wszyscy*), dystrybutywny *każdy* oraz zaimkowe określniki beczasowej wieczności i bezgranicznej przestrzeni (*zawsze*, *wszędzie*) tylko wyjątkowo mają swoje dokładne odnośniki. Służą zazwyczaj formułowaniu sentencjonalnych, stereotypowych uogólnień. Głębszy namysł sprawia jednak, że dostrzegamy wyjątki, które wymykają się poza wyznaczone przez wymienione wyrazy granice pełni, kompletności, uniwersalności i wiecznej trwałości. Świat o tak uładowanych parametrach poetka kreuje niekiedy „na chwilę”, po czym dokonuje jego dekonstrukcji, uświadamiając sobie i nam (czytelnikom) skłonność do ulegania złudnym wrażeniom, a nade wszystko – marzeniu wypowiedzianemu przez Fausta (tytułowego bohatera dzieła Goethego) o zatrzymaniu upływu czasu. Sparafrazowana myśl klasyka poddana zostaje zabiegowi deziluzji w utworze pt. *Chwila* (tytułowe słowo wiersza i całego tomu poetyckiego jest używane przez Szymborską często jako swoisty antonim pola wyrazowego obejmującego słowa: *zawsze*, *wszędzie* i *wszystko*):

(...)
 Jest dziewiąta trzydzieści czasu lokalnego.
 Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie.
 W dolince potok mały jako potok mały.
 Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.
 Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen,
 a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

Jak okiem sięgnąć, panuje tu chwila.
 Jedna z tych ziemskich chwil
 proszonych, żeby trwały.

[Ch 5-6]

Czasem wprost zaprzecza poetka presuponowanym asercjom ze słowami *wszystko* (*wszelki, wszech-*) czy *zawsze* i *wszędzie* (*zewszaąd*), przy czym negacja je obejmująca nie wyklucza prawdziwości twierdzenia pozytywnego, a jedynie ogranicza jego zakres, np. „nie wszystkie złe przygody/ mieszczą się w regułach świata” [*Kaluża*, Ch 22]; „na tym świecie nie wszystko zbadane/ i wzięte pod kontrolę” [*Mała dziewczynka ściąga obrus*, Ch 19]; „nie wszystkie słowa/ skazują na śmierć” [*Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 51]; „Duszę się miewa./ Nikt nie ma jej bez przerwy i na zawsze” [*Trochę o duszy*, Ch 25]. Zaprzeczone kwantyfikacje służą podważeniu pozornie oczywistych twierdzeń, na przykład o *wszechmocy* śmierci: „Kto twierdzi, że jest wszechmocna,/ sam jest żywym dowodem,/ że wszechmocna nie jest” [*O śmierci bez przesady*, LnM 15 – zob. na ten temat więcej w rozdziale III, p. 4.]

Niekiedy jednak zaimki, o których tutaj mowa, zdają się doskonale przylegać do swoich referentów również w świecie rzeczywistym. Konstatacje formułowane z bezlitosnym realizmem znajdujemy w wierszach: *Milczenie roślin* [„Porośla, zagajniki, łąki i szuwały – wszystko, co do was mówię, to monolog” – WzZP 181], *Koniec i początek* [„Po każdej wojnie/ ktoś musi posprzątać”, KiP 10] czy *Rzeczywistość wymaga* [„Tyle ciągle się dzieje,/ że musi dziać się wszędzie” – KiP 14]. Nic też bardziej prawdziwego niż sąd, że *wszyscy* jesteśmy śmiertelni. O *każdym* z nas można powiedzieć słowami wiersza *Urodzony*: „Urodzony jak wszyscy,/ jak ja, która umrę” [Ww, WW 186], „Narażony/ na nieobecność swoją/ zewszaąd,/ w każdej chwili” [tamże]. „Niech sobie ludzie będą, jeśli chcą,/ a potem po kolei każde z nich umiera” – konstatuje podmiot liryczny wiersza *Chmury* [WzZP 181], patrząc na ludzi z perspektywy tytułowych obiektów; „Każdemu kiedyś ktoś bliski umiera” – mówi *incipit* utworu pod zaimkowym tytułem *Każdemu kiedyś* [W 14]; „wszystkich nas to czeka” – zanotowała poetka w wierszu *Pogrzyb* [LnM 32] westchnienie jednego z żałobników. Sama jednak próbuje i tę ustaloną kwantyfikację nieco podważyć, przypominając sentencjonalne *non omnis moriar*; bardziej jednak troszczy się o coś innego: „czy cała żyję” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 77]. W innym słynnym utworze wprost zaprzecza niezaprzeczalnej prawdzie za pomocą logicznego paradoksu: „Nie ma takiego życia,/ które by choć przez chwilę nie było nieśmiertelne” [*O śmierci bez przesady*, LnM 15], a w wierszu *Przyczynek do statystyki* wylicza, ilu jest „śmiertelnych” i odpowiada: „stu na stu. / Liczba, która **jak dotąd** nie ulega zmianie” – Ch 32 [podkreślenie moje – I.Sz.]. Połączenie *jak dotąd*, składające się dwu zaimków przysłownych (pytajno-

-względnego *jak* i wskazującego *dotąd*), to jedna z ulubionych figur autorki *Dwukropka*. Stosowana jako deiktyczny (tj. zrelatywizowany wobec aktualnego aktu mowy) wyznacznik granicy czasowej, służy właśnie do podawania w wątpliwość wiecznotrwałych ustaleń, opartych na takich językowych kwalifikatorach, jak: *wszystko*, *zawsze* i *wszędzie*. *Jak dotąd* jest operatorem presupozycji: ‘niewykluczone, że to, co wiemy teraz, okaże się nieprawdą w przyszłości bliższej lub dalszej’. Wartością największą nie jest bowiem dla poetki pewność, lecz niepewność (i to nawet *wszystkiego*), tj. stan, „kiedy niczego nie jesteśmy pewni,/ a wszystkiego ciekawi” [*Trochę o duszy*, Ch 26].

Można przypuszczać, że skoro poetka darzy zaimki kwantyfikujące *wszystko*, *wszyscy*, *każdy*, *zawsze* i *wszędzie* pewną, niekiedy wprost deklarowaną, nieufnością, to zachowuje podobny sceptycyzm wobec stosowania takich słów, jak: *nikt*, *nic*, *żaden*, *niczyj*, *nigdy* i *nigdzie*, które zaprzeczają nie tyle wszystkiemu i wszystkim, ile negują istnienie (w danym miejscu i czasie) czegoś lub kogoś, tj. obiektów, do których można by odnieść charakterystyki wyrażone w zdaniu. Wyliczone zaimki, które można by nazwać „wykluczającymi”, też przecież zazwyczaj „udają” w naszych komunikatach, że „niczego nie pomijają”, lub raczej – że pomijają wszystko (por. potoczne: *nic mnie to nie obchodzi*; *nikt nam nie pomaga*; *nigdzie nie ma dla nas miejsca* itp.). Zdając sobie sprawę z ich przesadnie negatywnej ekstensji, wzajemnie upominamy się niekiedy sentencjonalną frazą: *Nigdy nie mów nigdy*. Przestroga ta odnosi się jednak głównie do zapewnień i obietnic, których trudno nam dotrzymać, a nie do faktów stwierdzonych doświadczalnie czy praw fizyki i chemii, choćby tak subiektywnie interpretowanych, jak czyni to autorka wiersza *Chmury*, opisując właściwości obiektów desygnowanych tytułową nazwą:

(...)

Ich właściwością jest
nie powtarzać się nigdy
w kształtach, odcieniach, pozach i układzie.
Nie obciążone pamięcią o niczym,
unoszą się bez trudu nad faktami.

(...)

[WzZP 180]

lub diagnozując stan określony w innym wierszu (pt. *Jawa*) z tomu *Koniec i początek*:

Jawa nie pierzcha
 jak pierzchają sny.
 Żaden szmer, żaden dzwonek
 Nie rozprasza jej,
 żaden krzyk ani łoskot
 z niej nie zrywa.
 (...)

[KiP 16]

W wyrażaniu takich egzystencjalnych prawd dobrze współgrają ze sobą słowa kolektywnie lub dystrybutywnie kwantyfikujące rzeczy, ludzi, miejsca i czasy (*wszystko, wszyscy, każdy, zawsze, wszędzie*) z zaimkami wykluczającymi (*nikt, nic, żaden, nigdy, nigdzie*) – obie kategorie leksemów pronominalnych łączy ich wszechogarniający zakres odniesienia [por. na przykład: „Nic tutaj trwałego,/ bo od zawsze do zawsze we władzy żywiołów” – *Tutaj*, T 6], choć prawdy te dotyczą zazwyczaj tylko świata, który jest nam dostępny, przestrzeni *tutaj* (miejsca „na Ziemi”, „na tym świecie”, „na jawie”).

Zaimki rzeczowne *nikt* i *nic* są najczęściej stosowane potocznie do wyrażenia tego, że nie istnieje osoba lub rzecz zaangażowana w daną sytuację w określonym miejscu i czasie (np.: *nikogo nie ma w domu; nie dostał nic w zamian*), przy czym *nic*, podobnie jak jego pozytywne antonimy *coś* lub *wszystko*, ma szeroką referencję: odnosi się nie tylko do konkretnych, fizycznych obiektów, lecz także do przedmiotów abstrakcyjnych, do naszych myśli i działań (por. *nic już nie można zrobić; to na nic; o niczym już nie marzył; wiem, że nic nie wiem* itp.). Autorka *Utopii* dostrzega także inną funkcję zaimków przeczących (zwłaszcza słowa *nic*) w mowie potocznej – można by rzec, konsolacyjną lub bagatelizującą – por.: *nic nie szkodzi; to nic takiego; nic się nie stało*. „Słysząc pukanie –/ to nic, to sąsiadka z pożyczoną patelnią” – parafrazuje poetka takie potoczne sformułowania w wierszu pt. *Wypadek drogowy* [D 8]. Frazy z zaimkami przeczącymi mogą usprawiedliwiać niemoc czy niechęć do działania podmiotu mówiącego, który za ich pomocą wyklucza niejako możliwość i sens jakiegokolwiek aktywności. W wierszu o „miłości szczęśliwej”, która „Przenigdy nie zdołałaby zaludnić ziemi,/ zdarza się przecież rzadko” [*Miłość szczęśliwa*, Ww, WW 198], jego bohater wyraża ironiczne, pocieszające życzenie: „Niech ludzie nie znający miłości szczęśliwej/ twierdzą, że **nigdzie** nie ma miłości szczęśliwej./ Z tą wiarą lżej im będzie i żyć, i umierać” [tamże, podkreślenia moje – I. Sz.]. Takie komisywne, pojawiające się w aktach zapewnień, przysięg lub obietnic, uży-

cia zaimków przeczących (podlegające nawet morfologicznej ekspresywizacji: *przenigdy*) są w cytowanej poezji przejawem zamierzonej, emocjonalnej przesady, właściwej potocznym zastosowaniom: „Żadnej zmiany nie żądam/ od przybrzeżnych fal. (...)// Niczego nie wymagam od toni pod lasem” [*Pożegnanie widoku*, KiP 22]; „Nikt w rodzinie nie zajmuje się pisaniem wierszy” [*Pochwała siostry*, WL, WW 221]; „Niczego mi nie żal” – chciałyby móc powiedzieć w chwili śmierci bohaterka wiersza *Martwa natura z balonikiem* [WdY, WW 49]. Stosowane w podobnej funkcji, bywają też zaimki wykluczające składnikiem sfrageologizowanych kolokacji: „Mąż siostry **za nic w świecie** nie pisałby wierszy” [*Pochwała siostry*, WL, WW 221; podkreślenie moje – I. Sz.], a te są zazwyczaj wykorzystywane przez poetkę, jak dowodzi w swojej pracy Anna Pajdzińska [1993], w postaci przekształconej. Potoczne powiedzenie bywa przywoływane aluzyjnie, na przykład w wierszu *Bez tytułu* mamy poetycką parafrazę zwrotu *stworzyć coś z niczego*, który oznacza stawanie się cudu, kreację *ex nihilo*. W cytowanym niżej wierszu cud miałyby przywrócić kochankom utraconą miłość, ale jest niemożliwy – „nic się nie zdarzy” bez ich udziału, „żadne samo z siebie” [*Bez tytułu*, S, WW 76]. Pomysłowo operuje tutaj poetka kontekstowymi znaczeniami wyrażen zaimkowych o różnych funkcjach, zwłaszcza słowa *nic* (podkreślenia moje – I.Sz.):

Tak bardzo pozostali **sami**,
tak bardzo bez jednego słowa
i w takiej niemiłości, że cudu są godni –
gromu z wysokiej chmury
(...)

Gdyby **ktos** chociaż stanął w drzwiach,
cokolwiek choć na chwilę, zjawiło się i znikło,
pocieszne, smutne, **zawsząd i znikąd**,
budzące śmiech albo strach.

Ale **nic** się nie zdarzy. **Żadne, samo z siebie**,
nieprawdopodobieństwo. (...)

Na ściany niezachwianym tle,
żałośni jedno dla drugiego,
stoją naprzeciw lustra, gdzie
nic prócz odbicia dorzecznego.

[*Bez tytułu*, S, WW 76]

Podobnie jak stwierdzenia z użyciem słów *wszystko* i *zawsze* w wierszu pt. *Utopia*, negatywne asercje wykorzystuje Szymborska niekiedy również do kreowania świata nierealnego, (nie)możliwego, swoistej antyutopii, jak z *Okropnego snu poety* – w świecie tym:

(...)
 Nazwy do rzeczy przylegają ściśle.
 Nic dodać, ująć, zmienić i przemieścić.
 (...)
 Słów ile trzeba. Nigdy o jedno za dużo,
 A to oznacza, że nie ma poezji
 I nie ma filozofii, i nie ma religii.
 (...)
 Niczego, co by dało się tylko pomyśleć
 (...)
 Przed odejściem od kasy nikt nie żąda reszty.
 Z uczuć – zadowolenie i żadnych nawiasów.
 (...)
 Przyznaj, że nic gorszego
 Nie może się zdarzyć poecie.
 A potem nic lepszego,
 jak prędko się zbudzić.

[D 28-29]

Zaimki przeczące pojawiają się we wszelkiego rodzaju komunikatach głównie z powodów gramatycznych. W języku polskim zasada tzw. podwójnej negacji wymaga, aby przy zaprzeczonym predykatie zaimkom pytajnym lub niekreślonym odpowiadały ich przeczące odpowiedniki, np. *Ktoś nas słuchał – Nikt nas nie słuchał*⁵. Tą gramatyczną opozycją bawi się poetka w wierszu pt. *Atlantyda*: „Ktoś wołał coś./ Niczego nikt./ Na tej plus minus Atlantydzie” [WdY, WW 57]. Na pytanie *Czy coś się stało?* musimy odpowiedzieć zgodnie z zasadami gramatyki polskiej: *Nic się nie stało*, chociaż często mamy na myśli tylko to, że nie stało się *coś*, o czym, naszym zdaniem, warto byłoby poinformować pytającego. A czasem mówimy tak specjalnie, żeby zbagatelizować to, o czym mówić nie chcemy lub nie potra-

⁵ Ściśle rzecz biorąc, mamy tu raczej do czynienia z podwójnym wykładnikiem negacji, inaczej niż w przypadku fraz z właściwą podwójną negacją, typu *Nieprawda, że Jan nie przyszedł* [więcej na ten temat pisałam w osobnym tekście: Szczepankowska 2007].

fimy – taką illokucję sugeruje mówiąca w wierszu *Perspektywa*, widząc kochanków, którzy „minęli się jak obcy”:

(...)
 Ona zniknęła za szklanymi drzwiami,
 on siadł za kierownicą
 i szybko odjechał.
 Czyli nic się nie stało
 nawet jeśli stało.
 (...)

[D 18]

Konwencjonalne użycia *nic* we frazach z predykatem zaprzeczonym, typu *nie odpowiedział nic; nic nie wiemy; on nie ma z tym nic wspólnego*, spotykamy też w innych wierszach autorki *Wielkiej liczby*, ale zwykle takie kwantyfikujące *nic*, odnoszone do realnego świata, ma ograniczony zasięg (podobnie jak *wszystko*), wyznaczony denotacją towarzyszącego mu predykatu w połączeniach typu *nic lepszego/ gorszego, nadzwyczajnego* itp. [„Może jak dotąd nic w nas ciekawego” – *Może to wszystko*, KiP 30] lub ramą porównania [„ciało/ które niczego tak dobrze nie umie,/ jak ograniczać i stwarzać trudności.” – *Wielkie to szczęście*, WzZP, 173]. Często *nic* pojawia się w towarzystwie modyfikatorów typu *prawie, oprócz, niby*, sygnalizujących jednak istnienie/ zachodzenie *czegoś*, występowanie jakiegось wyjątku: „Nic niby tu nie zmienione,/ a jednak pozamieniane” [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 20], „nic zresztą oprócz ciszy w uszach mu nie dzwoni” [*Pomyłka*, Ww, WW 165], „Z miasta Samokow tylko deszcz/ i nic prócz deszczu” [*Elegia podróżna*, S, WW 74]. *Nic* uczestniczy w budowaniu figur stopniowania, jest ostatnim punktem skali wyznaczonej na przykład przez biegunowe pojęcia *wiedzy* i *niewiedzy*, między którymi mieszczą się takie stany mentalne, jak wiedza z drugiej ręki, wybiórcza pamięć, zapomnienie i inne: „Ci, co wiedzieli,/ o co tutaj szło,/ muszą ustąpić miejsca tym,/ co wiedzą mało./ I mniej niż mało./ I wreszcie tyle co nic” [*Koniec i początek*, KiP 11].

Moc przeczenia, wnoszoną przez zaimki, wykorzystuje poetka niekiedy po to, by przeciwstawić własne obserwacje czy doświadczenia potocznemu punktowi widzenia [zob. więcej na ten temat: rozdz. III, p. 4 niniejszego opracowania], choćby takiemu, jaki kryje się za często wypowiedzianymi zwrotami ze słowem *nic* poprzedzającym adiektywny predykat, który ogranicza ekstensję zaimka: *nic dobrego z tego nie wyniknie; nie widział w tym*

nic dziwnego (złego, nadzwyczajnego itp.). W wyznawanej przez poetkę filozofii dziwienia się zastanemu światu, zwłaszcza zdarzeniom „zwykłym”, mieści się zaskakująca parafraza tego rodzaju stwierdzeń: „A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie./ I doprawdy nie widzę w tym nic/ zwyczajnego” [****Nicość przenicowała się także i dla mnie*, Ww, WW 199]. W podobnym celu, tj. po to, by zaprzeczyć pewnym stereotypowym przekonaniom, stosuje poetka negujące zaimki w wierszu pt. *Album*: „Nikt w rodzinie nie umarł z miłości./ Co tam było, to było, ale nic dla mitu” [SP, WW 121]. W cytowanym utworze anaforyczna repetycja słów: *nikt, nic, żaden, nigdy* nie służy bezwzględnemu zanegowaniu takiego doświadczenia jak „śmierć z miłości”; ich referencja jest ograniczona do osób, których fotografie znajdują się „w albumie”, do członków rodziny podmiotu mówiącego i ich zachowań. Subiektywne konstatacje przeczące są ironicznym komentarzem do zjawiska mitologizowania i banalizowania pewnych, raczej rzadkich, jednostkowych zachowań:

(...)

Żadnej ofiary braku odpowiedzi
na list pokropiony łzami!

(...)

Żadnego zaduszenia się w stylowej szafie,
kiedy to raptem wraca mąż kochanki!
Nikomiu te sznurówki, mantylki, falbanki
nie przeszkodziły wejść na fotografię.
I nigdy w duszy piekielnego Boscha!
I nigdy z pistoletem do ogrodu!

(...)

[*Album*, SP, WW 121]

Poetka nie waha się jednak – inaczej niż w przypadku użyć słowa *wszystko* i jemu pokrewnych – stosować przeczące zaimki w kontekstach wyzyskujących ich kategorię i ekstremalną wymowę, jak na przykład w wierszach: *Nic dwa razy* [„Nic dwa razy się nie zdarza/ i nie zdarzy” – WdY 28], *Rozpoczęta opowieść* [„Na urodziny dziecka/ świat nigdy nie jest gotowy” – LnM, WzZP 132], *ABC* [wers „Nigdy już się nie dowiem” poprzedza pytania, które dotyczą wydarzeń z niedostępnej bohaterce przeszłości – D 7], *Chwila w Troi* [„Małe dziewczynki (...)/ nie zwracające niczyjej uwagi” – S, WW 67]. Do wyrażania bezlitosnych prawd na temat ludzkiego losu zaimki negujące nadają się doskonale – poetka nie wyrzeka

się ich i nie zastępuje eufemizmami. Skrupulatne wyliczenia w kontekście takich zaprzeczeń jak te, które znajdujemy w wierszu pt. *Nic darowane* [„Nic darowane, wszystko pożyczone” – KiP 34], nie służą ograniczeniu referencji zaimka, wskazaniu wyjątków od reguły, przeciwnie – dowodzą ważności kwalifikacji negatywnej w każdym przypadku: „Spis jest kompletny/ I na to wygląda, że mamy zostać z niczym” [tamże]. *Nic* w cytowanym wierszu pojawia się w sąsiedztwie predykatów niezaprzeczonych, dzięki czemu zyskuje status nazwy obiektu: jest *czymś*, co zostało nam „podarowane”, z czym „mamy zostać”. Iluzoryczność „daru” i jego nie-trwałość zostały wyrażone za pomocą buchalteryjnej metafory: darowizny i pożyczki, obdarowanego i dłużnika, przy czym właśnie to, co uważamy za „nasze wszystko”, zostało „pożyczone” i jest „do zwrotu”. *Wszystko*, co mamy, okazuje się zatem pozorem, doskwierającym nam długiem, *nic* natomiast zyskuje niepokojącą realność i paradoksalną solidność (nie podlega unieważnieniu). Podobną figurę *Wszystkiego* jako iluzji maskującej realność *Niczego* znajdujemy w wierszu pt. *Rzeczywistość wymaga*: „Tak wiele jest Wszystkiego,/ że Nic jest całkiem nieźle zasłonięte” [KiP 14].

W języku filozoficznym substancyjne słowo *nic* (zapisywane niekiedy wielką literą) zyskuje specjalne konotacje: używane jako synonim derywowanego odeń rzeczownika *nicość* oznacza ‘niebyt, pustkę, próżnię’ w sensie fizycznym lub metafizycznym. W tym metaforycznym znaczeniu jest stosowane również jako dopełnienie predykatów niezaprzeczonych (jak w często cytowanym, epistemologicznym pytaniu Leibniza: *Dlaczego istnieje raczej Coś niż Nic?*). W wierszach Wisławy Szymborskiej bywa także przedmiotem filozoficznej i metajęzykowej refleksji, np. w utworze pt. *Trzy słowa najdziwniejsze*: „Kiedy wymawiam słowo Nic,/ stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie” [WzZP 182]. *Nicość*, *niebyt*, *pustka*, *bezkres*, *nieprzestrzeń*, *brak* to w wierszach autorki quasi-synonimy tak rozumianego *Nic*, które istnieje, choć nie mieści się w ludzkim pojęciu. *Cisza*, *ciemność*, *susza*, *chłód*, *milczenie* to wybrane metonimy tej „nieprze-strzeni” i „bezczasowości” (odsyłają do niej także zaimki: *nigdzie*, *nikąd*, *donikąd*, *nigdy*), desygnujące atrybuty przydawane *nicości* z ludzkiej, przestrzennej perspektywy. Z takiego antropocentrycznego punktu widzenia *nic* to także desygnator tego, co istnieje niezależnie od naszego poznania (świat „bez nas”), a więc *nic* nie jest *czymś*, a tym bardziej *wszystkim*, dla kogoś. Jest *czymś*, co mieści się poza ludzkim *teraz* i *tutaj*.

Nic obejmuje jednostkową i gatunkową przeszłość człowieka oraz to, co nastąpi po końcu ziemskiego świata. Takie *nic*, na przykład po wymar-

łych gatunkach naszych przodków w łańcuchu ewolucji, jest wypełnione antropogenetyczną, archeologiczną lub artystyczną rekonstrukcją. Brak zachowanych śladów jest wyzwaniem dla wyobraźni. Podmiot wiersza pt. *Jaskinia* (z tomu *Sto pociech*) radzi sobie znakomicie z wypełnieniem pustki – *nic* zostaje tutaj uwznioślone i dowartościowane:

Na ścianach nic
I tylko wilgoć sphywa.
Ciemno i zimno tu.

Ale ciemno i zimno
po wygasłym ogniu.
Nic – ale po bizonie
ochrą malowanym.

Nic – ale nic zaległe
po długim oporze
pochyłego łba.
A więc Nic Piękne
Godne dużej litery.
Herezja wobec potocznej nicości.
(...)

[SP, WW 155]

Przestrzeń *nicości* jest w wierszach Szymborskiej wypełniona tym, co było i będzie lub mogłoby się zdarzyć. Jest też niejako źródłem, punktem wyjścia tego, co jest. *Wszystko tutaj* jest konceptualizowane jako rewers, negatyw *nicości*, szczelina w niebycie [więcej na ten temat piszę w rozdziale III, zob. punkt 4].

2.2. *Tutaj, teraz, tam, gdzie indziej...*, czyli o tym, co bliskie i dalekie

Zaimki wskazujące, takie jak *ten, ta, to*, pełnią w żywej mowie funkcję deiktyczną: skorelowane z gestem wskazującym odnoszą jednoznacznie daną nazwę ogólną do konkretnego obiektu, znajdującego się w zasięgu percepcji aktualnego nadawcy i odbiorcy wypowiedzi. Zaimki pozwalają zatem wyznaczać elementy konsytuacji. W tekstach pisanych takie bezpośrednie wyznaczanie obiektów (np. *ten poeta* – ze wskazaniem na portret) nie jest

możliwe, toteż identyfikację zapewniają nazwy własne, np. *Adam Mickiewicz*, lub jednoznaczne charakterystyki (deskrypcje) obiektów, odwołujące się do wspólnej wiedzy nadawcy i odbiorcy, np. *autor „Pana Tadeusza”*. Kiedy już dokonaliśmy prezentacji obiektu, jego wyznaczenie w dalszym kontekście ułatwiają m.in. formy zaimków *ten, ta, to* (a także *tamten, tamta, tamto; ów, owa, owo; on, ona, ono*) użyte w funkcji anaforycznej, a więc odsyłające do poprzedzającego ich użycie wyrażenia identyfikującego obiekt, o którym mowa. Jedynie zaimek *to* może zastępować w dalszym kontekście całe zdanie [por. *Dzisiejsza katastrofa pochłonęła wiele ofiar. To niewyobrażalna tragedia.*], w pozycjach przyrzeczownikowych natomiast, podobnie jak pozostałe zaimki wskazujące, *to* zastępuje jedynie indywidualizujące charakterystyki obiektu należącego do kategorii oznaczonej nazwą ogólną (por. *ten autor, ta katastrofa, to zdarzenie*). W funkcji wskazującej lub anaforycznej są również stosowane zaimkowe wykładniki czasu lub miejsca (*tu, tutaj, tam, stąd, dotąd, odtąd, stamtąd, teraz, wtedy, dotychczas, wówczas*).

W tekstach pisanych zaimki wskazujące są najczęściej wykorzystywane, jak zaznaczyliśmy, jako anaforyczny wykładnik kohezji tekstowej. W wierszu Wisławy Szymborskiej pt. *Obmyślam świat* podmiot mówiący najpierw dodaje do księgi stworzenia rozdział nt. „Mowa Zwierząt i Roślin” [WdY, WW 58], by następnie przybliżyć wyobrażony świat za pomocą zaimków deiktycznych poprzedzających nazwy konkretnych działań mownych flory i fauny: „**Ta**, dawno przeczuwana,/ nagle w jawie słów/ improwizacja lasu!/ **Ta** epika sów!/ **Te** aforyzmy jeża” [tamże; podkreślenia moje – I.Sz.]. Deiksa jest w takim użyciu podporządkowana innej funkcji, którą za Władysławem Miodunką można nazwać „funkcją emfatyczną”: dodanie zamków „stwarza możliwość dodatkowego rozwinięcia linii intonacyjnych” [Miodunka 1974: 61]. Charakterystyczną właściwością poezji Szymborskiej jest wykorzystanie podkreślonych słów pronominalnych do wprowadzenia obiektu, który nie został przywołany w poprzedzającym kontekście. Zaimek wskazujący sugeruje wówczas określoność obiektu dla nadawcy i odbiorcy. Wiersz *Urodzony* zaczyna się od słów: „Więc to jest jego matka./ Ta mała kobieta” [SP, WW 128] – deiksy (*to, ta*) imitują sytuację bezpośredniego kontaktu (twarzą w twarz) nadawcy z obiektem jego wypowiedzi, wprowadzają też niejako odbiorcę w rolę naocznego świadka opisywanego spotkania. Zauważmy też, że zaimek 3. osoby w funkcji dzierżawczej (*jego*) tylko pozornie służy dookreśleniu „matki”, gdyż nie ma poprzednika w postaci nazwy własnej czy deskrypcji określonej. Dowia-

dujemy się, o kogo chodzi, dopiero z dalszego (dziewiątego i dziesiątego) wersu: „Rodzicielka mężczyzny,/ z którym skaczą przez ogień” [tamże]. Innym sposobem kreowania bezpośredniej relacji (na żywo) z obserwowanego zdarzenia jest konstrukcja z repetycją podmiotu zdania, zastosowana już w tytule wiersza: *Terrorysta, on patrzy* [pisałam o zastosowaniu tego konceptu w osobnym tekście: Szczepankowska 1997]. Nie jest jednak łatwo udostępnić słowami – słuchaczowi lub czytelnikowi – opowiedane zdarzenie (na przykład z przeszłości), gdy mówiący nie może posłużyć się prostym wskazaniem przedmiotów w celu dopełnienia referencji wyrażen deiktycznych, które są przeznaczone do współdziałania z kontekstem pozajęzykowym, podobnie jak intonacje, wysokość i barwa głosu, czyli foniczne cechy mowy. Trudność ta – ilustrująca poważniejszy problem przekazywania doświadczeń – została zobrazowana w wierszu pt. *Stary śpiewak* (wyróżnienia moje – I.Sz.):

„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**, a nie **tam**,
 choć **stamtąd**, a nie **stamtąd**
 wbiegała (...)

[WL, WW 220]

Podkreślone w wierszu zaimki deiktyczne mają pustą referencję dla czytelnika tekstu, choć jeśli założymy, że wiersz jest zapisem autentycznego monologu śpiewaka, mogą mieć one konkretną wartość dla słuchacza, który zapewne „słyszysz różnicę” w śpiewie artysty i widzi miejsca przez niego wskazywane. Zaimki są tu bowiem jedynie substytutami zmysłowo percypowanych elementów rzeczywistości i eksplikacji ostensywnych.

Interpretacyjny problem, związany z użyciem deiksy, mają „rybacy”, którzy wyłowili z morza kartkę w zakorkowanej butelce z wiadomością od rozbitka na „bezludnej wyspie”: „Ludzie, ratujcie! Jestem tu” [*Przypowieść*, S, WW 82]. Bez daty i przybliżonych choćby danych wskazujących miejsce takie wołanie o ratunek nie sprowadzi pomocy. Deiksa *tu* nie niesie żadnych informacji dla odbiorcy, który nie ma kontaktu z nadawcą. Rybacy nie wiedzą, czy nie jest za późno i na którym oceanie trzeba szukać wyspy. Jeden z nich dokonuje jednak przewrotnej interpretacji komunikatu, nadając mu sens uogólniający, a więc zmieniając opis konkretnego

zdarzenia w „przypowieść”: „- Ani za późno, ani za daleko. Wszędzie jest wyspa Tu” [tamże]. Dodając upowszechniający zaimek (*wszędzie*) i przenosząc interpretację deiksy na poziom metatekstowy (*tu* ‘miejsce, o którym każdy człowiek może powiedzieć: tu’), „rybak trzeci” zmienił nie tyle funkcję tekstu (jest to nadal wołanie o ratunek), ile rozszerzył zakres jego odniesienia: komunikat pozostaje aktualny dla ludzi we wszystkich czasach i miejscach. „Prawdy ogólne mają to do siebie” – można rzec słowami autorki *Przypowieści* [tamże]. Konsekwencją takiej prorockiej – biblijnej z ducha – operacji abstrahowania jest jednak pewna niemoc wypowiedzi na poziomie perlokucyjnym [w Austinowskim rozumieniu aktu mowy: Austin 1993(1962)]. „Rybaczy” rozumieją illokucję (intencję nadawcy komunikatu), ale nie podejmują działań, które by wskazywały, że chcą odpowiedzieć na wezwanie: „Zrobiło się nieswojo, zapadło milczenie” [*Przypowieść*, S, WW 82], choć zapewne wyruszyliby od razu na ratunek konkretnemu człowiekowi w określonym miejscu i czasie. Przekazy z zaimkami *ty*, *tu*, *teraz*, użytymi w swojej podstawowej funkcji deiktycznej, mają większą moc illokucyjną i perlokucyjną (apelują do emocji i wywołują bezpośrednie reakcje adresatów) niż te z upowszechniającymi kwantyfikatorami (*wszędzie*, *każdy* i *zawsze*), wyznaczające zasady postępowania, ale nieformułujące bezpośrednich zobowiązań (nakazów) w stosunku do określonych subiektów i ich zachowań.

W wierszach Szymborskiej zaimek wskazujący poprzedza zazwyczaj bliższą charakterystykę obiektu, pełni więc funkcję kataforyczną – służy wydobyciu na plan pierwszy aspektu określoności rzeczy, miejsca czy czasu dla podmiotu mówiącego w wierszu. Toteż nierzadko pierwsze wersy utworów zawierają taki kataforyczny zapowiednik [wyróżnienia moje – I. Sz.]: „Mówi się o niej: przestrzeń” [*Przed podróżą*, T 36]; „Wyobraźnia kazała mi odbyć tę podróż” [*W dylizansie*, T 64]; „Spytałam go o tamte czasy,/ kiedy...” [*Stary profesor*, D 16]; „Drogie syreny, tak musiało być” [Tomasz Mann, SP, WW 147]; „Ty tu płaczesz, a tam tańczą./ A tam tańczą w twojej łzie” [*Ruch*, SP, WW 157]. Kataforą jest zaimek **tutaj**, wybrany na tytuł wiersza i całego zbioru poetyckiego, co świadczy o szczególnej ważności tego słowa w semantyce wypowiedzi poetyckiej Wisławy Szymborskiej. **Tutaj** jest antecedenssem dookreślenia znajdującego się w drugim wersie utworu: „tutaj na Ziemi” [T 4]. Cały wiersz jest poświęcony dokładniejszej charakterystyce *tego* miejsca:

(...)
 tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego.
 Tutaj wytwarza się krzesła i smutki,
 nożyczki, skrzypce, czułość, tranzystory
 (...)
 Jest tutaj co niemiara miejsc z okolicami.
 (...)
 Niewiedza tutaj jest zapracowana,
 (...)
 Nic tutaj trwałego
 (...)

[T 4, 6]

Tutaj jest członem pary, której drugi element (*tam*) jest implikowany, podobnie jak w przypadku użyciu innych zaimków wskazujących, zestawianych niekiedy w syntagmie, np. „grzebień ten i tamten” [*Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 49]. System dwuczłonowy służy kreowaniu opozycji pojęciowej ‘bliskości’ i ‘oddalenia’ przedmiotu od mówiącego. Charakterystyka tego, co bliskie – przestrzeni wypełnionej przedmiotami, których można dotknąć, głosami „dostępnymi dla ucha” i „tutejszymi” obłokami oraz zdarzeniami zachodzącymi w czasie „miejscowym” [*Bal*, Ch 40] – jest zazwyczaj konstruowana z perspektywy wyobrażeń podmiotu na temat tego, co znajduje się poza przestrzenią wyznaczoną słowem *tutaj*. Taki punkt widzenia jest wprost zaznaczony w pierwszych wersach utworu otwierającego wspomniany zbiór wierszy [„Nie wiem jak gdzie,/ ale tutaj na Ziemi jest sporo wszystkiego” – *Tutaj*, T 4]. W kolejnych strofach wyobrażenie *tam* – przestrzeni określanej także zestawieniem zaimkowym *gdzie indziej* – rysuje się wyraźniej w opozycji do *tutaj*:

(...)
 Może gdzie indziej jest wszystkiego więcej,
 Tylko z pewnych powodów brak tam malowideł,
 Kineskopów, pierogów, chusteczek do łez.
 (...)
 Może gdzie indziej są miejsca podobne,
 Jednak nikt nie uważa ich za piękne.
 (...)

[*Tutaj*, T 4]

Przestrzeń *tutaj*, choć nietrwała i pełna niebezpieczeństw, oswojona jednak przez ludzi, jest na ogół pozytywnie wartościowana nie tylko w opozycji do *gdzie indziej* (miejsc bez nas), ale także do *nigdzie* – nieskończonej pustki, przed którą chronią nas „ściany” wspólnego ziemskiego domu: „a w ścianach żadnych przeraźliwych szczelin,/ którymi by **doni-kał** cię wywiało” [tamże, T 8 podkreślenie moje – I. Sz]. Nicość (odległe *tam*) w opozycji do *tutaj* (przestrzeni pełnej „krzywizn”, „ciężarów”, „szorstkości”, ale i miłości, słońca, wiatru, łąk, chwiejnych brzoź i głosów świerszczy...) to „nieprzestrzeń” charakteryzowana jako „brak”, „cisza”, „pustka”, „ciemność” w pięknym poetyckim obrazie bez tytułu ****Nicość przeniecowała się także i dla mnie:*

(...)

O mój tutaj spotkany, tutaj pokochany,
już tylko się domyślam z ręką na twoim ramieniu,
ile po tamtej stronie pustki na nas przypada,
ile tam ciszy na jednego tu świerszcza,
ile tam braku na jeden tu listeczek szczawiu,
a słońce po ciemnościach jak odszkodowanie
w kropli rosy – za jakie głębokie tam susze!

(...)

[Ww, WW 199]

Wszystkie lokalizacje, wyznaczane przez zaimki: *tutaj*, *tam*, *gdzieś*, *gdzie indziej*, *nigdzie*, obejmuje kategoria „przestrzeni” – wieloznaczna i rozciągliwa, niepewnie charakteryzowana w wierszu *Przed podróżą*, zawierająca w sobie *wszystko* i *nic* (słowa te nieprzypadkowo zajmują finalną, akcentowaną pozycję w 1. i 3. wersie utworu):

(...)

Pusta i pełna zarazem wszystkiego?
Szczelnie zamknięta, mimo że otwarta,
skoro nic
wymknąć z niej nie może?
Rozdęta do bezkresu?
Bo jeśli ma kres,
Z czym, u licha, graniczy?

(...)

[T 36]

Przestrzeń poza oswojonym światem – *gdzie indziej* – nie zawsze jest negatywnie waloryzowana, może być też konceptualizowana jako świat przywrócony do życia z zachłannej przeszłości, a przede wszystkim jako „raj utracony prawdopodobieństwa” [*Dworzec*, SP, WW 125] – kraina możliwości, świat naszych życzeń, fantazji, niewypróbowanych pomysłów, alternatywnych wyborów:

(...)

Odbyło się nawet umówione spotkanie.

Poza zasięgiem naszej obecności.

W raju utraconym
prawdopodobieństwa.

Gdzie indziej.

Gdzie indziej.

Jak te słówka dźwięczą.

[*Dworzec*, SP, WW 125]

Poetka ulegająca rozpacz i zachwytowi w świecie *tu i teraz*, zdziwiona swoją w nim obecnością, korzysta ze swobody wypełniania przestrzeni *gdzie indziej*, a nawet utrwalania tych wykreowanych światów w słowie. Przestrzeń wyobrażona, „wirtualna” staje się wówczas bliższa podmiotowi niż świat realny, staje się przestrzenią *tutaj*, stąd znamienne wyznaczenie w wierszu pt. **Radość pisania**:

(...)

Na zawsze, jeśli zechcę, nic się tu nie stanie.

Bez mojej woli nawet liść nie spadnie

ani źdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka.

(...)

Jest więc taki świat, nad którym los sprawuję niezależny.

(...)

Radość pisania,
możność utrwalania.

Zemsta ręki
śmiertelnej.

[SP, WW 116]

Zaimki nie mają stałego odniesienia, toteż ustanawianie, co jest bliskie (tutaj), a co dalekie (tam), jest kwestią perspektywy wynikającej z umiejscowienia centrum deiktycznego⁶. Z punktu widzenia istot, które dopiero planują swój ziemski żywot, nasz świat jest miejscem odległym, znajdującym się „poza wiecznością” – *tam* [*Wersja wydarzeń*, KiP, WzZP 171]; podobnie dla podróżujących w przestrzeni międzyplanetarnej kosmos jest *tutaj* i można o nim powiedzieć: „ale tutaj nie Ziemia i wszystko przylega” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]. W wierszu pt. *Ruch* opozycja bliskości i oddalenia, kreowana za pomocą zaimków wskazujących, jest metaforycznie rzutowana na osobę i służy wyeksponowaniu sprzeczności ludzkiej kondycji: jej pierwiastka duchowego (uczuciowego) i fizycznego (cielesnego), których bolesna obcość, można by rzec „niekompatybilność”, jest wyraźnie profilowana (zob. więcej na ten temat w rozdziale IV: *Człowiek, ciało, dusza...*) mimo dominującej w wierszu figury radosnego tańca:

Ty tu płaczesz, a tam tańczą,
 a tam tańczą w twojej łzie.
 Tam się bawią, tam wesoło.
 Tam nie wiedzą nic a nic.
 (...)
 Ten lekkoduch wodór z tlenem.
 Te gagatki chlor i sól.
 Fircyk azot w korowodach.
 (...)

[SP, WW 157]

⁶ Teoria „przesunięcia deiktycznego”, opracowana przez Petera Stockwella [2006: 69 i n.], zakłada zajęcie przez czytelnika określonego „stanowiska poznawczego” w świecie wykreowanym przez autora tekstu, dzięki czemu rozumiemy wyrażenia deiktyczne względem aktualnego centrum (pola deiktycznego), skupionego na przykład wokół narratora, kreowanej w utworze postaci, wirtualnego odbiorcy. Wyrażenia te (deiksy) można kategoryzować jako: percepcyjne, przestrzenne, czasowe, relacyjne, tekstowe i kompozycyjne. Sposób budowania centrum deiktycznego w danym tekście, jego identyfikowania oraz prześuwania w procesie lektury jest kluczowym zagadnieniem poznawczym w interpretacji wypowiedzi (zwłaszcza tekstu literackiego).

2.3. *Ja* i *nie-ja* – poetyckie (samo)identyfikacje

Poezja liryczna to naturalne królestwo *ja*, które jest w niej szczególnie eksponowane wraz z subiektywnym punktem widzenia podmiotu mówiącego, utożsamianego nierzadko z autorem, choć podmiot ten jest raczej kreacją literacką [o rolach poetyckiego *ja* zob. Okopień-Sławińska 1998: 117-136], często – jak w poezji Wisławy Szymborskiej – przybierającą imię postaci znanej z mitów, z *Biblii*, z historii czy też wcielającą się w anonimowego przedstawiciela jakiegoś środowiska zawodowego, wspólnoty, społeczeństwa. Choć taka postać bywa również *porte-parole* twórcy, to w większym stopniu jest wynikiem jego empatii wobec innych, świadomej stylizacji, a także autokreacji. Nierzadko jednak poetycka wypowiedź w 1. osobie pozwala utożsamiać podmiot mówiący z autorem, a nawet do tego skłania dzięki zawartym w niej wyraźnym motywom autobiograficznym i elementom autorskiej samooceny. Współczesne analizy dyskursu poetyckiego nie stronią, jak podkreślają badacze, od „problematyki uwikłania podmiotu twórczego w jego własne dzieło” [Rejter 2007: 257]. Niezależnie od interpretacji dokonywanej przez odbiorcę sam zaimek osobowy *ja* służy jedynie utożsamieniu się osoby zaangażowanej w opisywane zdarzenie z osobą mówiącą, kimkolwiek ona jest. Forma mianownikowa zaimka 1. osoby jako znak samoidentyfikacji rzadko jednak pojawia się w naszych wypowiedziach, gdyż zgodnie z zasadami gramatyki polskiej jej funkcję przejmuje końcówka czasownika. Użycie *ja* musi być zatem umotywowane specjalnymi względami – w poezji Szymborskiej, podobnie jak w mowie potocznej, jest to na przykład potwierdzenie własnej tożsamości („Pani Atropos?! Zgadza się, to ja.” – *Wywiad z Atropos*, D 25); podkreślenie przez mówiącego swojej obecności w jakimś miejscu [„Pukam do drzwi kamienia./ - To ja, wpuść mnie” – *Rozmowa z kamieniem*, S, WW 115] czy wysunięcie własnej osoby na plan pierwszy i ustawienie w opozycji do innych [„Są psy i psy. Ja byłem psem wybranym” – *Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22]. W poetyckich arcydziełach Wisławy Szymborskiej *ja* jest nieczęsto eksponowane w taki sposób – wypowiedź z czasownikami w 1. osobie stanowi bardziej dyskretną formę prezentowania jednostkowego punktu widzenia, ujawnianego przede wszystkim za pomocą różnego rodzaju leksykalnych i gramatycznych wykładników modalności i wartościowania świata. Częściej jako ślady obecności nadawcy pojawiają się w pozycjach nieakcentowanych formy przypadków zależnych zaimka (*mnie*, *mi*) i odnoszone do podmiotu pierwszoosobowego formy

zaimków dzierżawczych (*mój, swój*) oraz zaimka zwrotnego (*sobie, siebie*). Użycia te zazwyczaj mają charakter konwencjonalny, zgodny z regułami łączliwości składniowej wyrazów w polskim zdaniu. Specjalne implikatury konwersacyjne są wywoływane nacechowanym użyciem zaimka w ciągu linearnym wypowiedzi, na przykład powtórzeniem form tego samego słowa w bliskim sąsiedztwie, jak w wierszu pt. **Zdumienie** [„Dlaczego tylko raz osobiście? (...) Sama u siebie z sobą?” – Ww, WW 185], w którym podmiot mówiący podkreśla w ten sposób samoświadomość, poczucie własnej jednostkowości, niepowtarzalności i ludzkiej tożsamości.

Ja w mianowniku lub w przypadku zależnym występuje nierzadko w wierszach Szymborskiej w pozycji akcentowanej, opatrzone modyfikatorami służącymi wyraźnemu zaznaczeniu opozycyjnego stanowiska pierwszoosobowego referenta wobec *kogoś innego, drugiego*, wobec *ty-wy* lub *on/ona/ono-oni/one*:

Co do mnie, żyję, proszę wierzyć.

Mój wyścig z suknią nadal trwa.

A jaki ona upór ma!

A jakby ona chciała przeżyć!

[**Muzeum**, S, WW 66]

W rzece Heraklita

Ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna

(choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)

pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby

(...)

[**W rzece Heraklita**, S, WW 105]

Bo tylko ja miałem prawo

Witać go w lotnych podskokach

(...)

Tylko ja mogłem udawać przy nim, że śpię,

(...)

Na innych gniewał się często i głośno.

(...)

[**Monolog psa zaplątanego w dzieje**, D 22]

Dodatkowym sposobem wyróżnienia podmiotu, oprócz użycia zaimków osobowych lub dzierżawczych w pozycji akcentowanej, jest ekspli-

cytne zanegowanie takiej samoidentyfikacji: „Nie moim głosem śpiewa ryba w sieci./ Nie z mego palca toczy się pierścionek. (...)// Wielki dom się pali/ beze mnie wołającej ratunku” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić* S, WW 97], „Oboje wymienili/ nie nasz pocałunek./ podczas czego zginęła nie nasza walizka” [*Dworzec*, SP, WW 124]. Niekiedy negacja obejmuje jedynie określoną cechę podmiotu, której odebranie zmienia jednak tożsamość mówiącego na inną (zestawienie zaimkowe *ktoś inny* w użyciu predykatywnym może odnosić się do samego podmiotu, który ma świadomość bycia zarazem *ja* i *nie-ja*): „Mogłam być **sobą** – ale bez zdziwienia./ a to by oznaczało, że **kimś całkiem innym**” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 177; wyróżnienie moje – I.Sz.] Nagromadzenie w krótkim tekście zaimków odnoszących się do osoby jest również znaczące.

Charakterystyczną cechą bohatera czy raczej bohaterki wielu utworów Szyborskiej jest swoiste rozdwojenie jaźni, będące wynikiem świadomego kreowania przez osobę desygnowaną słowem *ja* swojego *alter-ego*, nieobecnego tu i teraz, ale konstruowanego w świecie możliwym, choć niespełnionym. Najlepiej ilustruje taki zabieg wiersz pt. *Nieobecność* [wyróżnienia moje – I. Sz.]:

Niewiele brakowało,
a moja matka mogłaby poślubić
pana Zbigniewa B. ze Zduńskiej Woli.
I gdyby mieli córkę – **nie ja** bym **nią** była.
Może z lepszą pamięcią do imion i twarzy,
i każdej usłyszanej tylko raz melodii.
(...)
ale w skrytości ducha pisującą wiersze
od razu lepsze od moich.
(...)

[D 5]

Wypróbowany w wierszu zabieg pozwala bohaterce mówiącej *ja* spojrzeć na siebie z dystansu – z perspektywy *nie-ja*, osoby nieistniejącej, innej, ale jednocześnie bliskiej, z którą można się porównywać. Referencja zaimka 3. osoby (*ona – jej*) nie jest pusta: *ja* mówiące w wierszu przydaje bowiem tej niespełnionej egzystencji cech realnej osoby, która – gdyby istniała – mogłaby także mówić o sobie *ja*. Taka dyferencjacja bohaterki wiersza koreluje z potencjałem referencyjnym samego zaimka, który nie ma stałego odniesienia: każdy ma prawo nim się posłużyć w celu zidentyfikowania

się z osobą mówiącą. Przywilej obecności, z którego korzysta *ja*, jest dziełem przypadku („niewiele brakowało”, a stałoby się inaczej); przypadkowa nieobecność tej drugiej osoby, podobnie jak możliwe nieistnienie aktualnego *ja*, jawi się w każdym razie jako strata, brak, toteż zamykająca wiersz twierdząca odpowiedź dziewczynek na pytanie fotografa: „Tylko jeszcze policzcie,/ czy jesteście wszystkie?” [tamże: 6] jak zwykle kogoś pomija.

Umiejętność wyobrażania sobie innych wcieleń *ja*, które byłoby *kimś innym* niż *ja* urzeczywistnione, to swoista wirtualna gra w przybieranie masek, służąca zarówno empatii, czyli zdolności współodczuwania (nawiązywania porozumienia) z *innym/ drugim*, jak i głębszemu poznawaniu *siebie*, uzyskiwanemu dzięki rozdzieleniu perspektywy. Konfrontacja z *drugim ja* wprowadza napięcie pomiędzy bliskością a dystansem; ujawnia również niepewną samoidentyfikację podmiotu poetyckiego, jak w wierszu pt. *Kilkunastoletnia*:

Ja – kilkunastoletnia?
 Gdyby nagle, tu, teraz, stanęła przede mną,
 czy miałabym ją witać jak osobę bliską,
 chociaż jest dla mnie obca i daleka?
 (...)

[T 18]

Integralność osoby mówiącej jest tu podana w wątpliwość, zaburzona przez odniesienie do zmiennych parametrów czasu i przestrzeni. *Ja* aktualne, usytuowane w centrum deiktycznym (tj. w sytuacji oznaczonej zaimkami *tu* i *teraz*), jest kolejnym stadium procesu, którego poprzednie etapy są wybiórczo, słabo zintegrowane ze stanem obecnym. Bohaterka konstatuje efekt wyobcowania wobec samej siebie, dystans pomiędzy *jestem (ja)* i *byłam/była (ja/ona?)*. Dopiero przypadkowe odnalezienie rzeczy z dzieciństwa, zachowanej w niezmiennym kształcie, jest w stanie wywołać wspomnienia i zbliżyć emocjonalnie *ja* obecne do tego, którym było w przeszłości. Proustowski zabieg pozwala na odzyskanie „czasu utraconego”.

Drugie ja bywa utożsamiane również z *ty*⁷ lub *on/ona*, gdy odnosi się do upersonifikowanego partnera dialogu wewnętrznego, na przykład własnej pamięci lub pomysłu na wiersz:

⁷ Zaimek *ty* (i skorelowana z nim forma 2. osoby czasownika) bardzo rzadko w poezji Szymborskiej jest wykładnikiem wirtualnego adresata, który w teoretycznoliterackich interpretacjach jest rozumiany szeroko: jako odbiorca wpisany w każdy tekst. Zaimek 2. osoby (czasem zastępuje go forma *Pan/ Pani*) odnosi się częściej do partnera stylizowanego na potoczną interakcję

Jestem złą publicznością dla swojej pamięci.
 Chce, żebym bezustannie słuchała jej głosu,
 a ja się wiercę, chrząkam,
 słucham i nie słucham,
 (...)

[*Trudne życie z pamięcią*, T 24]

Przyszedł mi pewien pomysł
 Na wierszyk, na wiersz?
 To dobrze – mówię – zostań, pogadamy.
 Musisz mi więcej o sobie powiedzieć
 Na co on szeptem kilka słów na ucho.
 (...)

[*Pomysł*, T 14]

Trudno nieraz z całą pewnością stwierdzić, czy druga osoba dialogu (*ty*) lub jej osobowy przedmiot (*on*) jest uosobieniem wewnętrznego *ja* mówiącej (nawet polemika z samą sobą nie jest przecież wykluczona), czy też głosem tzw. *opinio communis* lub przeciętnego Kowalskiego, do którego być może zwraca się *ja* z wiersza pt. **Tutaj**: „Wiem, wiem, co myślisz./ Nic tutaj trwałego...” (T 6). Rzadko zdarza się, że mówiące *ja* demaskuje się wyraźnie jako *ja* autorskie i zwraca się wprost do *nas* – czytelników⁸, jak w wierszu *Perspektywa*:

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

(D 18)

dialogu, w którym role *ja* i *ty* są zmienne [*ty* niekiedy odnosi się do osoby identyfikowanej jako *porte-parole* autorki, jak w wierszu *Wýwiad z Atropos*, w którym tytułowa bohaterka zwraca się do swojej rozmówczyni protekcyjnie: „moja ty poetko” – D 25]. Zważywszy, że w poetyckich „rozmowach” uczestniczą nierzadko podmioty nieosobowe [por. również *Rozmowa z kamieniem*], należy zgodzić się z obserwacją Dariusza Pawelca, że takie interakcje „nie są w ogóle związane z rzeczywistym zadaniem komunikacyjnym” [Pawelec 2003: 24].

⁸ W istocie, jak dowodzą znawcy problematyki [zob. Okopień-Sławińska 1998: 110-116; Pawelec 2003: 17-24], adresat przedstawiony w tekście nigdy nie jest tożsamy z wirtualnym adresatem ani realnym czytelnikiem, a podmiot literacki – z nadawcą utworu i realnym autorem, nawet jeśli w utworze dokonano takiej pozornej identyfikacji (zob. też uwagi zamieszczone we wstępie do niniejszego opracowania).

Wypowiedzi partnera rozmowy bywają „cytowane” w mowie niezależnej i wówczas mamy w wierszu dwa jakoby podmioty mówiące o sobie *ja* [por. na przykład utwory: *Na wieży Babel*; *Rozmowa z kamieniem*; *Wywiad z Atropos*] i zachowujące pewną autonomię. Często poetyckie *ja* wypróbowuje niejako tożsamości potencjalne, niespełnione z powodu przypadkowego zaistnienia tu i teraz: „Jestem kim jestem./Niepojęty przypadek/ jak każdy przypadek” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176]. Inne nieurzeczywistnione, lecz wyobrażone, „kostiumy” z „garderoby natury” nie musiałyby wcale okrywać osoby:

Ja też nie wybierałam,
ale nie narzekam.
Mogłam być kimś
o wiele mniej osobnym.
Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju,
Szarpaną wiatrem częstką krajobrazu.
(...)

[tamże: 176]

Bywa jednak, że *ja* obecne żałuje tych utraconych wcieleń – wieloraka tożsamość wydaje się bardziej atrakcyjna niż „ograniczenie do własnej postaci”, jak deklaruje bohaterka wiersza bez tytułu:

(...)
Nie fruwać nad nim, nie uciekam mu
pod korzeniami drzew.

(...) Biedna,

ograniczona do własnej postaci,
a byłam brzozą, a byłam jaszczurką,
a wychodziłam z czasów i atlasów,
mieniąc się kolorami skór. A miałam
łaskę znikania sprzed zdumionych oczu,
co jest bogactwem bogactw.

(...)

[****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97]

Granica między osobą a światem nieludzkim jest przy tym konceptualizowana jako nieostra, płynna, co oddaje konstrukcja stopniująca cechę „osobności”: „Mogłam być kimś/ o wiele mniej osobnym” [*W zatrzęsie-*

niu, WzZP 177]. Taki zabieg prowadzi do rozszerzenia ekstensji zaimków *ja* i *ktoś*, odnoszących się konwencjonalnie do osoby, na desygnaty nieosobowe. Status *ja* mówiącego przysługuje też mitologicznej personifikacji śmierci [*Wywiad z Atropos*], zwierzęciu [*Monolog psa zaplątanego w dzieje; Tarsjusz*] czy kamieniowi [*Rozmowa z kamieniem*]. Poetyckie postacie są podatne na transgresje („bio-transfiguracje”), a więc przekraczanie stereotypowo wyznaczonych granic między kategoriami, jak dowodziliśmy obszerniej w I rozdziale niniejszego opracowania.

Choć doświadczenia i obserwacje *ja* są uprzywilejowane w świecie poetyckim, wiele utworów Szymborskiej pisanych jest z perspektywy podmiotu zbiorowego, na co wskazują, oprócz czasowników w 1. osobie liczby mnogiej, również formy zaimków: osobowego (*my, nas, nam*) i dzierżawczego (*nasz, nasza, nasze*). Jest to swoisty *pluralis modestiae* – punkt widzenia podmiotu pierwszoosobowego zostaje jak gdyby włączony w doświadczenie zbiorowości, którą ten podmiot reprezentuje. Najczęściej zbiorowość ta nie jest precyzyjnie zdefiniowana. Nasuwa się przypuszczenie o ogólnoludzkiej perspektywie przyjmowanej przez polską poetkę, nagrodzoną Noblem. Warto jednak zauważyć, że często ta perspektywa jest w jej twórczości przekraczana i obejmuje inne istoty żyjące, a nawet świat nieorganiczny. *Modestia* narzucana jest w ten sposób „nam” jako ludziom. Poetka użycza bowiem głosu i swoistej podmiotowości zwierzętom, roślinom, wodzie, kamieniom, gwiazdom i innym przedstawicielom świata organicznego i niematerialnego, a nawet osobnikom, którzy nie istnieli, ale mogliby zaistnieć. W zaskakujący sposób, także poprzez rozszerzenie zakresu odniesienia zaimków *my* i *nasz* – konwencjonalnie implikujących przecież tylko podmiot osobowy – potrafi budować „nasze” z mieszkańcami tych światów „pokrewieństwo”, jak na przykład w wierszu pt. *Żywy*:

Już tylko obejmujemy.
Obejmujemy żywego.
Sussem już tylko serca
umiejąc go dopaść.

Ku zgorszeniu pajęczycy.
krewnej naszej po kądzieli,
on nie zostanie pożarty.
(...)

[SP, WW 126]

Niekiedy wydaje się, że wypowiedź poetycka dotyczy wyłącznie przedstawicieli *homo sapiens*, na przykład wówczas, gdy zaczyna się tak: „Jeżeli pozwolono nam wybierać, /Zastanawialiśmy się chyba długo.// Proponowane ciała były niewygodne/ i niszczyły się brzydko” [KiP, WzZP 169]. Niemal cały, dość długi w porównaniu z innymi utworami Szymborskiej, poemat pt. **Wersja wydarzeń** utrzymuje czytelnika w przeświadczeniu, że opowiada o odważnym i pionierskim „wyborze” dokonanym przez „nasz” gatunek. Dopiero końcowe strofy ujmują nam jednak trochę dumy, odbierają palmę pierwszeństwa i o czymś ważnym przypominają:

(...)

Spojrzeliśmy na Ziemię.
Żyli już na niej jacyś ryzykanci.
Słaba roślina
czepiała się skały
z lekkomyślną ufnością,
że nie wyrwie jej wiatr.

Niewielkie zwierzę
wygrzebywało się z nory
z dziwnym dla nas wysiłkiem i nadzieją.

(...)

[KiP, WzZP 171]

Tylko „nasze”, ludzkie, doświadczenie bywa też często konfrontowane z perspektywą „innego”, nieludzkiego, świata, jak w wierszach: **Rozmowa z kamieniem**; **Milczenie roślin** czy **Widok z ziarnkiem piasku**:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.

(...)

Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.
Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.

[LnM 11]

Szacunek, podziw, respekt i próba „porozumienia” to najczęściej manifestowane wobec natury postawy podmiotu poznającego, którego wyróżnia nie tylko rozum, ale również empatia i poczucie winy wobec wszelkich

stworzeń. Brak doskonałości w porównaniu z innymi twórcami natury również bywa nam poczytywany za zaletę [por. wiersze *Cebula*; *Ostrzeżenie*]. Rzadko i niechętnie natomiast wyłącza poetka człowieka ze wspólnoty cierpienia, która obejmuje i inne istoty żyjące. Daje temu dobitny wyraz w wierszu pt. *Widziane z góry*, w którym akcentowanie zaimka 1. osoby liczby mnogiej i związanych z tą formą zaimków dzierżawczych nie jest sygnałem wyróżnienia przynoszącego *nam* chlubę:

(...)

I oto ten na drodze martwy żuk

(...)

Wygląda, że nie stało mu się nic ważnego.

Ważne związane jest podobno z nami.

Na życie tylko nasze, naszą tylko śmierć,

Śmierć, która wymuszonym cieszy się pierwszeństwem.

[WL, WzZP 83].

2.4. *Jakiś, coś, ktokolwiek* – o zaletach niedookreślenia⁹

Zaimki zwane w gramatykach polskich „nieokreślonymi” pełnią specjalną funkcję w naszych codziennych wypowiedziach. Pozwalają bowiem nadawcy wyróżnić obiekty, których nie może lub nie chce on bliżej zidentyfikować. Jednak trudno się zgodzić z twierdzeniem Stanisława Karolaka, że „zaimki nieokreślone, podobnie jak pytajne i względne, również nic nie wskazują ani do niczego nie odsyłają” [EJO: 604]. Byłyby więc pozbawione denotacji i konotacji. Zaimkom tym można jednak przypisać pewien zakres odniesienia: do obiektów kwalifikowanych jako osoby (*ktoś, ktokolwiek*) lub nie-osoby (*coś, cokolwiek*), ewentualnie – miejsca (*gdzieś, gdziekolwiek*) lub czasy (*kiedyś, kiedykolwiek*). Przymiotne *jakiś/ jakaś/ jakieś (jakikolwiek/ jakakolwiek/ jakiekolwiek)* wyznaczają nieokreślony lub dowolny egzemplarz (egzemplarze) danego rodzaju rzeczy, zjawisk czy istot żywych, określanego nazwą ogólną, np. *jakiś człowiek, jakakolwiek przyczyna*. Naszym zdaniem, zaimki te mają też ogólne znaczenie, przy czym jak słusznie zauważa cytowany wyżej badacz, nie tyle

⁹ Rozważania zawarte w tej części rozdziału stanowią również fragment osobnego tekstu [Szczepankowska 2012]. Wiersz pt. *Jacyś ludzie* był już także wcześniej interpretowany z językoznawczego punktu widzenia [zob. Bąba/ Zgrzywa 2000].

są one wykładnikiem ‘nieokreśloności’ (tę funkcję spełnia w polszczyźnie brak określenia przy nazwie ogólnej, a w wielu innych językach tzw. rodzajnik nieokreślony), lecz tego, że „mówiący albo nie chce, albo nie może użyć odpowiedniego wyrażenia pełnoznacznego” [tamże]. Zaimki, o których tutaj mowa, mogą zatem przekazywać informację o intencji nadawcy tekstu.

Wisława Szymborska często stosuje w swoich wierszach wymienione rodzaje zaimków, wydobywając ich różnorodne konotacje znaczeniowe i funkcje komunikacyjne, których wartość umyka nie tylko zwykłym użytkownikom języka, ale i lingwistom, zainteresowanym głównie systemowymi właściwościami leksemów zaimkowych.

Świadomie stosowane niedookreślenie jest w naszych codziennych komunikatach zazwyczaj sygnałem niewiedzy (niepewności) podmiotu mówiącego (por. *coś się tutaj musiało stać; chyba zdarzył się jakiś wypadek*). Użycie zaimków nieokreślonych może ewokować sytuację błędzenia po omacku lub śnienia – w takiej funkcji wykorzystuje je Wisława Szymborska w wierszu pt. *W uśpieniu*: „Przyśniło mi się, że czegoś szukałam,/ gdzieś chyba schowanego albo zgubionego” [W 17]. Nie oczekujemy natomiast raczej użycia nieokreślonego zaimka w kontekstach zakładających niejako z góry wiedzę mówiącego. Przystępując zatem do lektury utworu literackiego, możemy nie mieć pewności, czy zrozumiemy intencję autora, ale zakładamy, że sam autor wie, o czym pisze, i informuje o tym nas (czytelników) już w tytule będącym niejako nazwą własną jego utworu. Możemy z zapałem dyskutować na temat interpretacji tytułowej *Lalki* w kontekście słynnej powieści Bolesława Prusa; bylibyśmy jednak zdziwieni, gdyby sam pisarz nadał swojemu dziełu tytuł *Jakaś lalka*. Obcuje z poezją Wisławy Szymborskiej, która swoje wiersze opatrjuje czasem tytułem *Może być bez tytułu*, powinniśmy być jednak przygotowani również na takie zaskoczenie – jeden z jej wierszy nosi właśnie tytuł *Jacyś ludzie*.

Umieszczenie zaimka nieokreślonego w tytule utworu literackiego jest, jak dowodziliśmy wyżej, złamaniem pewnej konwencji komunikacyjnej, a taki zabieg wyzwala implikaturę: domaga się interpretacji. Domyślamy się bowiem, że innowacja językowa wynika z odkrycia szczególnej funkcji semantycznej potocznych fraz z zaimkiem nieokreślonym, który został użyty niejako w cudzysłowie. Metatekstową implikaturę wzmacnia cały utwór, w którym frazy zaimkowe zostają wielokrotnie powtórzone, także w niekonwencjonalnych połączeniach z innymi słowami:

Jacyś ludzie w ucieczce przed jakimiś ludźmi.
 W jakimś kraju pod słońcem i niektórymi chmurami
 zostawiają za sobą jakieś swoje wszystko.
 Obsiane pola, jakieś kury, psy,
 lusterka, w których nagle przegląda się ogień.
 (...)

[WzZP 175]

Nagromadzenie form zaimka *jakiś* w cytowanym wierszu wskazuje na intencję, którą można wyrazić pytaniem: Jakie znaczenie chcemy przekazać, wypowiadając frazę *jacyś ludzie*? Czy zawsze używamy zaimków „nieokreślonych” dlatego, że patrzymy z oddali i mamy kłopot z precyzyjną identyfikacją obiektów? A może raczej po to, by zbudować dystans między nami a innymi ludźmi – takimi samymi jak my, żyjącymi pod tym samym słońcem i *niektórymi* z przepływających i nad nami chmur, hodujących dobrze nam znane gatunki zwierząt (kury) i trzymających psy (zapewne z takich samych powodów, z jakich i my to robimy). Operując frazą z zaimkiem *jakiś/ jacyś*, który wprowadza napięcie pomiędzy bliskością a oddaleniem podmiotu mówiącego wobec przedmiotu jego obserwacji, poetka nie tyle oddaje nieokreśloność obiektów z punktu widzenia obserwatora, ile raczej jego stan emocjonalny. Perspektywa bliskości wynika z empatii wobec bliźnich (czyli ludzi „bliskich”), a druga, implikowana przez frazę *jacyś ludzie* i tym podobne – z bezradności wobec ich dramatu, rozgrywanego się przed oczyma obserwatora, ale w „bezpiecznej” od niego odległości. To m.in. dzięki telewizji następuje takie skrócenie perspektywy oglądu [przypomnijmy w tym kontekście słowa z wiersza pt. *Tortury*: „tortury są, jak były, zmalala tylko ziemia/ i cokolwiek się dzieje, to tak jak za ścianą” – LnM 28]. Zaimki nieokreślone w wierszu *Jacyś ludzie* są jak gdyby substytutami telewizyjnego ekranu, który przybliży grozę, nie oszczędzając widzom makabrycznych szczegółów: zmusza ich niejako do współodczuwania, a jednocześnie wzmaga poczucie bezradności i winy. Niejako w samoobronie przed zaangażowaniem i wyrzutami sumienia obserwator stara się zachować emocjonalny dystans, którego wykładnikiem są frazy z zaimkami nieokreślonymi. Ich systemową funkcją – przypomnijmy – jest m.in. wyróżnienie obiektów, których mówiący nie chce bliżej identyfikować.

Sytuacja opisana w wierszu stanowi zatem ramę interpretacyjną, która do ogólnego sensu słów *jakiś, czyjeś* i innych dodaje całą gamę pragmatycznych konotacji. To, co obserwator widzi, i to, co potrafi sobie wyobrazić, jest ukazywane z bliska, sprawia nawet wrażenie, że widz jest uczestnikiem

opisywanej sytuacji. Użycie w tych deskrypcjach zaimka nieokreślonego, sugerującego oddalenie, kłóci się niejako z perspektywą zbliżenia:

(...)

Odbywa się po cichu czyjeś ustawianie
i w ciszy czyjeś komuś chleba wydzieranie,
i czyjeś martwym dzieckiem potrząsanie.

(...)

[*Jacyś ludzie*, WzZP 175]

Sprzeczność taką wydobywa również upodrzednienie frazy z zaimkiem deiktycznym (*tędy*) wobec zaimka nieokreślonego (*jakaś*): „Przed nimi jakaś wciąż nie tędy droga,/ nie ten, co trzeba, most” [tamże]. Zderzanie perspektywy bliskości i oddalenia – kreowane w wierszu głównie dzięki wykorzystaniu semantycznego i pragmatycznego potencjału określeń zaimkowych – jest tutaj metaforą towarzyszącego nam nierzadko konfliktu między empatią a dystansem emocjonalnym, zaangażowaniem (poznawczym) uczestnika a biernością widza, moralnym imperatywem solidarności z bliźnimi a poczuciem bezradności wobec dramatu obcych ludzi w odległym kraju.

Poruszający efekt uzyskuje poetka także w wierszu pt. *Identyfikacja*, zestawiając w podobny sposób zaimki konotujące znaczenie nieokreśloności (*jakiś, kogoś*) i oddalenia (*tam, tamten*) z zaimkami sugerującymi określoność (*on, ten, taki*). Ich użycie przez bohaterkę wiersza, proszoną o zidentyfikowanie zwłok męża, służy oddaniu jej stanu emocjonalnego, sytuowanego między narzucającą się grozą rozpoznania a jej rozpaczliwym odrzucaniem [wyróżnienia moje – I.Sz.]:

(...)

Dali mi jakiś proszek, żebym nie upadła.
Potem mi pokazali **kogoś, nie wiem kogo.**

(...)

Wpadłam w gniew, bo to na pewno **nie on.**
Nie zrobiłby mi tego, żeby tak wyglądać.

(...)

Dobrze, że przyszłaś, bo tam było zimno,
a **on** tylko w **tym takim** gumowym śpiworze,
on, to znaczy **ten tamten** nieszczęśliwy człowiek.

(...)

[*Identyfikacja*, T 46]

W wierszu *Jacyś ludzie* uprzywilejowane w nim zaimki nieokreślone zyskują jeszcze inne, oprócz wyżej wymienionych, konotacje znaczeniowe:

(...)
 Przydałaby się jakaś niewidzialność,
 jakaś bura kamienność
 lub jeszcze lepiej niebyłość.
 Na pewien krótki czas albo i długi.
 (...)

[*Jacyś ludzie*, WzZP 175]

Tautologicznie niejako spiętrzona nieokreśloność, konotowana nie tylko przez zaimek *jakaś*, lecz także przez podrzędne rzeczowniki abstrakcyjne z sufiksem *-ość*, wzmacnia w tym kontekście maskującą, ochronną niejako wartość metamorfozy, jaka „przydałaby się” ludziom w sytuacji zagrożenia: zachowanie istnienia za cenę okresowej „niebyłości” lub pod maską czegoś niekreślonego (np. „burej kamienności”) i może dzięki temu niewidzialnego dla wrogów.

W końcowych wersach wiersza zaimki niekreślone (*ktoś, coś, jakiś*) wespół z pytajnymi (*kto, co, gdzie, kiedy, ilu, jakich*), zgodnie z ich przeznaczeniem, wyrażają przede wszystkim niewiedzę mówiącego, która w cytowanym kontekście jest figurą niepewności graniczącej z nadzieją:

Coś jeszcze się wydarzy.
 Tylko gdzie i co?
 Ktoś wyjdzie im naprzeciw.
 Tylko kiedy, kto?
 W ilu postaciach i w jakich zamiarach?
 Jeśli będzie miał wybór,
 może nie zechce być wrogiem
 i pozostawi ich przy jakimś życiu.

[*Jacyś ludzie*, WzZP 175]

2.5. *Kto, co, gdzie, kiedy, ilu, jakie...* – poezja jako sztuka zadawania pytań

Zaimki pytajne to również ważny i częsty element językowego obrazu świata, kreowanego przez Wisławę Szymborską¹⁰. W swojej podstawowej funkcji – sygnalizowania, że podmiot mówiący nie potrafi zidentyfikować obiektów (ich jakości, liczby, miejsca, czasu, przyczyny występowania) – są one bliskie zaimkom nieokreślonym. Słowa pytajne różni jednak od tych ostatnich to, że wyrażają prośbę lub wręcz żądanie wobec implikowanego adresata, od którego mówiący oczekuje odpowiedzi. Taka jest w każdym razie ich rola w potocznych komunikatach. Jednak w poezji Szymborskiej zdania z zaimkami pytajnymi często nie są opatrywane znakiem zapytania, a nawet jeśli są, to „adresaci” tych pytań nie są skłonni do udzielania odpowiedzi [por. *Rozmowa z kamieniem*; *Milczenie roślin*]. Stawiane naturze, pytania takie są raczej kształtem „zdziwień” wyrażających istotę postawy samej poetki wobec świata [postawa ta jest elementem autocharakterystyki w wierszu pt. *W zatrzęsieniu*: „Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,/ a to by oznaczało,/ że kimś całkiem innym” – WzZP 177]. Podmiot liryczny analizowanych tutaj wierszy eksplicytnie charakteryzuje stawiane przezeń pytania jako sposób „dziwienia się” światu, zwłaszcza jeśli interogacje są pozbawione zaimków pytajnych, a tryb wypowiedzenia sygnalizuje jedynie upewnianie się co do faktyczności zdarzenia, np. w wierszu *Wszelki wypadek*:

(...)

Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?

Sieć była jednooka, a ty przez to oko?

Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.

(...)

[Ww, WW 163]

Najczęściej są to *Pytania zadawane sobie* (tak właśnie brzmi tytuł wczesnego zbioru poezji Szymborskiej, wydanego w 1954 roku) – w tytu-

¹⁰ „Poezja Wisławy Szymborskiej to poezja wielkich pytań.” – podkreśla Edward Balcerzan [1996: 40]. Owa „uparta pytajność” – jego zdaniem – „wynika z niewiary w porządku skończone” [tamże: 42]. Wiedza nie ma kresu, dążenie do jej zdobywania jest zarazem otwieraniem przed sobą coraz to nowych pól dociekań, piętrzeniem wątpliwości i kolejnych pytań. Poezja w przekonaniu krakowskiej poetki nie służy udzielaniu odpowiedzi; jest sztuką zadawania pytań wyrażających tę niewiedzę oraz należące do jej pola semantycznego: niepewność, wątpliwości, obawy, przypuszczenia, nadzieje.

łowym wierszu tego zbioru mamy zestaw pozornych interrogacji, anaforycznie rozpoczynanych partykułą *czy* i zakończonych znakiem zapytania, ale sugerujących oczywiste rozstrzygnięcie, np.: „Czy wiesz, że przyjaźń trzeba współtworzyć jak miłość?” [PZS, WW 17]. Wiersz pod znamienym tytułem *Zdumienie* (z późniejszego tomu pt. *Wszelki wypadek*, wydanego w 1972 roku) składa się już z samych pytań, lecz bynajmniej nie retorycznych, nie pozornych. Nie sugerują bowiem odpowiedzi; przeciwnie – służą uprawomocnieniu niewiedzy, a przynajmniej wątpliwości, czyli stanu, jak już wcześniej podkreślaliśmy za poetką, objawiającego się wówczas, „kiedy niczego nie jesteśmy pewni,/ a wszystkiego ciekawi” [*Trochę o duszy*, Ch 26]. W wierszu pt. *Rachunek elegijny* złożonym z pytań zaczynających się zaimkiem *ilu*, tylko pozornie chodzi o uzyskanie danych liczbowych – żadna kwestia nie kończy się znakiem zapytania, lecz jest opatrzona parentetycznym zastrzeżeniem (*jeśli...*) odnoszącym się do trafności stawianego pytania, które zawiera jakąś arbitralną, stereotypową kwalifikację: „Ilu tych, których znałam/ (jeśli naprawdę ich znałam)/ mężczyzn, kobiet/ (jeśli ten podział pozostaje w mocy)” [KiP 18]. Wiersze zbudowane z pytań stanowiących zależny składnik złożonego wypowiedzenia zazwyczaj zaczynają się od charakterystycznej ramy modalnej – osoba pytająca sygnalizuje przekonanie, że nie uzyska odpowiedzi, np.:

Nigdy już się nie dowiem,
co myślał o mnie A.
Czy B do końca mi nie wybaczyła.
Dlaczego C. udawał, że wszystko w porządku.
Jaki był udział D. w milczeniu E.
(...)

[*ABC*, D 7]

Słowa pytajne pełnią tutaj rolę zaimków względnych, czyli konektorów uzależniających rozpoczynane nimi frazy od nadrzędnego zdania modalnego. Mimo że interrogacje są od niego oddzielone kropką, nie uzyskują autonomicznej ważności i nie kończą się znakiem zapytania. Analogiczny zabieg stosuje poetka w innym wierszu, w którym ciąg kwestii zaczynających się od wyrażen z zaimkiem pytajnym (*co, o czym, kiedy, na czym, gdzie* itp.), jest umieszczony między metatekstowymi strofami sygnalizującymi brak oczekiwania na odpowiedź, a nawet niepewność co do kształtu pytań notowanych „chwile przed zaśnięciem”:

Sporządziłam spis pytań,
na które nie doczekam się już odpowiedzi,
bo albo za wcześnie na nie,
albo nie zdołam ich pojąć.

(...)

Pewne pytania notowałam chwilę przed zaśnięciem.
Po przebudzeniu
już ich nie mogłam odczytać.

[*Spis*, Ch 42-43]

Zdania rozpoczynające się zaimkiem pytajnym mogą też wyrażać zachwyty (to jeden ze „znaków szczególnych” podmiotu poetyckiego – *Niebo*, KiP 6): „Jakie to lekkie w kropli deszczu./ Jak delikatnie dotyka mnie świat” (*Woda*, S, WW 102). Taka ekspresja nie zdarza się jednak często w poezji, która zasłużyła na miano „intelektualnej” („filozoficznej”). Emotywnie użycia konstrukcji z zaimkiem pytajnym, który pełni wówczas rolę partykuły, bywają raczej przejawem ulgi niż zachwyty, jak w wierszu pt. *Relacja ze szpitala*: „Jak dobrze, że są schody, którymi się zbiega./ Jak dobrze, że jest brama, którą się wybiega” [SP, WW 145]. Ekspresywną i zarazem patetyczną funkcję zaimka *jak* łączonego z partykułą *że* wykorzystuje poetka w parodystycznej stylizacji na biblijną *Pieśń nad pieśniami* – w zabawnym poetyckim dialogu zatytułowanym *Mozaika bizantyjska*: „- O jakżeś piękna, wąskolica moja./ - O jakżeś urodziwy, sinousty mój” [SP, WW 134]. Umieszczenie zaimka dzierżawczego po wyrazie określanym (szyk przestawny) również służy wywołaniu retorycznego patosu. Z ironicznym zachwytem zwraca się bohaterka wiersza do „adresata” swojego monologu w wierszu pt. *Allegro ma non troppo*: „Jaki polny jest ten konik,/ jaka leśna ta jagoda -/ nigdy bym nie uwierzyła, / gdybym się nie urodziła!” [Ww, WW 189]. Partykułowe użycie zaimków pytajnych w sąsiedztwie odrzeczownikowych określeń adiektywnych odbiera przydawkom *polny*, *leśna* ich funkcję klasyfikującą (nazwotwórczą) i sprowadza je do zwykłych przydawek jakościowych, które podlegają stopniowaniu, nadającemu im ekspresywne, wartościujące nacechowanie.

Pytania w funkcji, jak można by rzec, deliberatywnej to jednak najczęstszy kontekst użycia zaimków pytajno-względnych w wierszach autorki *Spisu ludności* – utworu, w którym pojawia się pytanie dotyczące siedmiu miast odkopanych na miejscu Troi: „Co z nimi zrobić, co zrobić?” [SP, WW

130] – myśli gorączkowo narrator. „Kto komu umiera?” – zastanawia się bohater wiersza *Relacja ze szpitala* [SP, WW 145]; „Co ja tu robię, tu gdzie nie ma nic?” – mówią do siebie Maria Stuart i Elżbieta Tudor, sportretowane w wierszu pt. *Ścięcie* [SP, WW 137]. Cytowane pytania nie są skierowane do drugiej osoby, lecz są raczej kształtem namysłu mówiących nad sobą i światem.

Sokratejska z ducha niewiedza jest wartością samą w sobie – warunkiem aktywności intelektualnej, ciekawości czy wręcz pasji poznawania. Niepewność (w przeciwieństwie do smutnej pewności) implikuje nadzieję, czemu poetka daje wyraz m.in. w cytowanym wyżej fragmencie wiersza *Jacyś ludzie* albo w poetyckich rozważaniach nad istotą poezji. Wykorzystując efekt ekwiwokacji (motywowaną kontekstem frazeologicznym dwuznaczność czasownika *paść/padać*), poetka ironicznie sygnalizuje swoją niechęć do formułowania jednoznacznych kwalifikacji, nieopatrzonej znakiem zapytania: „tylko co to takiego poezja?/ Niejedna chwiejna odpowiedź/ na to pytanie już padła” [*Niektórzy lubią poezję* KiP 9]. Rozważania kończą się swoistym dla poetki, paradoksalnym wyznaniem wiary w stałość niewiedzy: „A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego/ jak zbawiennej poręczy” [tamże].

III

WISŁAWY SZYMBORSKIEJ GRAMATYKA PRZESTRZENI MENTALNYCH

1. Światy możliwe a dyskurs poetycki

Łatwo zgodzić się z tymi czytelnikami i badaczami twórczości Wisławy Szymborskiej, którzy konstatują doskonale w poezji noblistki zespolenie słów z rzeczywistością. Trzeba jednak podkreślić od razu, że w niewiele mniejszym stopniu niż do opisu realnego świata, słowa służą autorce zbioru wierszy zatytułowanego *Tutaj* do kreowania światów odległych od naszego; można by rzec, do ucieczki ze wspólnej nam wszystkim przestrzeni, oswojonej, ale niekoniecznie wymarzonej. Interesujące – również dla językoznawcy – jest obserwowanie (na przykładzie wybitnej literatury) owocnego korzystania z zasobów języka w celu opisanego realnego świata. Nie mniej frapującym doświadczeniem jest eksplorowanie możliwości, jakie oferuje kod symboliczny tym, którzy chcą wyjść poza granice dostępnej nam wszystkim rzeczywistości i wykreować (w wyobraźni) inne światy. Jak dowodziliśmy w I rozdziale niniejszego opracowania (*Językowa kategoryzacja świata a poetyckie transgresje*), w języku narodowym, który również poeta ma do dyspozycji, zawarta jest już określona interpretacja świata, której rezultatem jest sieć kategorii gramatycznych i leksykalnych oraz zasób standardów semantycznych przypisanych określonym strukturom symbolicznym (ustalonym słowom i ich połączeniom). Stereotypowe profile pojęć mogą być, oczywiście, poddawane poetyckiej weryfikacji, a konwencjonalny zakres odniesienia symboli jest podatny na metaforyczne rozszerze-

nia, ale nawet poeta – bez narażania się na niezrozumienie – nie może całkowicie ignorować społecznie uzgodnionej zawartości treściowej znaków językowych. Złożone, pojęciowo skonkretyzowane i stereotypowo w danej kulturze sprofilowane symbole (takie, jak na przykład: *matka*, *liberalizm*, *splacać kredyt*, *bezrobotny*) niezbyt nadają się do kreowania oryginalnych światów, niepowielających kategorii potocznego obrazu rzeczywistości. Są jednak w każdym języku – jak od lat dowodzi w swoich pracach światowej sławy polska lingwistka Anna Wierzbicka [1971, 2006 (1996)] – takie elementarne jednostki symboliczne (podstawowe morfemy, schematy składniowe i proste leksemy), które mają charakter uniwersalny – są niezależne od kultury, przekładalne na każdy język; takie, które mogą służyć rozkładaniu treści złożonych pojęć i wyrażaniu wszelkich mentalnych konstrukcji. Stanowią alfabet ludzkiej myśli (*lingua mentalis*), o którego stworzeniu marzyli od wieków filozofowie (Spinoza, Kartezjusz czy Leibniz). Lingwiści z uniwersytetu w Canberze Anna Wierzbicka i Cliff Goddard wyselekcjonowali zestaw kilkudziesięciu takich uniwersalnych symboli i nie spodziewają się już jego istotnego poszerzenia¹. Nie jest on jednak przeznaczony do komunikowania się filozofów czy zwykłych użytkowników języka. Ten tzw. naturalny metajęzyk semantyczny służy lingwistom do ukazywania struktury złożonych pojęć i odkrywania, jakie składniki różnią znaczenia kategorii bliskich sobie w danym kodzie komunikacyjnym lub w różnych systemach. Jak dowodzą z kolei reprezentanci lingwistyki kognitywnej [zob. Langacker 2009 (2008), Lakoff/ Johnson 2010 (1980)], słowa odnoszące się do domeny przestrzennej, dostępnej bezpośrednio poznaniu, nazywające miejsca, kierunki, ruch obiektów czy ich jakości fizyczne, są pojęciowo prostsze niż symbole zjawisk abstrakcyjnych (ze sfery myślenia, emocji, ról społecznych, polityki, ideologii itp.). Pojęcia opozycyjnych relacji przestrzennych ('wewnątrz//zewnątrz', 'góra//dół', 'całość//część', 'przód//tył', 'blisko//daleko' i innych) dostarczają uniwersalnych (tj. niezależnych od kultury) schematów konceptualnych, które są rzutowane na domenę abstrakcyjną i nadają jej strukturę zgodnie z mechanizmem projekcji metaforycznej (na przykład wyrażenie *puste słowa* uszczegóławia sens podstawowej metafory strukturalnej: „słowa to pojemniki na znaczenia”). Podstawowe pojęcia są przenoszone na inne domeny doświadczenia poznawczego: myślenie abstrakcyjne, uczucia, relacje społeczne, działania komunikacyjne itp. Mechanizm ten pozwala twórcy konceptualizować

¹ Zestaw tych jednostek i ich wstępną charakterystykę zawiera 2. rozdział pracy pt. *Semantics. Primes and Universals* z 1996 roku [zob. tłumaczenie polskie: Wierzbicka 2006].

wizje „światów możliwych”, nadaje im zrozumiałą dla umysłu ludzkiego strukturę (swoistą gramatykę), lecz nie ogranicza wyobraźni socjokulturowymi, wyidealizowanymi modelami kognitywnymi.

Wisława Szymborska, rzecz jasna, nie sprowadza języka swojej poezji do kilkudziesięciu jednostek leksykalnych, ale podkreślana przez czytelników i badaczy prostota (leksykalna, nie intelektualna!)² jej wierszy wynika w dużej mierze z tego, że autorka *Dwukropka* buduje znaczenie wypowiedzi poetyckiej z niewielu słów, starannie dobranych i ułożonych w przemyślane kolokacje, słów nierzadko prostych (jednomorfemowych), takich jak zaimki, przymyki, partykuły, wybrane czasowniki o ogólnym, kategoryalnym znaczeniu. Wiele z tych słów znajduje się na liście pojęć „naturalnego metajęzyka semantycznego” [w skrócie: NMS] Anny Wierzbickiej [2006: 53, 95]. Jednostki NMS mają ogólne, schematyczne znaczenie; nazywają podstawowe stany, działania, wartości, relacje przestrzenne i czasowe, a dzięki temu nie ograniczają inwencji twórczej, lecz jak charakteryzowane w II rozdziale niniejszego opracowania leksemy zaimkowe, pozwalają poecie dopełnić ich schematyczny sens indywidualnym konceptem ukształtowanym w określonym kontekście semantyczno-pragmatycznym. Słowa takie, jak *tutaj, tam, ja, ty, coś, ktoś, jeżeli, gdyby, z powodu, być, chcieć, wiedzieć, myśleć, czuć, móc, mało, dużo, dobry, zły, nie*, oraz te, które nazywają podstawowe pojęcia przestrzenne (miejsca, kierunki, ruch obiektów fizycznych), jak: *w, wewnątrz, z, zewnątrz, poza, do, od, góra, dół, przód, tył, iść, znajdować się, blisko, daleko* itp., wpisane w ustalone schematy składniowe, pozwalają twórcom konstruować opis, który nie jest kulturowo zdeterminowany, w tym również opis świata kreowanego przez poetę, wyobrazonego, hipotetycznego czy fantastycznego.

Niektóre wiersze noblistki są niemal w całości złożone z takich właśnie prostych wyrażen, nazywających pojęcia z podstawowej domeny ludzkiego doświadczenia. Dla przykładu przytoczę jedynie pierwszą strofę utworu pt. *Labirynt* (z tomu *Dwukropek*):

² Anna Pajdzińska tak tłumaczy fenomen połączenia „ambitnej intelektualnej problematyki z wyrafinowaną prostotą i komunikatywnością wypowiedzi” w twórczości Wisławy Szymborskiej: „Jest to liryka prosta i skomplikowana jednocześnie: czytelnik może ograniczyć się do odbioru biernego, ponieważ podstawowy sens jest zwykle wyłożony wprost, a twórca kieruje uwagę poza tekst, w stronę życia; ale może również – angażując wszystkie swoje umiejętności, wrażliwość, erudycję i doświadczenie – próbować zrekonstruować znaczenia nie podane *expressis verbis*, przemyślnie ukryte, nieoczekiwane komplikujące myśl wiersza” [Pajdzińska 1993: 219].

- a teraz kilka kroków
 od ściany do ściany,
 tymi schodkami w górę,
 czy tamtymi w dół,
 a potem trochę w lewo,
 jeżeli nie w prawo,
 od muru w głębi muru
 do siódmego progu,
 skądkolwiek, dokądkolwiek
 aż do skrzyżowania,
 gdzie się zbiegają
 żeby się rozbiegnąć
 twoje nadzieje, pomyłki, porażki,
 próby, zamiary i nowe nadzieje.
 (...)

[D 30]

„Świat możliwy” to pojęcie filozoficzne, wywodzące się z teorii Gottfrieda Wilhelma Leibniza (filozofa żyjącego na przełomie XVII i XVIII wieku), upowszechnione w czasach współczesnych przez innego filozofa – Hilarego Putnama, służące logikom do interpretowania zdań w kategoriach prawdy i fałszu. Jest to zestaw sądów opisujących stan rzeczy, który służy za kontekst niezbędny do interpretacji danego wypowiedzenia. Realny, dostępny nam świat jest jednym z wielu możliwych światów, do których mogą odnosić się nasze komunikaty językowe. Język umożliwia nam kreowanie i opisywanie różnych światów, zwanych również przez Gilles’a Fauconniera [1985] „przestrzeniami mentalnymi” (ang. *mental spaces*), takich jak świat wiedzy, przewidywań, intencji, życzeń, zobowiązań, fantazji, snów. Należą tu również światy fikcji literackiej, do których Peter Stockwell odnosi pojęcie „światy dyskursu” – rozumiane jako „możliwe światy o wymiarze narracyjnym i poznawczym” [Stockwell 2006: 132-133]. Wyobrażona przestrzeń dyskursu literackiego pozwala czytelnikowi rozumieć i śledzić należące do niej obiekty i zdarzenia. Pełni rolę pośredniczącą między rzeczywistością a projektowaną fikcją dzięki umiejętności nadawcy (i czytelników) odwzorowywania właściwości świata realnego w innych przestrzeniach (wymyślonych, kreowanych). Mechanizm ten, stanowiący także o istocie metafory, Fauconnier [1997] nazywa „mapowaniem” (ang. *mapping*), które prowadzi do tworzenia struktury amalgamatowej, łączącej właściwości różnych domen poznawczych. Przestrzenie mentalne (światy możliwe)

są zanurzone jedne w drugich, lecz można i trzeba je rozpoznać w bieżącej przestrzeni dyskursu, gdyż precyzyjna rekonstrukcja związków między nimi jest warunkiem zrozumienia wypowiedzi, choćby tak prostej jak ta: *Anna wspomniała o naszej zeszłorocznej umowie*. Zdarzenie „Anna wspomniała” jest sytuowane w czasie przeszłym w stosunku do czasu bieżącego aktu mowy, a zdarzenie „ja (nadawca aktualnej wypowiedzi) i Anna (osoba, którą znam) zawarliśmy umowę” zostało zanurzone w mentalnej przestrzeni Anny (jej wspomnieniu), a więc usytuowane w jeszcze dalszej odległości czasowej od bieżącej wypowiedzi. Wszystkie te przestrzenie współistnieją w zaktualizowanym dyskursie i odbiorca odczytuje związki między nimi w procesie rozumienia tekstu.

Językowymi generatorami przestrzeni – składającymi się na swoistą gramatykę spacjalną – mogą być konstrukcje składniowe, leksemy modalne wyrażające wiedzę, wolę czy uczucia nadawcy, także elementy morfologiczne, na przykład końcówki czasowników wskazujące takie kategorie jak czas i osoba. Kreatorami przestrzeni są również określenia deiktyczne (przede wszystkim zaimki) – odnoszące się do osób, miejsc, czasów i relacji przestrzennych. Ważnym kreatorem przestrzeni mentalnych są negatory (językowe wykładniki negacji) i związane z nimi presupozycje logiczne oraz implikatury konwersacyjne.

W projektowaniu światów odgrywają rolę liczne zdolności kognitywne człowieka, takie jak umiejętność kategoryzowania zdarzeń według różnych kryteriów (dostrzegania podobieństw i przeciwieństw), rzutowanie metaforyczne pojęć z domeny bazowej ludzkiego doświadczenia na domeny abstrakcyjne, zapamiętywanie, interpretowanie, stawianie hipotez i przewidywanie, a także zdolności empatyczne (niekiedy telepatyczne) oraz takie choćby stany jak snucie marzeń i śnienie. Jak zaznaczyliśmy wyżej, przestrzenią bazową dla różnych, aktualizowanych w danym tekście (tekstach), przestrzeni mentalnych jest świat realny, dostępny zmysłowemu poznaniu. Jest on jednak również przetwarzany przez konceptualizatora, który – jak dowodzi Immanuel Kant [1957 (1787)] – poddaje dane zmysłowe („naoczności”) mentalnej, w istocie subiektywnej, obróbce; integruje je, tworząc pojęcia, czyli wyobrażenia na temat rzeczywistości. Do świata realnego („rzeczy samej w sobie”) nie mamy zatem – zgodnie z tym filozoficznym stanowiskiem, poetycko wyrażanym przez Wisławę Szymborską w wielu utworach (zob. rozważania w rozdziale I niniejszych studiów) – bezpośredniego dostępu. Nakładamy nań bowiem filtr naszych możliwości i ograniczeń zmysłowych oraz kategorii pochodzących z umysłu. Podmiotowa,

jednostkowa interpretacja świata jest też, jak dowodzą etnolodzy i lingwiści, zdeterminowana doświadczeniem kulturowym i indywidualną perspektywą poznającego [Whorf 1982 (1957), Wierzbicka 1999 (1981-1997), 2007 (1997)]. Analizując wybrane wiersze Wisławy Szymborskiej pod kątem kreowanych w nich światów możliwych („zaginionych”, „odrzuconych”, „zapomnianych”, „nieprzeniknionych”, „śnionych”, „jawnie wymyślonych”, „wytworzonych przez dzieła sztuki”, „przewidywanych”...), Stanisław Balbus [1996] podkreśla jednakże wagę „świata aktualnego”, czyli „naszego”, „oswojonego”, jako punktu odniesienia dla opisywanych przestrzeni [tamże: 129]. Od autorskiej wizji bazowych domen ludzkiego doświadczenia – życia i śmierci – warto zatem rozpocząć rekonstrukcję innych światów mentalnych odzwierciedlonych w języku poetyckim Wisławy Szymborskiej.

2. Świat realny – profile życia i śmierci

Choć realność i niezmiennność istotnych atrybutów świata po wielu młodzięczych „próbach” sprawdzania jego praw [zob. m.in. wiersze: *Wywiad z dzieckiem*; *Mała dziewczynka ściąga obrus*] są przyjmowane do wiadomości przez dorosłą osobę, bohaterka poezji Szymborskiej nie wyrzeka się bynajmniej dziecięcej z ducha ciekawości i „naiwnych pytań” o prawdziwy sens poszczególnych przejawów rzeczywistości. To, że świat istnieje – i w tym podstawowym sensie jako autonomiczny i niezależny od człowieka, narzuca się naszym zmysłom – nie podlega właściwie kwestionowaniu [zob. wiersz pt. *Jawa*], ale pytanie o to, jak istnieje, otwiera przestrzeń domysłów i pole do subiektywnej interpretacji, która sprawia, że opisywany przez poszczególne podmioty poznawcze świat realny jest także w dużej mierze rezultatem kreacji uwarunkowanej doświadczeniami zbiorowości i jednostki. Jako „wielki”, „trudny” i „dziwny” może się jawić ludziom doświadczonym przez los, historię, przez życie wypełnione cierpieniem i grozą masowej śmierci – takie, jakie było udziałem pokolenia autorki wiersza pochodzącego z niewydanego powojennego zbioru poezji [****Świat umieliśmy kiedyś na wrywki*, WW 7]. Ludziom młodym, naiwnym, którzy niewiele jeszcze przeżyli, a zwłaszcza nie czerpali wiedzy z „zatrutych studni” [tamże], świat może wydawać się „mały”, „łatwy” i „zwykły” [tamże], bajkowy jak w kinie [„dwie godziny księżycowej łuski” – *Wyjście z kina*, WW 8] albo jak w wyobrażeniach zakochanych, którzy

nie wierzą w rozstanie, choć przeczuwają je we śnie [*Zakochani*, PZS, WW 19]. „Prawdziwy świat” jawi się bohaterce, która przeżyła wojnę, jako „losu pełny, tłumny i ciemny” [*Wyjście z kina*, WW 8], „siny” i zasnuty „mgłą” [tamże]. Po wojennej hekatombie rzeczywistość jest więc zasadniczo malowana ciemnymi barwami, naznaczona niepewnością i poczuciem fatalizmu, jak w „czarnej piosence” saksofonisty: „Przyszłość – któż ją odgadnie. Przeszłości pewien któż” [*Czarna piosenka*, WW 9]. W wymiarze indywidualnym również młodzięcza miłość zakończona rozstaniem kochanków prowadzi do odczucia istnienia tragicznego [*Bez tytułu*], pozbawionego sensu, sprowadzonego – jak w przypadku kobiety opisywanej w *Balladzie* – do automatyzmu codziennych odruchów. Dystans przychodzi z czasem: „Non omnis moriar z miłości” [*Reszta*, S, WW 70] to już refleksja chłodna, nawet żartobliwa. Osobie dojrzałej pierwsza miłość, „niepamiętana,/ nie śniąca się nawet” [*Pierwsza miłość*, Ch 24], pomaga w godzeniu się ze śmiercią. Zyskiwanie wiedzy o życiu najeżone jest błędami i pułapkami młodości, a zdobywając doświadczenie, tracimy życie: „W drodze z fałszu ku prawdzie/ przestajesz być młody” [*Przyjaciółom*, WdY, WW 42]. Z utratą młodości trudno pogodzić się zwłaszcza tym, którzy z pielęgnowania swojego publicznego wizerunku uczynili sens życia, jak artysta pragnący pozostać młodym na zawsze: „Jeśli wybrańcy bogów umierają młodo,/ co począć z resztą życia?/ Starość jest jak przepaść,/ jeśli młodość jest szczytem” [*Wizerunek*, S, WW 95]. Czas życia konceptualizowany często – także w poezji [zob. Pajdzińska 1995, Sławkowa 1996, Szczepankowska 2007a] – jako droga, a więc przestrzeń uporządkowana horyzontalnie, jest tutaj nietypowo wpisany w schemat wertykalny.

Bolesna świadomość nieuchronności istnienia, dotkliwie dającego się we znaki „na jawie”, która „ciąży na sercu,/ wali się pod nogi” i „nie ma takiej stacji/ na trasie naszej podróży,/ gdzie by nas nie czekała” [*Jawa*, KiP 16-17], prowadzi do trudnej akceptacji życia – podróży jako zadania naznaczonego dramata i klęskami. Od tego zadania nie powinniśmy się jednak uchylać. Choć poczucie znużenia i bezsensowności istnienia, prowadzące nawet do samobójstwa, spotyka się z rozumiejącą uwagą autorki wierszy takich jak *Żona Lota* czy *Pokój samobójcy*, z ironią komentuje ona jednak ucieczkę od trudu i bólu egzystencji poprzez zażycie „tabletki na uspokojenie”, która pomaga „znieść złą nowinę,/ rozjaśnić brak Boga,/ dobrać do twarzy kapelusza żalobny” [*Prospekt*, Ww, WW 172]; „kto powiedział, że życie ma być odważnie przeżyte” – ironizuje w tym samym utworze. Rzeczywiście, taki imperatyw moralny nie jest łatwy do uzasadnienia, gdy brak

wsparcia ze strony boskiego autorytetu, który kierował „jeszcze” życiem kobiety z obrazu „starego mistrza” [„Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy” – mówi bohaterka wiersza *Pejzaż*, SP, WW 119], a zapewne również wyborami osób widniejących na rodzinnych fotografiach [*Album*] i postępowaniem „wielkiego człowieka”, który „nie wykreślał z notesu nazwisk osób zmarłych” [*Dom wielkiego człowieka*, LnM 17].

Mimo naruszenia systemów wartości porządkujących ludzką egzystencję, ukształtowana w trudnym 20. stuleciu bohaterka poezji Szymborskiej uparcie sugeruje nam odważne stawianie czoła wyzwaniom świata, wewnętrzne doskonalenie i samodzielne zmagania poznawcze: „Kosmiczny savoir-vivre, (...) / czegoś się od nas domaga” – przypomina w wierszu pt. *Nieuwaga* [D 36] – „kilku zdań z Pascala / i zdumionego udziału w tej grze o regułach nieznanym” [tamże]. Bohaterami jej wyobraźni, których stawia nam za wzór, nie są jednak tylko tacy myśliciele jak Blaise Pascal czy godni najwyższego podziwu zwykli śmiertelnicy: nauczycielka ratująca dzieci z płonącego budynku [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*], tytułowy bohater wiersza *Akrobata* lub uczony niszczący własne odkrycie w poczuciu odpowiedzialności za jego możliwe skutki [*Odkrycie*]. Na laudację zasługuje również anonim, który „wymyślił zero” i nie pozostawił po sobie „żadnej myśli złotej / o życiu, które jest jak” [*Wiersz ku czci*, S, WW 106], czy bezimienny pracownik „Oczyszczalni Miasta” [*Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*, W 6]. Godne uwagi i atrakcyjne wydają się poetce życiowe role „filozofów bez rozgłosu”, „bezimiennych ogrodników”, „sztukmistrzów i muzykantów” [*Wersja wydarzeń*, KiP, WzZP 170], zwłaszcza jeśli udałoby się osobom pełniącym te role „przeżyć życie / w przerwie między wojnami” [tamże], nie być ofiarami „własnych i cudzych złudzeń” ani ochotnikami do „tłumów, pochodów” i „ginących plemion” [tamże].

W ostateczności (gdą trzeba się chronić przed innymi ludźmi) lepszy od człowieczego mógłby być nawet status kamienia [*Jacyś ludzie*], który nieraz „patrzy na życie jak na odrzucone próby” [*Przylot*, SP, WW 146], zadziwia stabilnością „w porównaniu z chmurami” [*Chmury*, WzZP 180] i potrafi sprowokować uwagę człowieka [*Rozmowa z kamieniem*]. Los zwierzęcy – „pająka, mewy, myszy polnej” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176], a nawet „naszej ubogiej krewnej” człekokształtnej [*Małpa*, S, WW 64] ani tym bardziej ściganej sarny i ścigającej ją lwicy [*Zdarzenie*] – nie wydaje się poetce chyba dość różny od naszego, by wzbudzić chęć zamienienia się „kostiumem”. Nawet stworzenia obdarzone skrzydłami, których człowie-

kowi tak dotkliwie brak [*Akrobata*], nie wzbudzają takiego pragnienia, choć autorka cytowanych tutaj wierszy woli „czas owadzi od gwiazdznego” [*Możliwości*, LnM 40], podziwia motyla machającego „skrzydełkami, co tylko do niego należą” [*Może być bez tytułu*, KiP 9], i współczuje ptakom, „które znowu wróciły za wcześnie (...) / i spadają w śnieg” [*Przylot*, SP, WW 146]. Umiejętności dzielenia się „na dwoje” zapewne chętnie nauczyłyby się od strzykwy [*Autotomia*, Ww, WW 191]. Z roślinami, czyli istotami zakorzenionymi, bohaterka poezji Szymborskiej chciałaby się rozmówić [*Milczenie roślin*], a nawet na chwilę wcielić się w zakwitającą różę, by sprawdzić swoją zdolność do metamorfozy i poznać byt roślinny [*Próba*]. Jednak bycie „drzewem uwięzłym w ziemi, / do którego zbliża się pożar” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176], czy ostatnim listkiem powiewającym na wietrze [*Przykład*] lub „żdźbłem tratowanym przez bieg niepojętych zdarzeń” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176] jest perspektywą raczej odstrasżającą. Byt roślinny potwierdza wszakże, jak każdy żywy organizm, wartość samego faktu istnienia – nawet pojedynczy kwiatek: „raz jeden w przestrzeni, od nigdy, na oślep, / wzgardliwie dokładny i kruchy wyniośle” [*Urodziny*, Ww, WW 186].

Rozważywszy wszelkie ewolucyjnie utracone, nieosiągalne i niezagrożające jej już tożsamości, bohaterka poezji Szymborskiej docenia własną kruchą egzystencję: „Mogłam być kimś / o wiele mniej osobnym, / kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju...” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176], a szczególnie wyróżniający ją jako człowieka dar „dziwienia się” światu [tamże]. Mimo iż w życiu nic nie jest darowane, „wszystko pożyczone” i trzeba będzie „za życie oddać życie” [*Nic darowane*, KiP 34], świat ludzki „jest wart powrotu” z ewentualnej wyprawy „do wnętrza” kamienia [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110]. Cenne są zwłaszcza „zwykłe cuda” codziennego życia, skrupulatnie wyliczane w wierszach, na przykład takich jak *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* – śmierć bohaterki oznacza stwierdzany z niedowierzaniem przymus „odwyknięcia” od wielu takich „zwykłych” przejawów życia:

(...)
 od siebie?
 od porządku dnia i nocy?
 od przyszłorocznych śniegów?
 od rumieńców jabłek?
 od żalu za miłością,

której nigdy dosyć?
 (...)

A chciała kupić bilet,
 wyjechać na krótko,
 napisać list,
 okno otworzyć po burzy,
 wydeptać ścieżkę w lesie,
 nadziwić się mrówkom,
 zobaczyć jak od wiatru
 jezioro się mruży.
 (...)

[WdY, WW 38]

Cuda codziennego bycia w świecie, jak „w ciszy nocnej szczeranie niewidzialnych psów” czy „wiatry dość słabe i umiarkowane,/ w czasie burz porywiste”, są także detalicznie wyszczególnione w wierszu *Jarmark cudów* [LnM 43]. W utworze pt. *Notatka* (z tomu *Chwila*) życie jest poetycko zdefiniowane jako:

(...) jedyny sposób,
 żeby obrastać liśćmi,
 łapać oddech na piasku,
 wlatywać na skrzydłach.
 (...)
 Wyjątkowa okazja,
 żeby przez chwilę pamiętać,
 o czym się rozmawiało
 przy zgaszonej lampie
 i żeby raz przynajmniej
 potknąć się o kamień,
 zmoknąć na którymś deszczu,
 zgubić klucze w trawie;
 (...)

[Ch 40]

Cudem jest samo istnienie – zarówno w wymiarze globalnym (wszelkich przejawów życia na ziemskim globie), jak i jednostkowym: „Gdzież ja się to znalazłam –/ od stóp do głowy wśród planet,/ nawet nie pamięta-

jąc jak mi było nie być” – dziwi się osoba mówiąca w wierszu bez tytułu [****Nicość przenicowała się także i dla mnie*, Ww, WW 199]. Kontemplując codzienny „cud” ustanawiania dnia po ciemnościach nocy [*Wczesna godzina*], poetka odtwarza niejako pierwszy akt takiej kreacji, czyni z nas naocznych świadków procesu opisanego w biblijnej *Księdze Genezis*. „Niepozorny” ziemski „zaścianek” jawi się jako przytulny i niepozbawiony uroków [*Bal*, Ch 39] w porównaniu z zimnym i pustym kosmosem. Podziwiając bogactwo, rozrzutność i piękno natury [*Urodziny*] oraz nieporównywalne z innym „żywym światem” [*Spis*, Ch 42], jedyne, jak dotąd, „udowodnione” [*Bal*, Ch 38] we wszechświecie życie na Ziemi [„bujniej już nie można było,/ bardziej żabio i słowiczo,/ bardziej mrówczo i nasiennie” – *Allegro ma non troppo*, Ww, WW 189], autorka cytowanych wierszy dyskretnie nakłada na ten zachwyty modalność *vanitas vanitatum*, którą sama w wyobrażonej godzinie śmierci wyraża potocznym: „na co mi to wszystko” [*Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 49]. „Nie szkoda to dla mnie zachodu i słońca?” [*Urodziny*, Ww, WW 186] – pyta „naiwnie” istota ludzka, goszcząca w życiu „tylko na chwilę” [tamże]. „Szarpie życie za brzeg listka,/ przystanęło, dosłyszało?! Czy raz jeden, choć na chwilę,/ dokąd idzie, zapomniało” – zastanawia się podmiot wiersza pt. *Allegro ma non troppo* [Ww, WW 190].

Życie i umieranie to nierozłączne aspekty materialnej rzeczywistości. W wymiarze osobowego (biologicznego) doświadczenia ich poetyckie wizje zostaną bliżej zinterpretowane w kolejnym rozdziale. Tutaj wskazujemy jedynie pewne ogólne charakterystyki, ujmujące związek życia i śmierci jako istotę realnego świata.

Egzystencja wypełniona bólem i cierpieniem „jest jak Bach/ chwilowo grany/ na pile” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. W „poprawionej” wersji świata, projektowanego przez poetkę, człowieka „umacnia” przy życiu możliwość porozumiewania się ze zwierzętami i roślinami, cierpienie „ciała nie znieważa”, a starość „to tylko morał/ przy życiu zbrodnia-rza” [tamże]. Korekta świata, eliminująca przede wszystkim ból i starzenie się ciała, musi także objąć grozę śmierci. Skoro „nieumieranie” pozostaje, jak dotąd, w sferze pobożnych ludzkich życzeń kierowanych do różnych obiektów kultu [*Małpa*, S, WW 63], poetyckim sposobem na wyeliminowanie grozy jest projektowanie umierania jako zasypiania: „Śmierć/ kiedy śpisz przychodzi./ A śnić będziesz,/ że wcale nie trzeba oddychać” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. *Sen* stanowi prototyp dobrej śmierci również w potocznych wyobrażeniach, a *sen wieczny* jest eufemistyczną metoni-

mią stanu *bycia martwym*, podobnie jak *wieczny odpoczynek* [poetycko przywołany w rytualnej frazie wypisanej na cmentarnej płycie: „Wieczny odpoczynek/ raczyła dać jej ziemia” – *Nagrobek*, S, WW 93]. Taka konceptualizacja sprawia jednak, że również zwykły sen może budzić niepokój; nie mamy bowiem gwarancji, że się zbudzimy. W uśpieniu tracimy do pewnego stopnia kontrolę nad własnym ciałem – sen jest więc jak gdyby stanem pogranicznym między życiem a śmiercią. Świadomość ta nieraz dochodzi do głosu w poezji autorki *Chwili*. W wierszu *Do serca w niedzielę* podmiot mówiący wyraża wdzięczność sercu, które pracuje bez przerwy mimo odpoczynku właściciela: „dbasz, żebym nie prześniła się na wylot,/ na wylot,/ do którego skrzydeł nie potrzeba” [SP, WW 151]. Zabawna metafora obrazuje śmierć we śnie, tj. możliwy proces przechodzenia ze zwykłego snu w sen wieczny (z życia w śmierć), jako „prześnienie się na wylot” w nawiązaniu do potocznego zwrotu *coś przeszło/ przebiło się przez coś na wylot* ‘przeszło na drugą stronę’. Metafora taka współgra z innymi poetyckimi figurami, które ujmują życie jako odwrotną stronę („podszewkę”) nicości. Podobną pod względem konceptualnym i słowotwórczym przenośnię spotykamy w wierszu bez tytułu ****Nicość przenicowała się także i dla mnie* (por. analogiczne struktury werbalne *przenicować się – prześnić się* z prefiksem wnoszącym znaczenie perlatywne ‘przekraczanie granicy’). Zarówno wchodzenie w życie, jak i umieranie są konceptualizowane jako przechodzenie z jednego stanu w inny: z nicości do bytu i z bytu do nicości. Nie jest to jednak wcale proste przejście i bezbolesne. Jeśli chodzi o pierwszy akt, niełatwą decyzję musi podjąć nie tyle sam obiekt (trajektor w tej metamorfozie, ale nie jej świadomy sprawca), ile ci, którzy organizują jego przyjście na świat, zwłaszcza że, jak to ujmuje poetka, „Na urodziny dziecka świat nigdy nie jest gotowy” [*Rozpoczęta opowieść*, LnM, WW 277]. Najtrudniejsze zadanie do wykonania ma matka-rodzicielka [„ta jedyna/ co go sobie nie wybrała/ gotowego, zupełnego” – *Urodzony*, SP, WW 128], która tworzy potomka z komórek własnego organizmu: „waruje w pracowniach pod napiętą skórą” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]; jest „alfą”, dawczynią życia i zarazem pierwszym lokalizatorem, w którym dokonuje się kształtowanie osoby mającej określone, indywidualne cechy: skórę, kości, oczy [*Urodzony*, SP, WW 128]; jest też „łódką” przeprowadzającą dziecko przez mityczną rzekę – w kierunku świata, czyli „niewieczności” [tamże]. „Urodzony” jest więc „przybyszem z głębin ciała”, od razu skazanym na wędrówkę „do omegi” [tamże: 129], o czym sam jeszcze nie

wie, choć wiedza ta pobrzmiewa już w konwencjonalnych życzeniach składanych położnicy:

(...)

Oby połóg był lekki
i dziecko rośło nam zdrowo.
Niech będzie czasem szczęśliwe
i przeskakuje przepaście.
Niech serce jego ma zdolność wytrwania,
a rozum czuwa i sięga daleko.

Ale nie tak daleko,
żeby widzieć przyszłość.
Tego daru
oszczędźcie mu, niebieskie moce.

[*Rozpoczęta opowieść*, LnM, WW 178]

W cytowanym wyżej wierszu i w innych utworach autorki *Chwili*, podobnie jak w potocznym obrazie świata, życie jest ujmowane jako podróż [pokonywanie drogi to jeden z uniwersalnych schematów metaforycznych, nadających strukturę ludzkiemu doświadczaniu czasu – zob. Lakoff/Johnson 2010(1980): 78-79]. Bohaterom poematu *Wersja wydarzeń* złożono „ofertę podróży”, którą rozważają jako „pobyt poza wiecznością” [KiP, WzZP 171]. Są przy tym przekonani, że z podróży tej wrócą „szybko i na pewno” [tamże]. Już tytuł jednego z wierszy *Krótkie życie naszych przodków* profiluje ten aspekt ludzkiego doświadczenia, lecz zarazem uwytkla obiektywnie stwierdzaną różnicę w długości życia kolejnych pokoleń na niekorzyść naszych przodków. Sprawiedliwie rzecz ujmując, żyjemy dłużej niż wcześniejsze generacje, które musiały się „spieszyć z życiem” [tamże, LnM 20], ale z subiektywnej, indywidualnej perspektywy to wydłużenie życia nie ma większego znaczenia [„Życie, choćby i długie,/ zawsze będzie krótkie,/ zbyt krótkie, żeby do tego coś dodać” – tamże: 21]. Krótkość życia jest częstym motywem poetyckich tekstów Wisławy Szymborskiej: „Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę” – mówi bohaterka wiersza *Urodziny* [Ww, WW 196], tłumacząc się z tego, że nie zdąży „wszystkiego odróżnić od próżni” [tamże]; „Niewiele czasu na to wszystko mam,/ Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć” – deklaruje w *Rozmowie z kamieniem* [S, WW 109].

Krótkotrwałość istnienia jest przede wszystkim przeszkodą na drodze poznania, problemem niemożności zmysłowego przyswojenia i pojęciowego uwewnętrznienia całego bogactwa świata. Z tej perspektywy ci, którzy zmarli jako dzieci i „niewiele uciulali w bagażu powrotnym” [*Bagaż powrotny*, Ch 36], wydają się „nędzaczami” w porównaniu z „bogaczami”, jakimi jesteśmy my – „długo żyjący” [tamże]. Jednak nawet dłuższe życie współczesnych ludzi jest chwilą w porównaniu z wiecznością czy choćby z czasem istnienia gwiazd. Można o nas powiedzieć to samo, co o naszych krótkotrwałych przodkach: „Czas, taki hojny dla byle gwiazdy na niebie,/ wyciągał do nich rękę prawie pustą/ i szybko cofał ją, jakby mu było szkoda” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Żyjemy za to dłużej niż owady, choć w porównaniu z gwiazdami niemal tyle samo. Odnotujemy więc pewnego rodzaju solidarność podmiotu lirycznego ze stworzeniami mniej trwałymi od nas. W wierszu ****Nicość przenicowała się także i dla mnie* to żuk jest wezwany na świadka krótkiej ziemskiej podróży kontrastującej z długim czekaniem w nicości: „I wkracza żuk na ścieżkę w ciemnym garniturze świadka/ na okoliczność długiego na krótkie życie czekania” [Ww, WW 199]. Deklarację „Wołę czas owadzi od gwiezdnego” [*Możliwości*, LnM 40] należy również rozumieć jako przejaw takiej solidarności: czas gwiezdny nie jest na miarę żyjących stworzeń, a krótki żywot owadzi w jego zmysłowości i intensywności wydaje się bardziej atrakcyjny niż długi, lecz martwy, byt gwiazd. Niezbyt łatwo przychodzi nam zmierzyć się z tym, że nawet rzeczy zrobione dla zaspokojenia ludzkich potrzeb bywają często znacznie trwalsze od ich posiadaczy: „Metale, glina, piórko ptasie/ cichutko tryumfują w czasie” – snuje refleksję bywalczyńni muzeum, stając do nierównego „wyścigu” z własną suknią [*Muzeum*, S, WW 66].

Wanitatywny motyw z prorockiej *Księgi Koheleta* – tak często wykorzystywany przez poetów baroku [por. Rejter 2007: 267] – zyskuje w poezji Szymborskiej różne metonimiczne aktualizacje. Już we wczesnym zbiorze wierszy pt. *Wołanie do Yeti* (wydanym w 1957 roku) uwypuklona jest jednorazowość, niepowtarzalność pojedynczego istnienia:

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

Choćbyśmy uczniami byli
najtępszymi w szkole świata,

nie będziemy repetować
 żadnej zimy ani lata.
 (...)

[*Nic dwa razy*, WdY, WW 28]

W dojrzałszej fazie twórczości motyw jednorazowości istnienia [„Żaden dzień się nie powtórzy,/ nie ma dwóch podobnych nocy” – tamże] wpisany jest w Szekspirowski koncept świata jako teatru i życia jako spektaklu, w którym odgrywamy narzucone nam z góry role. W wierszu polskiej poetki metafora ta zyskuje konkretyzujący profil „przedstawienia bez próby” [*Życie na oczekaniu*, WL, WzZP 97]. Improwizowana akcja, zdradzająca „kiepskie” predyspozycje „do szczytu życia”, „amatorszczyznę” i „tremę” aktorów [tamże], odbywa się w solidnie zaprojektowanych dekoracjach kosmicznego teatru, niepozostawiających złudzeń co do realności „przedstawienia” i konieczności odegrania narzuconej roli: „Och, nie mam wątpliwości, że to premiera./ I cokolwiek uczynię, zamieni się na zawsze w to, co uczyniłam” [tamże, 98]. Struktura improwizowanego przedstawienia, rzutowana na domenę realnego życia, profiluje takie aspekty ludzkiego losu, jak nieodwracalność życiowych wyborów, niemożność „wyresetowania” źle odegranych scen, uzupełnienia luk w „scenariuszu” czy udoskonalenia „sztuki aktorskiej”: „Nie do cofnięcia słowa i odruchy,/ nie doliczone gwiazdy,/ charakter jak płaszcz w biegu dopinany –/ oto żałosne skutki tej nagłości” – ubolewa *dramatis persona* [tamże: 97]. Metafora świata jako teatru i życia jako przedstawienia przydaje ziemskiej egzystencji wymiaru nierealnego – rzeczywistość (prawdziwość) podszta jest modalnością złudzenia, snu, fałszu:

(...)
Co było rzeczywiste,
a co się tylko zdawało
 na tej widowni gwiazdnej
 i podgwiazdnej,
 gdzie prócz wejściówki
 obowiązuje wyjściówka;
 (...)

[*Spis*, Ch 42; wyróżnienie moje – I.Sz.]

Chwilowość życia i nieodwracalna przemijalność każdej chwili jest też jednak przedmiotem bardziej optymistycznej refleksji, wypowiedzianej

na przekór słynnemu życzeniu tytułowego bohatera *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego: „Po co ty się, zła godzino,/ z niepotrzebnym mieszasz lękiem?/ Jesteś – a więc musisz minąć./ Miniesz – a więc to jest piękne” [*Nic dwa razy*, WdY, WW 28]. Nietrwałość – Heraklityjskie przeznaczenie, odbierane jako fatum – nadaje jednak szczególną wartość życiu. Podkreślanie jednorazowości, jedyności istnienia i wynikających z tego dla człowieka zobowiązań to szczególny rys interpretacji świata zawartej w poezji Wisławy Szymborskiej. „Dlaczego tylko raz osobiście?/ Właśnie na ziemi? Przy małej gwiazdzie?/ Po tylu erach nieobecności?” – dziwi się własnemu istnieniu podmiot wiersza pt. *Zdumienie* [Ww, WW 185].

Strategie radzenia sobie z upływającym życiem bywają różne. Nasi przodkowie „nie liczyli sobie lat./ Liczyli sieci, garnki, szalasy, topory” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]; starali się zdążyć ze wszystkim, co najważniejsze: wcześniej osiąść potrzebne do przetrwania praktyczne umiejętności, spłodzić i wychować potomstwo, wykorzystać cenne chwile na pracę i beztroską zabawę, a przede wszystkim starać się nie myśleć o śmierci i nie przyjmować do wiadomości katastroficznych wizji proroków. To strategia większości ludzi, opisywanych z gorzkim realizmem (autoironicznym, niepozabawionym litości pomieszanej z zawiścią) przez samotną prorokinię Kasandrę:

(...)
 Żyli w życiu.
 Podszyci wielkim wiatrem.
 Przesądzeni.
 Od urodzenia w pożegnalnych ciałach.
 Ale była w nich jakaś wilgotna nadzieja,
 własną migotliwością sycący się płomyk.
 Oni wiedzieli, co to takiego jest chwila,
 och, bodaj jedna jakakolwiek,
 zanim –
 (...)

[*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 133]

Tautologiczna figura („żyli w życiu”) podkreśla instynktowne akceptowanie przez „skazańców” narzuconych ram i warunków egzystencji oraz unikanie tematu śmierci mimo jej natręctwa [„W nasze rozmowy o planach na jutro/ wtrąca swoje ostatnie słowo/ nie na temat” – *O śmierci bez przesady*, LnM 14]. Jest to strategia nieobca zapewne w realnym życiu słynącej

z powściągliwości autorce interpretowanych tutaj utworów, która każe swojemu lirycznemu *porte-parole* złożyć następującą deklarację: „Wolę rozmawiać z lekarzami o czymś innym/ (...) Wolę nie pytać, jak długo jeszcze i kiedy” [*Możliwości*, LnM 40-41]. W twórczości jednak poetka nie unika drażliwego tematu, wystawiając sobie nawet poetycki *Nagrobek*, w którym nazywa siebie nieeufemistycznie „trupem” [S, WW 93].

O poetyckich konotacjach śmierci w wymiarze indywidualnej, biologicznej egzystencji piszę więcej w rozdziale IV. Tutaj podkreślmy jedynie, że i w tym doświadczeniu człowiek nie jest sam – przypomina nam o tym uparcie autorka *Wielkiej liczby*. Umierają wszystkie żywe organizmy: pojedynczo i zbiorowo. W słynnym wierszu pt. *O śmierci bez przesady* poetka zestawia obok siebie przykłady triumfu życia nad śmiercią w różnych organicznych, nie tylko ludzkich, jego przejawach: „Serca stukają w jajkach,/ rosną szkielety niemowląt,/ nasiona dorabiają się dwóch pierwszych listków,/ a nieraz i wysokich drzew na horyzoncie” [LnM 14]. Z uwagą i skrupulatnością przeprowadza „sekcję zwłok” przedstawicieli fauny [w takich utworach, jak *Widziane z góry*; *Przylot*; *Autotomia*], przydając ważności naszym „braciom mniejszym” i odbierając ludziom poczucie tragicznej wyłączonej w schodzeniu ze sceny życia³. Przeżywanie tęsknoty po śmierci bliskich także nie jest naszą tylko, ludzką specjalnością, choć jedynie człowiek potrafi to uczucie wypowiedzieć. Dlatego zapewne tak poruszające wrażenie robi na czytelnikach wiersz pt. *Kot w pustym mieszkaniu*, w którym poetka swoim zwyczajem oddaje głos zwierzęciu czekającemu na powrót swego pana. Powściągliwy opis przeżyć istoty nieświadomej tego, co się stało, wzrusza nas nawet bardziej, niż uczyniłby to obraz żałoby doświadczanej przez dojrzałą, świadomą osobę.

Śmierć jako negatywna strona realnego życia może być podważana czy nawet unieważniana w świecie wyobraźni: w przestrzeniach kreowanych przez artystę, w utopijnych światach marzycieli, w utraconej krainie prawdopodobieństwa lub w snach wymykających się prawom bezlitosnej jawy. Poetyckim wizjom takich przestrzeni warto przyjrzeć się bliżej.

³ Wielokrotnie w swojej twórczości Wisława Szymborska daje wyraz, jak już podkreśliliśmy w rozdziale I niniejszego opracowania, swoistemu oporowi wobec homocentryzmu dominującego w zachodniej filozofii. Jej światopogląd mógłby raczej znaleźć oddźwięk wśród tych, którzy zgłaszają akces do świata posthumanistycznego, w którym, jak to ujmuje Monika Bakke: „Bycie człowiekiem nie musi (...) oznaczać ontycznego osamotnienia i uprzywilejowania, staje się bowiem oczywiste, że nasze życie jest nierozzerwalnie związane z nie-ludzkimi formami życia, a zatem ma udział w tym, co nazywamy życiem w ogóle lub życiem w sensie biologicznym” [Bakke 2010: 7-8].

3. Modalności jako kreatory przestrzeni mentalnych

Modalność (modus) to stosunek nadawcy do treści wypowiedzi, częściowo zgramatyzalizowany i w podstawowym zakresie wyrażany za pomocą trybu zdania: oznajmującego, przypuszczającego, pytającego, rozkazującego lub życzącego. Dodatkowe wykładniki leksykalne pozwalają wskazać różnice nacechowania modalnego zdań oznajmujących, które można sprowadzić do konstatacji (asercji), hipotez (zdań o modalności epistemicznej) i postulatów (zdań o modalności deontycznej). Językoznawcze koncepcje modalności nawiązują do logicznej teorii sądów – zob. na ten temat m.in. syntetyczne opracowanie hasła „modalność” w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* [EJO] oraz artykuł Barbary Bonieckiej [1976] i studia Renaty Grzegorzczukowej [2001: rozdz. IV]⁴. Nie wdając się tutaj w szczegółowe rozważania nad koncepcjami modalności, której językowym wykładnikom poświęcano od dawna wiele miejsca w semantyce lingwistycznej (problematyką tą zajmowali się m.in. Charles Bally, Algirdas Greimas, Bernard Pottier, Oswald Ducrot; w Polsce zaś: Stanisław Jodłowski, Irena Bellert, Anna Wierzbicka i inni), przyjmujemy na użytek niniejszych analiz szerokie rozumienie kategorii modalnych jako językowych (gramatycznych, leksykalnych czy intonacyjnych) wskaźników subiektywnego nacechowania wypowiedzi, wartościowania i postawy emocjonalnej mówiącego. Modalizatorami są wszelkie sygnały obecności nadawcy, który zaznacza w wypowiedzi swój stosunek do rzeczywistości i kreuje w ten sposób różnego rodzaju przestrzenie mentalne (np. przestrzeń komunikowania, intencji, oceny, fantazji, przypuszczenia, wspomnienia), które odbiorca rozpoznaje w bieżącym dyskursie. Modalność traktujemy zatem jako składnik aktu mowy, ściśle związany z aspektem illokucyjnym (intencjonalnym) wypowiedzi. Formy czasownika (np. *pisze! pisz*), partykuły (*czy, niech, oby*) oraz intonacje to, oczywiście, nie jedyne językowe wykładniki

⁴ W logice rozróżnia się sądy kategoryczne (niemodalne), czyli asercje, oraz sądy modalne: apodyktyczne (wyrażające ‘konieczność/nieвозмоżliwość’) i problematyczne (wyrażające ‘możliwość/przypadkowość’). Za logikami językoznawcy [zob. Lyons 1989(1977): 378 i n.] również rozróżniają modalność aletryczną, tj. obiektywną konieczność/ możliwość wyrażaną za pomocą twierdzeń, którym można przypisać wartość prawdy lub fałszu, oraz modalność epistemiczną, a więc różne stopnie czyjejś wiedzy i przekonania (pewność, prawdopodobieństwo, przypuszczenie, nieprawdopodobieństwo, wątplenie) i modalność deontyczną, czyli konieczność lub możliwość zależną od czyjejś woli (powinność, obowiązek, nakaz, zakaz, dozwoleńie). John Lyons [1989: 397-409] włącza tutaj także modalność czasu gramatycznego, czyli faktywność, kontrfaktywność lub niefaktywność komunikowanych stanów rzeczy wynikającą z ich odniesienia temporalnego do czasu wypowiedzi („tu i teraz nadawcy”).

intencji nadawcy. Może on ją wprost nazwać, używając tzw. czasownika modalnego: **Obiecałem** jej, że zwiedzimy razem Afrykę. Wypowiedź w trybie oznajmującym komunikuje – w bieżącej przestrzeni dyskursu – inny akt mowy, zrealizowany przez nadawcę w przeszłości i ze względu na cel nadawcy kwalifikuje ten akt jako obietnicę. Gdyby została ona zaktualizowana, czyli złożona „teraz”, brzmiałaby następująco: **Obiecuję**, że zwiedzimy razem Afrykę. Taki akt mowy, zawierający czasownik modalny w 1. osobie czasu teraźniejszego, brytyjski filozof John Austin [1993 (1962)] nazwał wypowiedzią performatywną, tj. taką, która nie tylko informuje o dokonywanej czynności, lecz jest formą jej wykonania – w tym przypadku: złożeniem obietnicy. Wypowiedź w czasie przeszłym nie ma takiej mocy kreatywnej, gdyż jedynie zdaje sprawę z dokonanego aktu i implikuje jego faktywność, tzn. prawdziwość w przeszłości. Z kolei wypowiedź: *Byłbym ci obiecał, że zwiedzimy Afrykę, gdybym wiedział, że tego pragniesz*, wskazuje na niefaktywność (tj. niemożliwość, nieprawdziwość) aktu: obietnica nie została złożona. Widać tutaj, jak różnego rodzaju wskaźniki językowe (czas gramatyczny, tryb, partykuły) współgrają w wyrażaniu znaczeń modalnych. Komunikaty z jawnym performatywem (tj. czasownikiem modalnym lub „illokucyjnym” według określenia Austina), takim jak: *dziękuję, stwierdzam, przysięgam, mianuję cię, zapraszamy, witamy*, pozwalają nam obserwować nowe światy niejako *in statu nascendi*. Wypowiedź performatywna kreuje przestrzeń mentalną, ustanawia pewne relacje między uczestnikami interakcji (np. wtajemniczenie, zobowiązanie, wdzięczność, hierarchię), powołuje do życia nowe instytucje, zmienia dotychczasową sytuację osób, sposób działania itp. Różne czynniki determinują skuteczność tego rodzaju wypowiedzi w społecznych interakcjach, jak dowodzi John Searle [1980 (1969)]. W świecie fikcji literackiej akty te i ich skutki mogą być odwzorowywane w celu imitowania rzeczywistych działań i zmian, a tym samym rozwijania procesu narracyjnego czy budowania napięcia emocjonalnego. Takie zabiegi odwzorowywania są najpełniej wykorzystywane w prozie realistycznej; w literaturze fantastycznej „mapowaniu” podlegają pewne aspekty realnego świata, w tym również czynności mowne, ale już takie akty jak magiczne zaklęcia przynależą w większym zakresie do świata marzeń, fantazji.

3.1. *Obmyślam świat* – sztuka zatrzymywania czasu

W kontekście wypowiedzi poetyckiej Wisławy Szymborskiej interesują nas performatywy, które nie są (lub są w niewielkim stopniu) skutkiem odwzorowywania realnych zdarzeń, działań i ich skutków, lecz służą kreowaniu wartości przynależnych do świata dyskursu poetyckiego. Sam akt tworzenia wiersza może być jawnie komunikowany (na przykład za pomocą czasowników: *piszę, tworzę*), podobnie jak poszczególne mikroakty składające się na proces twórczy (np. *widzę i opisuję, męża opiewam*). Takie performatywne i zarazem metatekstowe wypowiedzi trudno jednak znaleźć w poezji, która nie korzysta raczej z wzorców gatunkowych eposu czy ody i unika patosu. Subjekt wierszy Szymborskiej częściej nazywa działania komunikacyjne (własne i innych istot) oraz czyni aluzje do pewnych aspektów aktu twórczego, używając modalnych konstrukcji z predykatami woli, mówienia i myślenia: mówi coś/ o czymś do kogoś [„Mówię to wam” – *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 39; „Mówię mu, co chce” – *Przy winie*, S, WW 85]; rozmawia z kimś [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109]; pyta i odpowiada lub domaga się spełnienia tych aktów od innych [„Odpowiem jak potrafię,/ tylko zapytajcie” – *Milczenie roślin*, WzZP 178]. Podmiot poetycki nazywa także fragmenty rzeczywistości [„Zwiemy je ziarnkiem piasku” – *Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11]; czasem nam coś wmawia [„próbuję wmówić Wam,/ Czytelnikom,/ że to było smutne” – *Perspektywa*, D 18] lub coś sobie zamawia [„zamawiam sobie powrót/ pogubionych rzeczy” – *Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 49]. Zdarza się, że kogoś przywołuje [„po raz pierwszy w życiu przywołuję zmarłych” – *Rehabilitacja*, WdY, WW 40] albo woła coś do kogoś [„Tak w czterech ścianach lawin/ wołałam do Yeti” – *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 52; „Śniona gawiedź słyszała, jak wołałam mamę” – *Pamięć nareszcie*, SP, WW 117]. Dodajmy, że nierzadko akty mowy tego rodzaju podlegają eksplicytnemu zaprzeczeniu, np.: „nikt mnie dotychczas/ nie wzywał na pomoc” – pada wyznanie w wierszu pt. *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* [WdY, WW 39]; ziarnko piasku „obywa się bez nazwy” [*Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11]; „ile przemilczam, tego nie wypowiem” – deklaruje podmiot wiersza *Wielka liczba* [WL, WzZP 77].

Często nazywane lub implikowane w poezji Szymborskiej jest milczenie [zob. na ten temat: Wojda 1996] – także interpretowane jako akt intencjonalny: niemówienie w sytuacji, gdy słowa są oczekiwane, nieudzielenie odpowiedzi na zadawane pytanie, na przykład podczas egzaminu, „kiedy

po pytaniu nastaje milczenie” [*Dwie małpy Bruegla*, WdY, WW 46], albo gdy umarli zadają we śnie „kłopotliwe pytania”. „A ty co wtedy odpowiadasz im? Zamiast przezornie milczeć?” [*Konszachty z umarłymi*, LnM 30] – pyta wewnętrzny cenzor poddanego reżimu. Instrukcja do oficjalnego życiorysu brzmi: „Pomiń milczeniem psy, koty i ptaki,/ pamiątkowe rupiecie, przyjaciół i sny” [*Pisanie życiorysu*, LnM 31]. Tragiczna prorokini Kasandra przypomina sobie, że w jej obecności „ludzie milkli w pół słowa” [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 132], „rwał się śmiech” [tamże] i nikt nie kończył piosenki „o zielonym listku” [tamże]. Takie milczenie jest znaczące, wynika z przymusu niemówienia. Prawo do „szczęśliwego milczenia” przyznaje się jedynie zakochanym [*Pożegnanie widoku*, KiP 23]. Sądząc z poetyckich kontekstów ewokowania tego pojęcia, jesteśmy zmuszani do milczenia lub mówienia także naukowymi metodami. Archeolodzy rozkopują groby zmarłych przed wiekami ludzi, starając się jak najwięcej o nich dowiedzieć – w takim kontekście dość złowrogo brzmi naukowa deklaracja: „jeżeli tylko zechcę (...)/ zajrzę do gardła twojemu milczeniu” [*Archeologia*, LnM 10].

Intencjonalność milczenia (niemówienie z jakiegoś powodu) wiąże się szczególnie ze słowem pokrewnym *przemilczenie*: „poeta czyta wiersze niewidomym” [*Uprzejmość niewidomych*, D 20], choć wolałby nie czytać: „Chciałby przemilczeć” [tamże], czyli pominąć każde słowo, które konotuje bodźce wzrokowe. W innym wierszu mówi się o zmarłych, którym zwraca się honor: „wychodzą z przemilczenia, wracają do imion,/ (...) do wieńców i braw” [*Rehabilitacja*, WdY, WW 41]. W poezji Szymborskiej milczenie, nie tylko jako niemożność wydawania głosu, lecz także jako akt intencjonalny, jest antropocentrycznie przypisywane florzem [*Milczenie roślin*], artefaktom („stół w milczeniu trwa znaczącym” – *Jawność*, WdY, WW 30) i niektórym zwierzętom – „czczona w Egipcie dawnym” małpa „słuchała, arcymilcząc frasośliwie,/ czego chcą od niej. Ach, nieumierania” [*Małpa*, S, WW 63] – a wreszcie nawet cieniowi, który „wydaje ze siebie przeciągłe milczenie” [*Cień*, SP, WW 182]. Nie wiadomo natomiast, kto jest podmiotem milczenia w stwierdzeniu dotyczącym zabicia sarny przez głodną lwicę na afrykańskiej sawannie: „Na pytanie, kto winien,/ Nic, tylko milczenie” [*Zdarzenie*, D 12]; w wierszu pt. *Nieuwaga* to „kosmiczny savoir-vivre” czegoś się od nas domaga, „choć milczy na nasz temat” [D 34]. Intencjonalnie „milczy” również „noc” – czarna jak ta, podczas której Abraham myślał o zabicu syna [*Noc*, WdY, WW 23]. W obozie gło-

dowym milczy „jak kupiony świadek” zielona łąka, „gdzie stało się ciałem” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW, 80].

Z punktu widzenia poetyckich strategii kreowania dzieła na uwagę zasługuje wiersz pt. *Pomysł* (z tomu *Tutaj*). Pierwsze jego wersy generują przestrzeń aktu twórczego: „Przyszedł mi pewien pomysł/ na wierszyk? na wiersz?” – T 14), ale w kolejnych strofach dyskurs stylizowany na dialog wewnętrzny służy zdemaskowaniu niemocy twórczej podmiotu, który ostatecznie rezygnuje z pomysłu. Jawnie eksplikowana niemożność napisania wiersza jest komunikowana czytelnikowi w poetyckiej formie, co daje paradoksalny efekt: sprzeczność między treścią bieżącego dyskursu (niemoc twórcza) i zapisanym tekstem, który sugeruje, iż „pomysł na wiersz” został jednak twórczo wykorzystany.

W wierszu *Radość pisania* akt kreowania świata w poezji stał się ogniskiem uwagi. Zarówno w tytule, jak i pierwszych wersach utworu zawarte są leksykalne generatory tego świata, implikujące działania pisarza: „Dokąd biegnie ta napisana sarna przez napisany las?” [SP, WW 115]. Wyrażenia „napisana sarna”, „napisany las” to typowe struktury amalgamowane – łączące świat stworzony, obiektywnie istniejący, z tym kreowanym przez poetę, który nie ukrywa, że pewne elementy świata realnego imituje, „kalkuje”, że jego kreacje są „pożyczone z prawdy” [tamże], wręcz stereotypowe. Dotyczy to nie tylko fizycznych obiektów, takich jak sarna czy woda, lecz także działań człowieka, jego decyzji. „Pożyczanie z prawdy” jest jednak aktem woli twórcy, a nie zdeterminowaną koniecznością. „Zdania osaczające” [tamże], które mogłyby zabić „napisaną sarnę”, nie muszą być wypowiedziane; myśliwi kryjący się w kropli atramentu nie złożą się do strzału bez pozwolenia piszącego: „Zapominają, że tu nie jest życie./ Inne, czarno na białym, panują tu prawa.”/ (...) *Na zawsze, jeśli każe, nie się tu nie stanie*” [tamże; wyróżnienie moje – I. Sz.]. To ostatnie zdanie jest znamienne dla filozofii aktu twórczego Wisławy Szymborskiej: jest nią nie tyle ustanawianie czegoś, kreowanie zdarzeń, rozwijanie w czasie jakiejś akcji, ile zatrzymywanie chwili, przemilczenie, niedopowiadanie ostatniego zdania, jak to ujmuje wprost w wierszu pt. *Fotografia z 11 września*, nawiązującym do samobójczych skoków ludzi „z płonących pięt” nowojorskich wież World Trade Center: „Tylko jedno mogę dla nich zrobić:/ opisać ten lot i nie dodawać ostatniego zdania” [Ch 35]. W wierszu *Radość pisania* sens aktu twórczego wyrażają niedowierzające pytania i niewolne od autor-skiej satysfakcji stwierdzenia:

(...)

Jest więc taki świat,
nad którym los sprawuję niezależny?
Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
Istnienie na mój rozkaz nieustanne?

Radość pisania.
Możliwość utrwalania.
Zemsta ręki śmiertelnej.

[SP, WW 116]

Utrwalenie chwili, zatrzymanie maszyny czasu to najcenniejszy efekt mentalnej aktywności śmiertelnego twórcy, nie tylko poety. Refleksja ta towarzyszy autorce *Radości pisania*, gdy podziwia dzieła mistrzów malarstwa [zob. interpretowane szerzej w I rozdziale niniejszego opracowania wiersze: *Ludzie na moście*, *Vermeer*]. Mają oni pewną przewagę nad poetami, którzy tworzą z materii słowa. Teksty mają strukturę liniarną i tym samym wcielają niejako upływ czasu; obraz natomiast przekazuje myśl w sposób holistyczny: różne plany czasowe mogą być prezentowane jednocześnie.

Przed wszystkim jednak artyści, mistrzowie sztuk wszelakich, tworzą świat alternatywny wobec realnego życia, nawet jeśli go „tylko” imitują. Mimetyzm nie jest jednak jedyną ambicją współczesnego twórcy, który ma zazwyczaj pewne skłonności do działań co najmniej korektorskich wobec stworzonej i dostępnej nam rzeczywistości. Również artyści epok dawnych nie stronili od idealizacyjnych zabiegów (zabawnie zilustrowanych przez autorkę wiersza pt. *Miniatura średniowieczna*), tworząc w rezultacie obrazy światów alternatywnych wobec odwzorowywanego uniwersum. Nierzadko taka idealizacja wynikała z niedostatków mimetycznego warsztatu twórcy.

Subiekt wiersza pt. *Obmyślam świat* ma również pewne ambicje – chce dokonać korekty pierwotnego aktu stworzenia świata. Tytułowemu zdaniu wiersza można przypisać funkcję performatywną, choć zdaniem językoznawców czasowniki oznaczające procesy mentalne, np. *myśleć*, *sądzić*, *wierzyć*, służą jedynie opisywaniu czynności umysłowych, wprowadzają nas w przestrzeń epistemiczną nadawcy wypowiedzi, ale nie są formą spełniania działań mownych mających określone skutki w rzeczywistości [zob. Danielewiczowa 2002: 23-24], co oznacza, że czynności opisywane przez wymienione leksemy mogą być wykonane niezależnie od

aktu mowy⁵. To ostatnie jednak budzi wątpliwości – związane z pytaniem o możliwość myślenia poza słowami – a właśnie twórczość językowa zdaje się potwierdzać ściśle zespolenie (jednoczesność) aktu woli, myślenia i tworzenia komunikatu. Nawet jeżeli czynności te są rozłożone w czasie, intencją autora, kryjącą się za użyciem predykatów epistemicznych w 1. osobie czasu teraźniejszego, jest wywołanie wrażenia jednoczesności tych aktów: *obmyślam* znaczyłoby więc w analizowanym kontekście ‘za pomocą słów projektuję coś w wyobraźni i zapisuję, ponieważ chcę, byście mieli do tego dostęp’. Pierwsze wersy utworu potwierdzają takie zespolenie czynności mentalnej z operacją metatekstową: „Obmyślam świat, wydanie drugie,/ wydanie drugie, poprawione...” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 58], a zwroty w kolejnych strofach wiersza: „Oto rozdział:”, „(rozdział drugi)”, „(rozdział trzeci)” [tamże: 58-59] podkreślają aspekt tworzenia dzieła pisanego.

Utrwalona w przekazie biblijnym moc Słowa Bożego, stwarzającego świat, i metafora życia jako księgi są skarykaturowane w wierszu zawierającym opis korygowania rzeczywistości przez ziemskiego stwórcę, który autoironicznie dezawuuje własny akt – dokonywany „idiotom na śmiech,/ melancholikom na płacz,/ łysym na grzebień,/ psom na buty” [tamże: 58]. Zamiar „korekty” służy jednak również zaznaczeniu krytycznego stosunku do „oryginalnej edycji”, z której autor „nowego wydania” czerpie pewne składniki i odwzorowuje je w projektowanym świecie. Jest w nim miejsce na ludzi, zwierzęta i rośliny, na czas, na miłość, a nawet na śmierć, ale elementy te są pozbawione istotnych atrybutów lub zyskują takie, których nie mają w dziele służącym za pierwowzór: zwierzęta i rośliny obdarzone są mową i podmiotowością, czas traci władzę nad kochankami, śmierć nie wywołuje lęku. Przestrzeń projektowana ma postać amalgamatu łączącego elementy ze świata realnego i wyobrazonego przez „korektora”. Imitowane są również wykładniki modalności deontycznej, tj. językowe akty woli stwórcy: zwroty takie, jak „ma prawo”, „nie będzie mieć najmniejszej władzy” [tamże] oraz zdania postulatywne w czasie teraźniejszym [„Cierpienie (rozdział trzeci) / ciała nie znieważa” – *Obmyślam świat*, WdY, WW 59] lub przyszłym [„A śnić będziesz,/ że wcale nie trzeba oddy-

⁵ Badaczka podkreśla, że czasowniki nazywające operacje epistemiczne „odsyłają do pewnych aktów mowy, ale tego mówienia (...) w swoim znaczeniu nie aktualizują” w przeciwieństwie do właściwych predykatów mówienia, takich jak: *utrzymywać, że, twierdzić, że, dowodzić, że* [Danielewiczowa 2002: 24].

chać” – tamże] i konstrukcje z bezokolicznikiem [„Tylko tak/ żyć. I umierać tylko tyle” – tamże]⁶.

Zabiegi korektorskie – nie tyle wobec świata obiektywnie istniejącego, ile wobec naszych zwyczajowych interpretacji zdarzeń – sygnalizuje poetka za pomocą zdań rekonstruujących te interpretacje i zarazem je podważających, jak w wierszu pt. *Pokój samobójcy* zaczynającym się od słów: „**Myślicie może**, że pokój był pusty./ A tam trzy krzesła z mocnym oparciem” [WL, WW 131]. Metodycznie niemal, powtarzając ten sam modalizator epistemiczny [wyróżnienie moje – I.Sz.], podmiot poetycki dementuje fałszywe hipotezy wirtualnego adresata i sugeruje możliwość innych interpretacji: „Brakło, **myślicie**, książek, obrazów i płyt?” [tamże], „**Myślicie, że** przynajmniej list wyjaśniał coś?/ **A jeżeli wam powiem**, że listu nie było” [tamże]. Korekty służą unieważnieniu pochopnych domysłów, ale nie sugerują jednego słusznego wyjaśnienia. Przeciwnie, zmierzają do uprawomocnienia niepewności, tajemnicy, bezradności i niewiedzy w obliczu czegoś tak dramatycznego jak samobójcza śmierć.

Wątpienie jako preferowana postawa epistemiczna bohaterki analizowanej poezji skutkuje podważaniem ustalonych interpretacji i otwieraniem pola do poetyckich domysłów, jak w wierszu pt. *Żona Lota* zaczynającym się od słów: „Obejrzałam się podobno z ciekawości./ Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody” [WL, WW 209]. Modalizator epistemiczny *podobno* podaje w wątpliwość ustaloną interpretację biblijnej opowieści, a konstrukcja z leksykalnymi operatorami negacji (*ale, inne powody*) wprowadza ciąg prawdopodobnych wyjaśnień, wykluczających się, a więc należących do różnych przestrzeni mentalnych lub współistniejących w obrębie tej samej przestrzeni.

3.2. *Pochwała snów* – poetyckie wartościowanie przestrzeni jawy i snu

Rzeczywistość istniejąca niezależnie od człowieka to świat podarowany lub – wedle uznania i poglądów – narzucony. W poetyckiej interpretacji autorki wiersza *Nic darowane* jest to stan rzeczy osobie ludzkiej tylko „pożyczony” na krótki termin wyznaczony datami urodzin i śmierci. Na

⁶ Zdania w czasie teraźniejszym, podobnie jak formy futurum lub konstrukcje z infinitivem, pełnią w tekstach ustawodawczych funkcję deontyczną – wyrażają akt woli nadawcy, odpowiadają pod względem illokucyjnym potocznym wypowiedzeniom w trybie rozkazującym.

zasadnicze parametry i jakości tego świata (takie jak: czas, materialność, prawa natury) nie mamy wpływu. Nie ma też od nich ucieczki, gdyż nawet śmierć jest z góry wpisana w życie. Darem natury jest także sen – nie tylko jako odpoczynek ciała i umysłu, lecz także jako możliwość snienia. Dla wielu z nas przestrzeń oniryczna to jakby namiastka innego świata – różnego od tego, którego doświadczamy na jawie, odbłask „utraconego rajy prawdopodobieństwa”, jak można by sparafrazować poetycką metaforę [Dworzec, SP, WW 125]. W przekonaniu romantyków, którzy szczególnie upodobali sobie tajemniczy świat snu, jest on szkołą dla wyobraźni, katalizatorem marzeń i twórczych ambicji.

Przestrzeń snu jest często ewokowana w poezji Wisławy Szymborskiej, a językowymi jej generatorami są zdania typu [wyróżnienia moje – I.Sz]: „**A śnić będziesz, że** wcale nie trzeba oddychać” [Obmyślam świat, WdY, WW 59]; „**On śpi,**/ w tej chwili dostępniejszy widzianej raz w życiu/ kasjerce wędrownego cyrku” [***Jestem za blisko, żeby mu się śnić, S, WW 97]; „Masz słuszność, **widocznie to był sen**” [Na wieży Babel, S, WW 99]; „**Sny moje** – nawet one nie są, jak należałoby, ludne” [Wielka liczba, WzZP 77]; „**Śpię jeszcze,**/ a tymczasem następują fakty” [Wczesna godzina, Ch 28]. Przestrzeń snu jest przeważnie zanurzona w świecie dyskursu złożonym z innych sfer mentalnych, pojawia się na przykład w ramach wspomnienia, opowieści, rozmowy, monologu wewnętrznego. Opowiadany sen jest z kolei strukturą ramową dla innych przestrzeni, sygnalizowaną już w tytule utworów albo w pierwszym wersie, np.: „Tak wygląda mój wielki maturalny sen” [Dwie mały Bruegla, WdY, WW 46]; „We śnie/ maluję jak Vermeer van Delft.” [Pochwała snów, Ww, WW 195], „Przyśniło mi się, że czegoś szukałam” [W uśpieniu, W 17]; „Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia,/ (...) wyrusza do mojego snu” [Sen, S, WW 100]; „Wyobraź sobie, co mi się przyśniło” [Okropny sen poety, D 28]. Cytowane wiersze są w całości relacją ze snu, w którego ramach z kolei przywoływane są inne światy – realne i wyobrażone. W drugim z wymienionych utworów kolejne wersy desygnują marzenia senne, tj. zamierzenia niespełnione w świecie realnym, zarówno możliwe do zrealizowania, jak i całkiem fantastyczne: „Rozmawiam biegle po grecku” [Pochwała snów, Ww, WW 195], „Prowadzę samochód” [tamże], „Fruwam, jak się powinno,/ czyli sama z siebie” [tamże]. Opis przestrzeni snu może wypełniać cały wiersz od pierwszego do ostatniego wersu [zob. Dwie mały Bruegla; Sen; Pochwała snów]; niekiedy jednak ramą zamykającą „wiersz-sen” bywa pointa sygnalizująca przebudzenie i zarazem powrót do rzeczywistości (zmianę przestrzeni

mentalnej), jak w wierszu *Pamięć nareszcie*, który kończy się słowami: „Zbudziłam się. Otwarłam oczy./ Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy” [SP, WW 118], albo w utworze pt. *W uspieniu*, w którym tytułowy stan jest opisywany jako długi ciąg niekończących się wysiłków podejmowanych przez śpiącego w zapomnianym celu. Przebudzenie nie jest ostatnim akordem tego poetyckiego nokturnu. W ostatniej strofie wiersza mamy powrót do świata wewnętrznych przeżyć podmiotu, który snuje refleksję na temat snu i jego stosunku do czasu:

(...)

Zbudziłam się.

Spojrzałam na zegarek.

Sen trwał niecałe dwie i pół minuty.

Oto do jakich sztuczek zmuszony jest czas,

odkąd zaczął natrafiać

na uspięne głowy.

[*W uspieniu*, W 18]

Przebudzenie jest nie tylko zwykłym następstwem snu, ale i nierzadko wyrazem ulgi po nocnym koszmarze, na przykład takim, jaki został opisany w wierszu *Okropny sen poety*, zakończonym wyznaniem: „Przyznaj, że nic gorszego/ nie może się zdarzyć poecie,/ a potem nic lepszego,/ jak prędko się zbudzić” [D 29].

Interesującą kreację szkatułkowej, można by rzec, przestrzeni snu zawiera utwór pt. *Sluchawka* (z tomu *Chwila*) – w nadrzędnej ramie sennego pejzażu mieści się również „przebudzenie”, które presuponuje wcześniejszy stan snu. Pierwsze i ostatnie wersy utworu są zatem kłamrą dla konstrukcji „snu we śnie”: „Śni mi się, że się budzę,/ bo słyszę telefon” [Ch 13]; „Śni mi się, że zasypiam i budzę się znowu” [tamże]. Językowymi generatorami takiej konstrukcji są nietypowe wypełnienia pozycji argumentu przy predykcji *śnić się*. W potocznych relacjach rola ta jest zazwyczaj uszczegółowiona przez wyrażenia desygnujące konkretne obiekty i zdarzenia: np. *śnił mi się zmarły ojciec; śniło mi się, że spadam w przepaść*. Podobną konwencjonalną relację w czasie przeszłym stosuje poetka w wierszu *Pamięć nareszcie*, mówiąc o rodzicach: „Śnili się, ale jakby ze snów wyzwoleni” [SP, WW 117]. Użycie predykatu w formie czasu teraźniejszego możemy interpretować jako emocjonalną aktualizację (*praesens historicum*), nieobcą również potocznej narracji. Trzeba jednak podkreślić, że poetyckie

relacje ze snu są najczęściej dokonywane w czasie teraźniejszym (inaczej niż w mowie potocznej): konstrukcje predykatywne typu *śni mi się, śpię jeszcze* naruszają konwencję i zasadę logiczną, gdyż nie tylko służą zapowiadaniu relacji ze snu, lecz także łączą się z aktem kreowania dyskursu poetyckiego. Przestrzeń snu jest jak gdyby prefiguracją aktu stwarzania świata – niezależnego od tego, który *jest*. Stanowi niejako model dla pracy wyobraźni i twórczości artysty.

Świat snu, choć zachowuje daleko posuniętą autonomię wobec realnego życia podmiotu, jest zawsze przywoływany w relacji do świata „na jawie”, stanowiącego podstawę porównania jako bazowa (zdeterminowana prawami natury) przestrzeń naszego doświadczenia. Mieszczą się w niej również intencjonalne działania ludzi. Wyraźnie wyprofilowaną opozycję tej przestrzeni w stosunku do obszaru snu mamy w wierszu pt. *Jawa*. W kolejnych strofach oba światy są paralelnie zestawiane i przeciwstawiane:

Jawa nie pierzcha
jak pierzchają sny.
(...)
Mętne i wieloznaczne
są obrazy w snach,
(...)
Jawa oznacza jawę,
a to większa zagadka.

Do snów są klucze.
Jawa otwiera się sama.
(...)

Bez nas snów by nie było.
Ten, bez którego nie byłoby jawy,
jest nieznanym,
(...)

[*Jawa*, KiP 16-17]

Wartość poznawcza konceptu zastosowanego w wierszu polega na odwróceniu perspektyw. Konfrontowanie alternatywnych przestrzeni jest podstawą kategoryzacji językowej, stąd pary leksykalnych przeciwieństw (antonimów), jak na przykład *sen – jawa, zasnąć – zbudzić się*. Językowy, potoczny obraz snu jest jednak profilowany w odniesieniu do stanu jawy i z tego punktu widzenia sen jest wartościowany zazwyczaj negatywnie

jako marzenie, pozór (*sen mara*), aberracja, koszmar, z którego chcemy się zbudzić, a także jako przeciwieństwo życia (ruchu), zwiastun śmierci, a nawet jej metonimiczny zastępnik (*sen wieczny*). W wierszu *Jawa* ta zwykła perspektywa, z jakiej postrzegamy sen, zostaje zanegowana. Wybrane atrybuty snu, jak ‘zwiewność’ („pierzcha” pod wpływem dźwięków), ‘mętność’ i ‘wieloznaczność’ [„daje się tłumaczyć na wiele różnych sposobów” tamże: 16] są pozytywnie wartościowane w konfrontacji z obszarem bezlitosnej jawy, ocenianej z perspektywy braku tych atrybutów. Niektóre stereotypowo kojarzone negatywnie cechy snu są kwestionowane i paradoksalnie przypisywane jawie: „To nie sny są szalone,/ szalona jest jawa” [tamże]; konwencjonalne kojarzenie snu ze śmiercią jest także zdemaskowane na niekorzyść realizmu: „W snach żyje jeszcze nasz niedawno zmarły,/ (...) Jawa kładzie przed nami jego martwe ciało” [tamże: 17]. Ukazywanie się zmarłych we śnie jest szczególnym jego walorem. Sen jest jedynym światem, w którym możliwy jest taki kontakt – żyjącej kobiecie śni się jej poległy narzeczony: „Zjawia się na wewnętrznej stronie moich powiek,/ na tym jednym jedynym dostępnym mu świecie” [*Sen*, S, WW 100]; bohaterce wiersza *Pamięć nareszcie* przyśnili się rodzice: „Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli” [SP, WW 117].

Inne zadziwiające cechy snu odkrywane są w poemacie (tak chyba należałoby określić ten utwór – dość długi na tle innych wierszy opublikowanych w tomiku pt. *Tutaj*) pod prostym i wymownym tytułem: *Sny*. Poetka podkreśla w tym utworze magiczną, performatywną moc snu, którego fantastyczne przestrzenie tworzą się niejako same, bez woli świadomego podmiotu:

Wbrew wiedzy i naukom geologów,
kpiąc sobie z ich magnesów, wykresów i map –
sen w ułamku sekundy
piętrzy przed nami góry tak bardzo kamienne,
jakby stały na jawie.
(...)

[T 58]

W snach ludzie pokonują własne ograniczenia i robią to, czego nie potrafią „cyrkowi sztukmistrze,/ magowie, cudotwórcy i hipnotyzerzy”, ale tylko „zanim zadzwoni budzik” [tamże: 60]. Zaśnięcie i przebudzenie tworzą nierozzerwalną ramę dla świata, który paradoksalnie ma szansę zaistnieć dla nas wówczas, gdy rezygnujemy z twórczej mocy i samokontroli. Sami

stajemy się przestrzenią dla tego świata, a nie subiektem obdarzonym intencją jego kreowania w wyobraźni, jakby na to wskazywało określenie *senne marzenia*. Podmiot śniący to tak naprawdę lokalizator (miejsce, w którym coś się znajduje, odbywa). Przestrzeń oniryczna jest dostępna człowiekowi bez jego woli, obywają się zatem bez intencjonalnej ingerencji, bez modalności w sensie ścisłym: potoczny zwrot *coś mi się przyśniło*, w którym osobowy lokalizator jest kodowany przez zaimek w celowniku (przypadek odbiorcy lub miejsca docelowego dla poruszającego się obiektu), służy właśnie podkreśleniu biernego statusu nosiciela stanu (śniącego). Taka rola podmiotu jest wyeksponowana również przy innych predykatkach opisujących treść snu: „Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 117]. Predykaty takie, jak: *śnięć, mam sen, śpię* „udają” jedynie, że są modalnymi operatorami; naprawdę nie komunikują intencjonalnych działań ani tym bardziej nie mają mocy performatywnej – ich potoczne użycie w czasie teraźniejszym jest nonsensowne lub żartobliwe, a w wierszu stanowi figurę stylu czyniącą ze snu przestrzeń bieżącego dyskursu poetyckiego, np.: „Śpię jeszcze,/ a tymczasem następują fakty” [*Wczesna godzina*, Ch 28]. Także użycie sprawozdawcze formy osobowej w czasie przeszłym stwarza iluzję kontrolowania treści snu: „Wysniłam dla nich stół, dwa krzesła” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 117].

Podmiot osobowy usiłuje odzyskać władzę nad światem marzeń sennych, choć nawet ich pamiętanie po przebudzeniu nie zawsze jest mu dane. W ostatniej strofie wiersza *Sny* sformułowana jest refleksja na ten temat. Nad zapamiętanymi snami pochylają się autorzy senników, wróżbiarze, psychoanalitycy, ale jak nie bez nuty ironii puentuje autorka wiersza –

(...)
 jeśli coś im się zgadza,
 to tylko przypadkiem
 i z tej tylko przyczyny,
 że w naszych śnieniach,
 w ich cieniach i lśnieniach,
 w ich zatrząsieniach, niedoprzewidzeniach,
 w ich odniechceniach i rozprzestrzeniach
 czasem nawet uchwytne sens
 trafić się może.

[*Sny*, T 62]

3.3. *Świat nie z tego świata* – między realnością a utopią

W cytowanym wyżej wierszu pt. *Jawa* paradoksalne konstatacje służą deprecjacji podstawowej wartości realnego świata – prawdy. Od prawdy autorka *Wielkiej liczby* woli „raj utracony prawdopodobieństwa” [*Dworzec*, SP, WW 125], a od rzeczywistości ucieka nierzadko w inne światy „nie z tego świata” [*Mapa*, W 22]. Preferuje zwłaszcza takie przestrzenie (ze zneutralizowaną realnością), z których można się łatwo wycofać, np. ulotny świat snu czy własnej lub cudzej wyobraźni, światy ograniczone do pojedynczego istnienia, nieaspirujące do przekształcenia się w utopie. Dlatego ideologie i religie to nie są według niej dobre schronienia przed natarczywą rzeczywistością, a kapłani i politycy nie są bohaterami jej wyobraźni, już raczej – „sztukmistrze i muzykanci”, „bezimienni ogrodnicy”, „filozofowie bez rozgłosu” (wyliczani w wierszu pt. *Wersja wydarzeń*, KiP, WzZP 170), anonimowy pracownik „Oczyszczalni Miasta” (bohater utworu pt. *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*, W 6); może też specjaliści od kartografii, jak można by sądzić z wyznania, które jest pointą wiersza pt. *Mapa*:

(...)

Lubię mapy, bo kłamią.
Bo nie dają dostępu napastliwej prawdzie.
Bo wielkodusznie, z poczciwym humorem
rozpościerają mi na stole świat
nie z tego świata.

[W 22]

Mikroskala oswaja świat, podobnie zresztą jak ludzka wyobraźnia, ograniczona najczęściej do naszego lokalnego tu i teraz. Symptomatyczna z tego punktu widzenia jest perspektywa paleolitycznej „Wielkiej Matki”, której „mały” świat został poetycko zrekonstruowany:

(...)

Jest świat? No to i dobrze.
Obfity? Tym lepiej.
Mają się dokąd porozbiegać dziatki,
mają ku czemu wznosić głowy? Pięknie.
Tyle go, że istnieje nawet kiedy śpią,
aż do przesady cały i prawdziwy?
I zawsze, nawet za plecami, jest?

To dużo, bardzo dużo z jego strony.

(...)

[*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]

Wypowiadająca się w 1. osobie bohaterka interpretowanej tutaj poezji często konfrontuje własny mały świat, przestrzeń jej egzystencji, ze światem ludzi żyjących w innych (gorszych do życia) czasach, krainach i warunkach, a także ze światem innych istot (zwierząt i roślin). Porównanie takie prowadzi do pokornej konstatacji: „Los okazał się dla mnie/ jak dotąd łaskawy” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 177]. Nawet w prawdziwym, globalnym (ziemskim) wymiarze świat wydaje się znośniejszy, gdy zmniejszamy jego rozmiary. Taki mentalny zabieg jest często przez poetkę stosowany. Rozmiar bowiem to kategoria względna i zależna od perspektywy, od przyjęcia określonego *tertium comparationis*. Cała ziemia może wydać się „niepozornym zaściankiem” [*Bal*, Ch 39] w porównaniu z nieskończonym kosmosem, pełnym zimnych gwiazd i planet „pod względem pustynności bez zarzutu” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 93], a realne życie „w szczelinach między/ praktyką a teorią” [tamże] sprawia wrażenie nieźle zaprojektowanego miejsca z perspektywy świata, który przysnił się poecie [*Okropny sen poety*], czy w porównaniu z nicością niedającą się opisać w ludzkich kategoriach [****Nicość przemicała się także i dla mnie*]. Życie człowieka współczesnego może wyglądać wręcz sielankowo z perspektywy długiej historii życia na Ziemi i odkrytych przez Darwina praw ewolucji. Dlatego w wierszu pt. *Pociecha* wielbicielka map i mikroskali wyraża zrozumienie dla uczonego, dla jego ucieczki od prawdy naukowej w świat literackiej fikcji:

Darwin.

Podobno dla wytchnienia czytywał powieści.

Ale miał wymagania:

nie mogły kończyć się smutno.

Jeśli trafiał na taką,

z furią ciskał ją w ogień.

Prawda, nieprawda –

ja chętnie w to wierzę.

Przemierzając umysłem tyle obszarów i czasów

naoglądał się tylu wymarłych gatunków,

takich triumfów silnych nad słabszymi,

tak wielu prób przetrwania,

prędzej czy później daremnych,
 że przynajmniej od fikcji
 i jej mikroskali
 miał prawo oczekiwać happy endu.
 (...)

[D 14]

W jednostkowym wymiarze ucieczką od własnego *ja* może być miłość, pociągająca za sobą utratę poczucia rzeczywistości, utożsamienie się z odbiciem siebie w oczach partnera, który wymyśla przedmiot swojej adoracji. „Pozwoliłam się wymyślić/ na podobieństwo odbicia/ w jego oczach” – zdanie to w wierszu *Przy winie* [S, WW 85] kreuje przestrzeń urojania, w której przebywa kobieta ulegająca miłosnemu zauroczeniu: „A ja jestem urojona,/ urojona nie do wiary,/ urojona aż do krwi” [tamże]. Rezygnacja z takiego urojania jest bolesna dla zakochanej: „Kiedy on nie patrzy na mnie,/ szukam swojego odbicia/ na ścianie. I widzę tylko gwóźdź,/ z którego zdjęto obraz” [tamże: 86]. Zwykle jednak powrót z wyprawy na wyspę „Utopia” wyzwala ulgę, a nawet szczęście, jak w przypadku poety, któremu przyśnił się świat „z pozoru” taki jak na Ziemi [*Okropny sen poety*, D 28]. Tyle tylko, że nie ma w nim miejsca na niewiedzę, a więc i na myślenie, zdziwienie, niepokój. Świat utópijny „przedstawia się jasno/ nawet w głębokiej ciemności./ Udziela się każdemu po dostępnej cenie” [tamże: 29]. Być może wielu ludziom marzy się taki łatwy i bezpieczny żywot, ale dla poety byłby koszmarem:

Przyznaj, że nic gorszego
 nie może się zdarzyć poecie.
 A potem nic lepszego,
 jak prędko się zbudzić.

[tamże]

Ucieczka od realnego świata ma więc swoje granice i jak dowodzi poetka, nie powinna kończyć się w miejscu charakteryzowanym w wierszu pt. *Utopia*:

Wyspa, na której wszystko się wyjaśnia.
 Tu możesz stanąć na gruncie dowodów.
 Nie ma dróg innych oprócz drogi dojścia.
 Krzaki aż uginają się od odpowiedzi.
 (...)

[WL, WzZP 101]

W przeciwieństwie do niedoskonałej rzeczywistości utopia jest światem bez tajemnicy: światem zrozumienia, oczywistości, prawdy łatwo dostępnej, głębokiego sensu, niewzruszonej pewności, a więc ma wszystko, czego pozornie ludzie poszukują w życiu. Jednak tak zaprojektowany świat pozostaje pusty, nie tylko dlatego, że jest fatamorganą:

(...)

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.

Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.

[tamże: 101-102]

Doskonałość, jak niejednokrotnie daje nam poetka do zrozumienia, nie jest atrybutem człowieka ani jego żywiołem⁷: „i jest nam odmówiony/ idiotyzm doskonałości” – mówi w wierszu pt. *Cebula* [WL, WzZP 95], przyrównując człowieka do tytułowej „bohaterki”; wyraźnie staje też po stronie „kpiarzy” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92], którzy źle się czują w podróży po doskonałej przestrzeni międzyplanetarnej: „Kosmos jest, jaki jest./ To znaczy doskonały./ Kpiarze mu tego nigdy nie darują” [tamże]. Z wszelkich niedoskonałości ziemskiego, ludzkiego świata zdają sobie sprawę bohaterowie poematu *Wersja wydarzeń*, decydujący się na pobyt „poza wiecznością,/ bądź co bądź jednostajną/ i nie znającą upływu” [KiP, WzZP 171] i wybierający „ofertę podróży” [tamże] do świata będącego „w bezustannym rozpadzie” [tamże: 169], naznaczonego śmiercią, cierpieniem i daremnym trudem, ale niepozbawionego też miłości (nie zawsze dotrzymującej obietnic), nadziei (nierządki zawodnej), wspaniałych dzieł sztuki (nietrwałych i często niedocenianych) oraz doskonałości na ziemską miarę, takiej jak muzyka Jana Sebastiana Bacha. Mimo że poetka sama „obmyśla świat” – lepszy od tego, w którym wszystko „jest jak Bach/ chwilowo grany/ na pile” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 60] – świat prawdziwy jest zawsze „wart powrotu” [jak zapewnia w *Rozmowie z kamieniem*, S, WW 110] i żaden utopijny

⁷ Zdaniem Stanisława Barańczaka [1996: 266], obrona „poszczególności przed naporem wielkich liczb”, smutku i wątplenia przed „idiotyzmem doskonałości” to zasadnicze rysy światopoglądu Wisławy Szymborskiej.

projekt nie stanowi dlań konkurencji, przynajmniej „jak dotąd” (to ulubiony modalizator autorki *Dwukropka*).

3.4. *W raju utraconym prawdopodobieństwa* – światy hipotetyczne i niemożliwe

W gramatyce przestrzeni Wisławy Szymborskiej uprzywilejowaną pozycję zajmują kreatory światów hipotetycznych⁸: predykaty modalne (*może, możliwy, prawdopodobieństwo, przypuszczać*), partykuły, przysłówki i spójniki (*by, podobno, gdyby, jeśliby*). Wymienione modalizatory odsyłają często w wypowiedziach potocznych do przyszłości, sygnalizują przewidywania, przypuszczenia, zastrzeżenia, niepewność czy wątpliwości podmiotu mówiącego względem jakichś zdarzeń: ich zaistnienia, przebiegu lub oceny, np.: *Przypuszczam, że nie będzie miał odwagi tego zrobić; Może wszystko jakoś się ułoży; Podobno zamierzasz wyjechać z kraju; Gdyby Jan odmówił, jestem do dyspozycji*. Zdania takie nie wykluczają zazwyczaj urzeczywistnienia zawartych w nich przewidywań, a jedynie wskazują na brak pewności komunikującego: projektowane sytuacje pozostają w przestrzeni hipotetycznej, niejako „w przedsionku” rzeczywistości, w oczekiwaniu na potwierdzenie lub zaprzeczenie. Przewidywanie zdarzeń pozytywnych z punktu widzenia podmiotu epistemicznego konotuje nadzieję na ziszczenie, a negatywnych – obawę przed spełnieniem i ulgę, gdy obawy się nie potwierdzają. Proces ten przebiega niekiedy dramatycznie, jak w przypadku oczekiwania na diagnozę lekarską – doświadczenie to zyskało poetycki wyraz w twórczości autorki *Wszelkiego wypadku*. Z wiersza pt. *Odzież* pochodzą następujące wersy:

(...)

na razie, mówi lekarz, to nic poważnego,
proszę się ubrać, odpocząć, wyjechać,

(...)

**widzisz, a ty myślałaś, a myśmy się bali,
a wyście przypuszczali, a on podejrzewał;**
czas już wiązać, zapinać drżącymi jeszcze rękami

⁸ Na istotną rolę „lirycznych narracji hipotetycznych” w wierszach Szymborskiej zwracał uwagę Stanisław Balbus [1996: 135].

szeniurowadła, zatrzaski, suwaki, klamerki,
(...)

[LnM 13; podkreślenia moje – I.Sz.]

Przewidywany rozwój wypadków nie nastąpił, obawy nie potwierdziły się, a hipotetyczny stan rzeczy został **umieszczony** w sferze wyobraźni – *na razie* (to również istotny modyfikator w gramatyce modalności, ograniczający ważność wszelkich twierdzeń do czasu teraźniejszego i wprowadzający niepewność co do ich prawdziwości w czasie przyszłym).

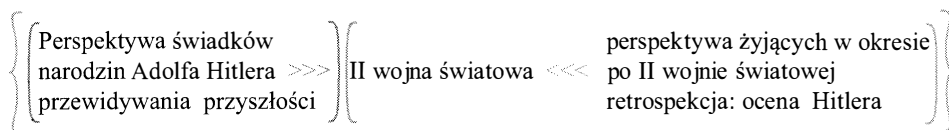
W wierszach Wisławy Szymborskiej modalizatory epistemiczne, częściej niż do sygnalizowania niepewności i oczekiwania na wyjaśnienie, służą do kreowania zdarzeń niemożliwych, jak konstrukcje potoczne typu: *Gdyby żył, to by na to nie pozwolił* (ze zdania płynie logiczny wniosek, że osoba, o której mowa, nie żyje, więc „niepozwolenie” nie ma szans się urzeczywistnić). Wiersz pt. *Kilkunastoletnia* zaczyna się postawieniem niemożliwego do spełnienia warunku:

Ja – kilkunastoletnia?
Gdyby nagle, tu, teraz, stanęła przede mną,
czy miałabym ją witać jak osobę bliską,
choć jest dla mnie obca i daleka?
(...)

[T 18]

Tryb pytający sugeruje możliwość spotkania się dwu światów, których wspólną przestrzenią jest *ja* mówiące w wierszu. Tożsamość osoby jest jednak wątpliwa w dłuższej perspektywie czasowej – *ja* nie jest stanem, lecz procesem, a jego odległe stadia należą do różnych przestrzeni, między którymi trudno znaleźć punkty styczne.

Niemożliwość generowana jest także za pomocą wypowiedzeń z predykatem *może*: „Może wyrośnie na doktora praw?/ Albo będzie tenorem w operze wiedeńskiej?” – snują przewidywania co do przyszłości „dzidziusia w kaftaniku” osoby mówiące w wierszu pt. *Pierwsza fotografia Hitlera* [LnM 22]. By wyjaśnić poetycki koncept umieszczenia hipotezy w ramach niemożliwości, sięgnijmy do preferowanego w metodzie kognitywnej prezentowania relacji między „zdarzeniami mownymi” za pomocą diagramu:



Poetka konfrontuje w wierszu dwie perspektywy i postawy epistemiczne: pierwsza [1] ewokuje punkt widzenia mieszkańców małego miasta, będących świadkami narodzin i dzieciństwa Adolfa Hitlera, przewidujących – na długo przed wybuchem drugiej wojny światowej – przyszłość fotografowanego dziecka; druga [2] jest perspektywą autorki wiersza i jej czytelników, którzy znają z doświadczenia lub opowieści dzieje drugiej wojny światowej i retrospektywnie oceniają rolę Hitlera w tej wojnie. Również podmiot mówiący w wierszu, wyposażony w tę wiedzę, prezentuje nadzieje i życzenia małomiasteczkowego środowiska wobec nowo narodzonego potomka państwa Hitlerów. Doświadczenie żyjących po drugiej wojnie światowej tworzy zatem ramę {3} dla obu przestrzeni mentalnych i nadaje szczególną wymowę pierwszej z nich, lokalizując przewidywania świadków narodzin Hitlera w sferze złudzeń, w świecie utraconej możliwości. Prezentowany diagram pozwala uchwycić pewną metodę poetyckiego rzemiosła Szymborskiej: operowanie językowymi modalnościami pozwala nakładać na siebie różne przestrzenie mentalne, przekształcać linearny (diachroniczny) układ zdarzeń w synchroniczny wielowarstwowy obraz (wyżej wspominaliśmy o wzorotwórczym wpływie dzieł malarskich na wyobraźnię autorki).

Podobny zabieg stosuje poetka w innym swoim utworze. Ze zdań w trybie przypuszczającym zbudowany jest wiersz pt. *W biały dzień*, będący hipotetyczną rekonstrukcją życia starzejącego się poety Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Odpowiadając niejako na potrzeby miłośników twórczości genialnego młodzieńca i często wyrażany żal z powodu jego przedwczesnej śmierci, poetka „wskrzesza” kolegę po piórze i tworzy przewrotny obraz Baczyńskiego emeryta:

(...)

Czasami ktoś od progu wołałby:

„panie Baczyński, telefon do pana” –

i nic dziwnego w tym nie byłoby,

że to on i że wstaje, obciążając sweter

i bez pośpiechu rusza w stronę drzwi.

Rozmów na widok ten nie przerywano by,
 W pół gestu i w pół tchu nie zastygano by,
 bo zwykle to zdarzenie – a szkoda, a szkoda –
 jako zwykle zdarzenie traktowano by.

[LnM 18-19]

Hipoteza – podkreślona w wierszu za pomocą kataforycznego powtórzenia partykuły *by* – presuponuje nieistnienie zdarzenia, którego dotyczy, jest więc zawsze kreatorem przestrzeni alternatywnej wobec realnego życia. W tym wypadku wspólna wiedza autorki i czytelników (na temat poety, który zginął w Powstaniu Warszawskim) pozwala również wykluczyć możliwość zajścia opisywanych zdarzeń. W cytowanym wyżej wierszu przestrzeń niemożliwości stanowi dominującą ramę, w której mieszczą się (są odwzorowywane) elementy świata realnego: prawdziwa postać poety Baczyńskiego jest tu wpisana w hipotetyczną sytuację życiową imitującą codzienne realia.

Zwykle jednak hipoteza pojawia się w ramach innej modalności: oznajmującej, pytającej lub rozkazującej. W wierszu pt. *Miłość szczęśliwa* możemy obserwować interesującą grę aktów modalnych:

Miłość szczęśliwa. Czy to jest normalne,
 czy to poważne, czy to pożyteczne –
 Co świat ma z dwojga ludzi, którzy nie widzą świata?

(...)

Światło pada znikąd –

Dlaczego właśnie na tych, a nie innych?

Czy to obraża sprawiedliwość? Tak.

Czy narusza troskliwie piętrzone zasady,
 strąca ze szczytu moral? Narusza i strąca.

(...)

[*Miłość szczęśliwa*, Ww, WW 197]

Szereg pytań pozornie retorycznych (o intonacji wznoszącej), wyrażających niejako powszechną opinię tych, którzy nie znają „miłości szczęśliwej”, zostaje przerwany krótkimi zasadniczymi oznajmieniami z pozycji rozstrzygającego autorytetu. Po nich [zob. niżej] następuje zmiana modalności: zdanie w gramatycznym trybie rozkazującym niesie zachętę (z intencją podburzania) skierowaną do wyrazicieli *opinio communis*, a towarzysząca mu hipoteza (zdanie zaczynające się połączeniem spójnikowo-partyku-

łowym *gdyby chociaż...*) ujawnia ich stosunek do zakochanych, emocjonalnie wyrażone – co sygnalizują wykrzyknienia – dezaprobatę, zawiść, zgorszenie:

(...)
 Spójrzcie na tych szczęśliwych:
 gdyby się chociaż maskowali trochę,
 udawali zgnębienie krzepiąc tym przyjaciół!
 Słuchajcie, jak się śmieją – obraźliwie.
 (...)

[Ww, WW 195]

W kolejnych strofach ujawnia się ton mentorski: w trybie hipotezy prezentowana jest alternatywna wobec realiów wizja świata zakochanych, której urzeczywistnienie w szerszym wymiarze jest z góry wykluczane:

(...)
 Trudno nawet przewidzieć, do czego by doszło,
 gdyby ich przykład dał się naśladować.
 Na co liczyć by mogły religie, poezje,
 o czym by pamiętano, czego zaniechano,
 kto by chciał zostać w kręgu.
 (...)

[tamże: 196]

Pointą wiersza jest ironiczne życzenie (rada) pod adresem „nie znających miłości szczęśliwej”: „Niech ludzie nie znający miłości szczęśliwej/ twierdzą, że nigdzie nie ma miłości szczęśliwej./ Z tą wiarą lżej im będzie i żyć, i umierać” [tamże].

Oprócz trybu przypuszczającego częstym kreatorem świata hipotetycznego w naszych codziennych komunikatach jest predykat modalny *może*. Poetce służy on raczej do generowania przestrzeni niemożliwości niż prawdopodobieństwa, obejmuje bowiem częściej swoim zasięgiem przeszłość i beczasowość niż przyszłość. Przypuszczeń tego rodzaju nie zweryfikuje czas. „Może to wszystko/ dzieje się w laboratorium?/ Pod jedną lampą w dzień/ i miliardami w nocy?” – brzmia pierwsze wersy wiersza pt. *Może to wszystko* [KiP 30] i od razu ujmują opisywany świat w ramy nieweryfikowalnego modelu, który tworzy kontekst dla interpretacji pozostałych sądów odnoszących się do tego świata, opatrzonych modalizatorem epistemicznym i znakiem zapytania: „Może jesteśmy pokolenia próbne?” [tamże];

„Może jak dotąd nic w nas ciekawego?” [tamże]. Niemożliwe odpowiedzi na pytania tego rodzaju pozostawiają opisywany eksperyment w mentalnej przestrzeni podmiotu mówiącego i czytelników wiersza, w stanie wiecznej hipotezy.

Niefalsyfikowane sądy, odnoszone do przeszłości, bywają skutkiem niepamięci, która stanowi nadrzędną ramę modalną, na przykład dla czasoprzestrzeni wyznaczonej datą w wierszu pt. *Dnia 16 maja 1973 roku*:

Jedna z tych wielu dat,
które nie mówią mi już nic.

Dokąd w tym dniu chodziłam,
co robiłam – nie wiem.

(...)

[KiP 27]

Opisując niepamiętane zdarzenia, podmiot poetycki wypowiada jednak szereg pozytywnych asercji i przypuszczeń graniczących z pewnością: „Słońce błysło i zgasło” [tamże]; „oddychałam, jadłam,/ stawiałam kroki,/ które było słyhać” [tamże]; „ślady moich palców/ musiały zostać na klamkach” [tamże]; „Na pewno kilku ludzi mnie widziało” [tamże]. Niepewność dotyczy uszczegółowienia składników opisywanych sytuacji, a brak takiej konkretyzacji jest sygnalizowany za pomocą zaimków nieokreślonych i pytajnych: „Miałam na sobie coś w jakimś kolorze” [tamże]; „Gdzie się zaszyłam,/ gdzie się pochowałam” [tamże: 28] oraz użycia nazw ogólnych (zamiast deskrypcji określonych) w pozycji argumentów predykatu: „Wypełniały mnie uczucia i wrażenia” [tamże] – jakie? Słabe hipotezy odnoszące się do zdarzeń sygnalizuje operator *może*: „Może w tym dniu/ znalazłam rzecz zgubioną wcześniej./ Może zgubiłam znaną później” [tamże]. Dookreślenie i weryfikacja nie są jednak możliwe. Wiersz kończy się bowiem potwierdzeniem niepamięci, a nie przypomnieniem, które tworzy niekiedy modalną przeciwwagę dla zapomnienia.

3.5. *Ma swoją bujną przeszłość chwila nawet ulotna – przeszłość w poetyckiej rekonstrukcji*

Zdarzenia przeszłe podlegają zapominaniu także w przestrzeni pamięci zbiorowej, co jest zresztą warunkiem odradzania się społeczno-

ści po klęskach i sposobem radzenia sobie z traumatycznymi przeżyciami, jak przyrodnicze kataklizmy czy wojny: „życie toczy się dalej” – stwierdza sentencjonalnie podmiot mówiący w wierszu pt. *Rzeczywistość wymaga* – dodając, że życie „Robi to pod Kannami i pod Borodino/ i na Kosowym Polu i w Guernice” [KiP 14]; „Może nie ma miejsc innych jak pobojo-wiska,/ te jeszcze pamiętane,/ te już zapomniane” [tamże: 15]. Realny świat „wymaga” od ludzi zapominania zniszczeń i śmierci, a od życia odradzania się na ruinach i restytuowania nadziei: „Dziedziczymy nadzieję –/ dar zapominania./ Zobaczysz jak rodzimy dzieci na ruinach” [*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 51]. Proces przechodzenia pamięci w niepamięć w świadomości ludzi został poetycko zdiagnozowany w tytułowym wierszu całego tomu *Koniec i początek*. Modalność wspomnienia w relacjach świadków i towarzysząca tym relacjom ciekawość pierwszych potomków ulegają erozji: opowieści zaczynają nudzić młodych odbiorców, a ich wiedza – niewspomagana z czasem „historią żywą” – przechodzi w ignorancję:

(...)
 Ci, co wiedzieli
 o co tutaj szło,
 muszą ustąpić miejsca tym,
 co wiedzą mało.
 I mniej niż mało.
 I wreszcie tyle co nic.
 (...)

[KiP 10-11]

To, co ważne, jest spisywane i staje się historią przekazywaną kolejnym pokoleniom, ale spisane dzieje nie są tym samym, co pamięć żywa, świadectwo. Historia – będąca często narzędziem polityki – przestaje być nauczycielką życia, staje się konstrukcją podporządkowaną aktualnej ideologii. Wisława Szymborska stroni też raczej od oficjalnej wersji historii, choć refleksje dotyczące przeszłości zajmują w jej wierszach sporo miejsca i wpisują się w szczególne zainteresowanie współczesnej humanistyki, a zwłaszcza filozofii i historiozofii, przeszłością i pamięcią [zob. Witosz 2007]: „z jednej strony jej mechanizmami (praca pamięci), z drugiej rolą, jaką pamięć odgrywa zarówno w życiu jednostki, jak i kulturze danej społeczności” [tamże: 11]. Czas przeszły zagarnia chwilę obecną i sięga przyszłości: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość,/ pierwsza sylaba odchodzi

już do przeszłości” – konstatuje poetka w wierszu pt. *Trzy słowa najdziwniejsze* [Ch 13], dziwiąc się po swojemu paradoksalnej naturze czasu.

Z biegiem lat rozrasta się również dla bohaterki tej poezji, jak dla każdego z nas, subiektywna, prywatna przestrzeń pamięci, a kurczy się obszar marzeń, nadziei, projektów do zrealizowania. Choć postać kreowana stara się żyć w czasie teraźniejszym, przeszłość okazuje się często silniejsza. Bohaterka zatem wiezie *Trudne życie z pamięcią*, jak brzmi tytuł wiersza z przedostatniego tomiku noblistki (*Tutaj*), z pamięcią, która chce jej „bez reszty zająć uwagę i czas” [T 24]:

(...)

Podsuwa mi gorliwie dawne listy, zdjęcia,
porusza wydarzenia ważne i nieważne,
przywraca wzrok na prześlepione widoki,
zaludnia je moimi umarłymi.

(...)

Chce, żebym żyła już tylko dla niej i z nią.
Najlepiej w ciemnym, zamkniętym pokoju,

(...)

[T 24-26]

Romantyczne z ducha „życie na świecie pamiątek”, życie wygnańca z dziejącej się tu i teraz rzeczywistości nie jest ideałem bohaterki cytowanego wiersza, która zdaje sobie wszakże sprawę z tego, że „rozstanie” z własną pamięcią wiązałoby się z utratą tożsamości („byłby to wyrok i na mnie” – brzmi pointa wiersza, T 26). Z wiekiem człowiek musi umieć godzić dawne doświadczenia, poczucie utraty, winy i zawodu oraz potrzebę rozpamiętywania przeszłości z wymaganiami i wartościami życia „bieżącego” oraz planami na coraz krótszą przyszłość. W wierszu *Pożegnanie widoku* rozstaniu z bliskim zmarłym towarzyszy melancholijne godzenie się bohaterki z obojętnością natury, która „spełnia jak co roku/ swoje obowiązki” [KiP 22]. Zapominanie to jedna strona naszego stosunku do przeszłości; drugą jest wspomnianie, wracanie do przeszłości, przywoływanie zmarłych. Choć osoba żyjąca ma świadomość, że „kto umarł, ten umarł dokładnie” [*Rehabilitacja*, WdY, WW 40], wie też, że „Umarłych wieczność dotąd trwa./ dokąd pamięcią się im płaci” [tamże]. Pamięć zbiorową można utrzymywać lub niszczyć zgodnie z oficjalną polityką historyczną – to jest „nasza nad zmarłymi moc” [tamże], czyli władza nad słowami, które

skazują na zapomnienie, przywracają pamięć, ale są „niezdatne do wskrzeszania ludzi” [tamże].

Tożsamość każdej jednostki ludzkiej jest niepowtarzalnym konglomeratem (a mówiąc językiem Fauconniera – amalgamatem) wielu światów. Żeby żyć, musi zatem posiadać niełatwą sztukę godzenia w sobie różnych przestrzeni mentalnych i dostosowywania się do zmiennych okoliczności życia. Bywa to szczególnie trudne lub niemożliwe, gdy zmiany są częste i gwałtowne – zbyt gwałtowne jak na krótkie życie indywiduum. Poetycką figurą tego dramatu w wierszach autorki *Ludzi na moście* jest wyrażane na różne sposoby życzenie, by „zdążyć z życiem, nim...” [zob. *Krótkie życie naszych przodków*: „Trzeba się spieszyć, zdążyć z życiem,/ nim słońce zajdzie, nim pierwszy śnieg spadnie” – LnM 21]. W wierszu pt. *Dom wielkiego człowieka* aktualizacją tej figury jest zdanie dotyczące życia tytułowego bohatera: „Jeszcze w stosownym czasie zdążył przyjść na świat./ Wszystko, co miało mijać, minęło w tym domu” [LnM 16].

Słowo *jeszcze* to ważny modyfikator wartościujący w gramatyce przestrzeni mentalnych – niesie znaczenie ‘trwania jakiegoś stanu’ i jednocześnie ‘bliskości kresu’. Graniczność doświadczeń: balansowanie między życiem a śmiercią, przeszłością a przyszłością, szczęściem i nieszczęściem wydaje się znamienne dla ludzkiej kondycji. Z tej perspektywy trwanie jakiegoś stanu jest ujmowane w ramie modalnej przewidywania kresu, zmiany, upadku. Sygnałem tej modalności jest słowo *jeszcze*, powtórzone kilkakrotnie w opisie „wielkiego człowieka”: „Jeszcze zwierzał się w listach,/ bez myśli, że po drodze zostaną otwarte” [LnM 16]; „Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczery, bez lęku, że go straci przy rewizji” [tamże: 17]; „Udało mu się umrzeć jeszcze nie w szpitalu” [tamże]. Dla podmiotu mówiącego w wierszu świat wielkiego człowieka należy do przeszłości, do czasu minionego. Słowo *jeszcze* jest więc w wierszu nie sygnałem przeczuwania końca przez kogoś, kto należy do opisywanej przestrzeni, lecz nośnikiem perspektywy człowieka z przyszłości, który już wie, jakie zmiany się dokonały. W podobnej retrospektywie opisuje poetka świat wewnętrzny postaci przedstawionej w pejzażu „starego mistrza”: „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy./ Modłę się jeszcze o nienagłą śmierć” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Stylizując monolog wewnętrzny postaci z obrazu na wypowiedzenie w trybie niemożliwej do spełnienia hipotezy (*choć-bym..., nie...*), podkreśla autorka wiersza nieprzekraczalną granicę między światem doświadczeń i przeżyć współczesnego człowieka a świadomością kobiety sportretowanej przez klasyka:

(...)
 Choćbyś zawołał, nie usłyszę,
 a choćbym usłyszała, nie odwrócę się,
 a choćbym i zrobiła ten niemożliwy **ruch**,
 twoja twarz wyda mi się obca.

(...)
 Choćbyś zabiegł mi drogę,
 choćbyś spojrział w oczy,
 minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż włos.
 (...)

[tamże: 119-120]

Taka poetycka rekonstrukcja przeszłości z perspektywy współczesnego człowieka służy również zdystansowanemu spojrzeniu na życie tu i teraz, które wcale nie musi wypadać lepiej w konfrontacji z egzystencją naszych przodków i naszymi nadziejami na przyszłość, jak w poetyckiej refleksji na koniec 20. stulecia:

(...)
 Miał być lepszy od zeszyłych nasz XX wiek.
 Już tego dowieść nie zdąży,
 (...)

Kto chciał cieszyć się światem,
 ten staje przed zadaniem
 nie do wykonania.
 (...)

[*Schylek wieku*, LnM 24]

lub w konstatacji na temat tortur:

(...)
 Nic się nie zmieniło.
 Ciało drży jak drżało
 przed założeniem Rzymu i po założeniu,
 w dwudziestym wieku przed i po Chrystusie,
 (...)

[*Tortury*, LnM 18]

Skupienie na chwili obecnej, na życiu tu i teraz nie przeszkadza bohaterce poezji Szymborskiej w rekonstruowaniu przeszłości obecnych stanów rzeczy, które są kolejnym ogniwem rozwijanego w czasie łańcucha przyczyn i skutków: „Ma swoją bujną przeszłość chwila nawet ulotna,/ swój piątek przed sobotą,/ swój przed czerwcem maj” – pisze w wierszu pt. *Może być bez tytułu* [KiP 8]. „Zawiły jest i gęsty haft okoliczności” [tamże: 9] – konstatuje bohaterka tego samego utworu, próbując jednak w innym wierszu [*Miłość od pierwszego wejrzenia*] rozszyfrować grę przypadków, odczytać znaki i sygnały, które mogły zapowiadać zbliżenie dwojga ludzi. To dopisywanie historii do zdarzeń tak nagłych i niespodziewanych jak miłosny *coup de foudre*, uporczywe próby zamieniania przypadku w los, przeznaczenie, choćby nawet w fatum (potoczną frazę, wyrażającą tę postawę – „coś w tym musi być” – powtarza bohater wiersza pt. *Seans*, KiP 25), przysłowiowe wróżenie z fusów itp. to wspólne ludziom strategie poszukiwania uchwytne go sensu, poczucia, że wszelkie zdarzenia wynikają z jakichś wcześniejszych planów:

(...)

Każdy przecież początek
to tylko ciąg dalszy,
a księga zdarzeń
zawsze otwarta w połowie.

[*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 27]

4. *Nicość przeniecowała się także i dla mnie* – rzeczywistość zanegowana

Jednym ze sposobów ewokowania w tekście przestrzeni mentalnych i związanych z nimi punktów widzenia jest zastosowanie zaprzeczeń, zarówno w odniesieniu do całych zdań, jak i poszczególnych składników wypowiedzeń. Wysoka frekwencja kategorii zaprzeczonych w wierszach Szymborskiej nadaje jej poezji strukturę wybitnie dialogową, dyskursywną.

Z punktu widzenia logiki partykuła *nie* jest metapredykatem, czyli orzecznikiem modyfikującym znaczenie innych predykatów (wyrażeń służących orzekaniu czegoś o wyróżnionych obiektach rzeczywistości), np.: *Jan pali cygara // Jan nie pali cygar*. Drugie zdanie jest z logicznego punktu widzenia równoznaczne ze zdaniem: *Nieprawda, że Jan pali cygara*,

a więc modyfikacyjna funkcja *nie* polegałaby na zanegowaniu prawdziwości sądu komunikowanego pod asercją. Według językoznawców, którzy badają funkcje słowa *nie* oraz innych wykładników negacji w naturalnych aktach komunikacyjnych, funkcja ta nie sprowadza się tylko do wartościowania implikowanych sądów jako fałszywych. Badacze zwracają uwagę na dodatkowe aspekty semantyczne i pragmatyczne użycia wykładników negacji [zob. m.in. Antas 1991, Bogusławski 2003, Szczepankowska 2007]. Anna Wierzbicka [2006: 86] zalicza negator do uniwersaliów semantycznych, przypisując mu trzy podstawowe użycia, które określa pojęciowo jako „nieistnienie” (‘nie ma /tu/ X’), „odrzućenie” (‘nie chcę tego’) oraz „zaprzeczenie” (‘to nie jest X’). Ostatnie z tych użyc odpowiadają logicznej kategorii przeczenia jako stwierdzenia nieprawdziwości sądu wypowiedzianego pod asercją. Wymienione funkcje semantyczne negatorów sprawiają, że są one nie tylko wyzwalaczami określonych presupozycji logicznych (obligatoryjnych wniosków), lecz także źródłem kontekstowych implikatur, obejmujących świat ocen, intencji i strategii komunikacyjnych interlokutorów. W poezji Wisławy Szymborskiej częste stosowanie negacji niesie ze sobą szereg ważnych decyzji epistemologicznych i sensów wykraczających dalece poza sam akt stwierdzania nieistnienia, odrzucania czegoś lub zaprzeczania prawdziwości sądów.

4.1. *Nie wszystkie słowa skazują na śmierć* – przeczenia i presupozycje

W codziennej komunikacji zdania zaprzeczone – jak zauważają psycholingwiści [zob. Kurcz 1987: 271, Maciuszek 2006: 43] – używane są zazwyczaj jako korekta czyjejś wypowiedzi, tj. wówczas, gdy w przekonaniu mówiącego odbiorca ma nieprawdziwą informację na dany temat, np. komunikat *Alicja nie wyjeżdża do Afryki* presuponuje, że zdaniem nadawcy odbiorca spodziewał się wyjazdu Alicji do Afryki, czyli twierdził (byłby gotów twierdzić), że Alicja wyjeżdża do Afryki. Zdanie przeczące ma zatem zmienić stan wiedzy na dany temat. Zwróćmy w tym kontekście uwagę na to, że negacja ustanawia jak gdyby opozycję dwu przestrzeni mentalnych w odniesieniu do pewnych obiektów i cech realnej rzeczywistości. Istnienie tych obiektów i właściwości (Alicji jako osoby zdolnej do przemieszczania się i Afryki jako miejsca, do którego osoba taka jak Alicja może wyjechać) jest presuponowane jako element wspólnej wiedzy uczestników aktu komu-

nikacji i nie podlega zanegowaniu. Wiedza ta mieści się w przestrzeni bazowej doświadczenia komunikujących się osób, w ramach zdroworozsądkowej, „naiwnej”, społecznie uzgodnionej wizji świata. Indywidualne różnice w wiedzy podmiotów poznających, ujawniane za pomocą eksplicytnych twierdzeń (pozytywnych lub zaprzeczonych), dotyczą zazwyczaj konkretnych przejawów tego obrazu świata (obiektów, zdarzeń, stanów i relacji), aktualizowanych w określonej sytuacji.

Zdania zaprzeczone są formułowane także wówczas, gdy następuje zakłócenie przebiegu zdarzeń oczekiwanego przez uczestników aktu komunikacji, gdy dzieje się coś niespodziewanego, np. wypowiedzenie: *W ciągu dwóch letnich miesięcy nie spadła ani jedna kropla deszczu* ma wartość informacyjną, jeśli zwykle nie brak opadów latem i rzadko się zdarza, by w ciągu dwóch miesięcy nie spadł deszcz. Dlatego też zdanie typu: *Wichura, na szczęście, nie połamała ludzi* nie brzmiałoby sensownie (chyba że jest żartem), gdyż presuponuje dość zaskakującą – w świetle stereotypowej wiedzy o świecie – właściwość wichury, tj. możliwość „łamania” ludzi.

Wisława Szymborska chętnie jednak wykorzystuje tego rodzaju zaskakujące przeczenia po to właśnie, by sugerować prawdziwość sądów, które nie są społecznie uzgodnione, a wręcz kłócą się z potoczną wizją świata, np.: „nie wszystkie złe przygody/ mieszczą się w regułach świata” [*Kaluża*, Ch 22]; „na tym świecie nie wszystko zbadane/ i wzięte pod kontrolę” [*Mala dziewczynka ściąga obrus*, Ch 19]. Nieoczekiwane sugestie służą kreowaniu odmiennych interpretacji rzeczywistości i pojawiają się już we wczesnych utworach poetki, składających się na tom *Wołanie do Yeti* (z 1957 r.), np. w wierszu pt. *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*:

(...)

Yeti, nie tylko zbrodnie
są u nas możliwe.

Yeti, nie wszystkie słowa
skazują na śmierć.

(...)

[WdY, 42]

W zwykłych interakcjach dialogowych stwierdzenia *Nie tylko zbrodnie są u nas możliwe; Nie wszystkie słowa skazują na śmierć* mogłyby być uznane za bezsensowne, niepotrzebne, gdyż ujawniają wiedzę oczywistą dla ogółu, niewypowiedzaną *explicite* i niepoddawaną kwestionowaniu. Tymczasem eksplikacja sugeruje nietrywialny charakter tej wiedzy,

a zastosowanie negacji – jej niepodzielenie przez odbiorcę. Cytowane zdania zaprzeczają presuponowanym sądom, które nie mieszczą się w standardach semantycznych: **Tylko zbrodnie są u nas możliwe, *Wszystkie słowa skazują na śmierć*. Sugerują tym samym istnienie takiej przestrzeni mentalnej, w której „nasza” (ogólnoludzka lub na przykład tylko współczesna, europejska lub polska) świadomość podlega relatywizacji, a rzeczywistość dostępna naszemu doświadczeniu może się wydać inna, niż w uzgodnionej interpretacji. Może to być perspektywa wyobrażonego osobnika, mieszkańca śnieżnych szczytów (Yeti) lub bóstwa patrzącego na Ziemię z góry i niezwracającego uwagi na krótkie przerwy między wojnami czy na rzadkie w dziejach pokojowe rozstrzygnięcie sporów. Taką zaskakującą perspektywę wносить może świadomość człowieka zamieszkującego mniej szczęśliwe niż „nasze” krainy i czasy.

W cytowanych poetyckich zdaniach zanegowana jest nie ich wartość predykacyjna, czyli prawdziwość twierdzenia, że zbrodnie są możliwe i słowa mogą skazywać na śmierć, lecz kwantyfikacja tych zdarzeń. Wykładnik negacji odnosi się bezpośrednio do słów *tylko* i *wszystkie*. Ze zdania: *Nie tylko zbrodnie są u nas możliwe* wynikają dwa wnioski: 1) ‘zbrodnie są u nas możliwe’, 2) ‘możliwe są też inne (w domyśle: pozytywne) zjawiska powodowane przez ludzi’. Zaskakująca jest jednak poetycka hierarchizacja (i kwantyfikacja) zdarzeń możliwych, sugerowana poprzez umiejscowienie modyfikatora *nie tylko* i zastosowanie określonego szyku zdania. Nadawca komunikatu nie dementuje implicytnego przekonania, że zbrodnie są zdarzeniami dominującymi w ziemskim krajobrazie, sprzeciwia się jedynie presuponowanej konstatacji, że inne (pozytywne) zdarzenia nie zachodzą. Świadomość współczesnych czytelników poezji – kształtowana w czasie odległym już od drugiej wojny światowej i ponurego okresu stalinizmu (wiersz z tomu *Wołanie do Yeti* ukazał się w 1957 r.) – zostałaby raczej wyrażona zdaniem: *Nie tylko pozytywne zdarzenia zachodzą w świecie z naszym (ludzkim) udziałem, popęlniamy też zbrodnie*. Podobnie zaskakujące jest dla nas stwierdzenie: „nie wszystkie słowa skazują na śmierć”, z którego wynika, że mówiąca żywi przekonanie, iż użycie słów zazwyczaj służy skazywaniu na śmierć. Zdanie wyrażające dziś stereotypowe przekonanie brzmiałoby raczej: *Nie zawsze słowa służą porozumiewaniu się i dokonywaniu innych pozytywnych aktów; są też używane do wydawania wyroków śmierci*.

Poetyckie stwierdzenia nie muszą jednakże potwierdzać współczesnej (realistycznej czy też wyidealizowanej) wizji rzeczywistości. Ich znacze-

nie, będące sumą logicznych presupozycji i „implikatur” w rozumieniu Herberta Grice’a [1977(1975)], bywa wynikiem odrzucenia czyjegoś sądu oraz rezultatem subiektywnej interpretacji uwzględniającej ramy kontekstualne wypowiedzi, takie jak doświadczenie podmiotu mówiącego oraz uwarunkowania społeczne i inne działań interpretatora. Wykorzystując interakcyjny charakter zdań z przeczeniem, poetka wprowadza dialog różnych perspektyw: *opinio communis*, antycypowany punkt widzenia adresata cytowanej wyżej apostrofy, poglądy podmiotu mówiącego i doświadczenie indywidualnego odbiorcy wypowiedzi poetyckiej, prowokowanego do udziału w grze twierdzeń i zaprzeczeń.

4.2. *Ale ten widok sam siebie nie widzi* – odkrywanie perspektywy innego (niehumanicznego) świata

Przed wszystkim jednak negacje w poezji autorki *Chwili* służą konstruowaniu takich ram interpretacyjnych (przestrzeni poznawczych), w których różne aspekty naszej ludzkiej kondycji i aktywności nabierają zupełnie innego sensu niż ten, który zwykliśmy im przypisywać. Zaprzeczanie staje się odkrywaniem perspektywy innego (często nie-ludzkiego) bytu, na przykład kamienia, który „przekonuje” upartą i spragnioną wiedzy reprezentantkę ludzkości: „- Nie mam mięśni śmiechu”, „- Nie mam drzwi” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109-111]. Próba odniesienia kategorii językowych, opisujących atrybuty i aktywność człowieka, do elementów przyrody nieożywionej prowadzi do szeregu konstatacji negatywnych, z których w całości składa się wiersz pt. *Widok z ziarnkiem piasku* (interpretowany szerzej w I rozdziale niniejszego opracowania):

Zwiemy je ziarnkiem piasku,
a ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
Obywa się bez nazwy
(...)
Z okna jest piękny widok na jezioro,
ale ten widok sam siebie nie widzi.
(...)

[LnM, 11]

Zaprzeczenia za pomocą partykuł *nie*, *ani* oraz przyimka *bez* – dodawanych do predykatów substancywnych, adiektywnych, werbalnych i adwer-

bialnych – ewokują świat przyrody jako zasadniczo obcy człowiekowi mimo fizycznej bliskości, obojętny wobec niego i niepoznawalny w swej istocie pomimo pozornego oswojenia w aktach nazwotwórczych. Zanegowane predykaty, odmawiające obiektom przyrody atrybutów istoty zmysłowej i umysłowej, charakteryzują *a contrario* również człowieka jako byt uprzywilejowany, wyposażony w zdolności i narzędzia poznawcze (przede wszystkim językowe), ale zarazem wykorzystujący tę swoją przewagę do narzucania przyrodzie własnych potrzeb i skazany na samotność w świecie milczących roślin i głuchych kamieni. Negacja ujawniająca fundamentalną opozycję między dwoma światami uwydatnia zarazem takie aspekty bytów obu rodzajów, jakie w potocznych interakcjach nie są przedmiotem wypowiedzi asertorycznych (pozytywnych lub negatywnych), gdyż jak podkreślaliśmy wyżej, eksplikowane są w ten sposób informacje wychodzące poza uzgodnioną i powszechnie podzielaną wiedzę użytkowników języka. Dlatego też konstatacje w rodzaju: *Ziarnko piasku nie nazywa siebie ziarnkiem piasku; Ten widok sam siebie nie widzi* nie mają wartości informacyjnej w świetle filozofii potocznej (są stwierdzeniem oczywistości), w ujęciu semantyki logicznej są tautologiami, gdyż brak zdolności percepcyjnych i językowych jest definicyjną cechą kategorii obejmujących takie zjawiska przyrody jak rośliny i elementy nieorganiczne. Wypowiedziane w kontekście poetyckim, stwierdzenia takie zyskują jednak walor odkrywczy, zmuszają czytelnika do refleksji nad fundamentalną nieprzystawalnością światów, przywracają im zatartą w codziennym współistnieniu autonomię, każą nam wyjść poza kategorie antropocentryczne i ocenić własne doświadczenie w konfrontacji z obcą (tzn. nie-ludzką) rzeczywistością.

Poetka wielokrotnie w swoich wierszach wypróbuje zabieg przypisywania ludzkich atrybutów innym istotom: negując niestandardowe (wręcz absurdalne) predykcje, dochodzi do zaskakujących i cennych spostrzeżeń na temat nas samych, jak w wierszu pt. *Pochwała złego o sobie mniemania*:

Myszołów nie ma sobie nic do zarzucenia.
 Skrupuły obce są czarnej panterze,
 Nie wątpią o słuszności czynów swych piranie
 (...)
 Nic bardziej zwierzęcego
 niż czyste sumienie
 na trzeciej planecie Słońca.

[WL, WzZP 96]

4.3. *Istnieli albo nie istnieli* – dramat wyboru i odrzucenia

Jednostka symboliczna *nie* jest najczęściej stosowanym wykładnikiem negacji, fonologicznie skonkretyzowanym i poprzedzającym wyrażenia predykatywne jako osobny leksem (partykuła) lub morfem przedrostkowy w strukturach przymiotnikowych i rzeczownikowych (*nieprawda, nieprzyjazny, niezadowolający* itp.). Morfem ten w zredukowanej postaci zawierają również słowa zaimkowe: *nic, nikt, nigdzie, nigdy, znikąd, donikąd* (zob. rozdział II, p. 2.1.), często towarzyszące predykatom zaprzeczonym zgodnie z zasadami gramatyki polskiej. Negację, profilowaną często jako przeciwstawienie, niezgodę, wnoszą też inne jednostki leksykalne: spójniki (*a, ale*), partykuły (*ani, natomiast*), przysłówki (*przeciwnie, odwrotnie, inaczej*), zaimki (*gdzie indziej, tam*), przyimki i wyrażenia przyimkowe (*bez/e/, naprzeciw, w przeciwieństwie do*). Przeczenie jest wpisane w semantykę wielu kategorii leksykalnych i jest wyodrębniane w definicjach takich słów, jak: *brak, brakować, zniszczyć, unicestwić, anihilacja, antonimia, antynomia, opozycja, konfrontacja, spustoszyć, odmówić, zakazać, negować, kwestionować, odrzucać, wybierać, sprzeciwiać się, rezygnować, wykluczać* i wielu innych.

Fundamentalna rola przeczenia ujawnia się już w samym akcie kategoryzacji, który wymaga stwierdzenia różnic między obiektami, obecności lub nieobecności pewnych cech, a w rezultacie zanegowania przynależności jednych obiektów do kategorii zarezerwowanych dla rzeczy innego rodzaju. Toteż można uznać, że każde wyrażenie językowe, desygnujące określoną kategorię zjawisk rzeczywistości, implikuje negację: wyróżnia jeden rodzaj rzeczy i odrzuca wszystkie inne kategorie. Stwierdzenie pozytywne, np. *To jest stół*, implikuje szereg sądów negatywnych: *To nie jest szafa, łóżko, krzesło...* Każda operacja kategoryzacyjna, a więc zarówno nadanie nazwy pewnej klasie obiektów (zjawisk), jak i użycie tej nazwy w akcie predykcji (orzekania czegoś o wyróżnionym obiekcie) jest wyborem, a wybór wiąże się z odrzuceniem czegoś, z negacją. Językowe kategoryzacje poprzedzone są wyborem na płaszczyźnie poznawczej, egzystencjalnej, uczuciowej lub społecznej.

Już we wczesnym zbiorze wierszy pt. *Wołanie do Yeti* autorka zdaje sprawę z trudności dokonywania wyboru, gdy predykcje mają na celu stwierdzenie istnienia lub nieistnienia czegoś [zob. wiersz pt. *Atlantyda*]. Niepewność co do faktu egzystencji i zarazem niechęć do wykluczenia możliwego świata, na którego istnienie nie ma dowodów, wywo-

łują ciąg żartobliwie postawionych alternatyw, które pozwalają uniknąć wyboru między dwiema przestrzeniami mentalnymi:

Istnieli albo nie istnieli.
 Na wyspie albo nie na wyspie.
 Ocean albo nie ocean
 połączył ich albo nie.
 (...)

[WzZP 5]

Podobny konceptualnie zabieg stosuje poetka w wierszu pt. *Dworzec*, rekonstruując przestrzeń „raju utraconego prawdopodobieństwa”:

Nieprzyjazd mój do miasta N.
 odbył się punktualnie.

 Zostałeś uprzedzony
 niewysłanym listem.

 Zdążyłeś nie przyjść
 W przewidzianej porze.
 (...)

[SP, WW 124]

„Raj prawdopodobieństwa” jest lustrzanym odbiciem przestrzeni „istnienia obiektywnego” albo negatywem taśmy filmowej. Językowym wykładnikiem podobieństwa dwu światów i zarazem nierealności lustrzanej krainy jest przypisywanie właściwości rzeczywistych obiektów desygnatom określanym jako nieistniejące („uchodził do wyjścia brak mojej osoby” – tamże) oraz opisywanie wydarzeń z punktu widzenia brakujących uczestników, zastąpionych przez inne osoby („Oboje wymienili nie nasz pocałunek,/ podczas czego zginęła/ nie moja walizka” – tamże). Operator negacji jest podstawowym katalizatorem zdarzeń możliwych, lecz niespełnionych; występuje w strukturach zaprzeczonych: „nieprzyjazd mój”, „niewysłany listem”, „zdążyłeś nie przyjść”, „ktoś nie znany mi”, „nie nasz”, „nie moja”, a także w postaci wyrażzeń, w których treść wpisane jest pojęcie negacji: „brak mojej osoby”, „poza zasięgiem naszej obecności”, „w raj utraconym”, „gdzie indziej” [wyróżnienia moje – I.Sz.]. W takim świecie prawdopodobnym, lecz tylko wyobrażonym, poetka często umieszcza działania swojej bohaterki, która na przykład zdaje relację *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje* (w wierszu pod takimże tytułem) albo jest autorką

tekstu wymienionego w tytule innego utworu poetyckiego (*Recenzja z nie napisanego wiersza*).

Jeśli nicość jest negatywem tego, co istnieje, to „nicość przenicowana” z wiersza bez tytułu (***) *Nicość przenicowała się także i dla mnie*) ujmuje istnienie jako negatyw niebytu. Podwójna negacja wspiera taką konceptualizację: skończone istnienie modelowane jest jako „przerwa w nieskończoności”, a wypełniona rzeczami przestrzeń to „ulga po nieprzeprzeżeniu” [tamże, Ww, WW 199]. Zauważmy, że słowa *przerwa* i *ulga* zawierają w swym znaczeniu sem negacji. Wojciech Ligęza zwraca uwagę na neologizmy Szymborskiej: rzeczowniki z prefiksálną cząstką *nie-*, takie jak *niemiłość*, *nieumieranie*, *niewieczność*, *nieprzeprzeżenie*, zauważając słusznie, że negacja „nie przekreśla znaczenia pozytywnego, lecz wydobywa jego szczególny aspekt” [Ligęza 2001: 99]. Badacz sugeruje, że chodzi o „niezrealizowaną możliwość” jako skutek wyboru gorszej wersji zdarzeń [tamże]. Wydaje się jednak, że podstawową funkcją wymienionych neologizmów jest konstytuowanie stanów nienazwanych w języku potocznym, w którym na przykład *miłości* przeciwstawia się *obojętność* czy *nienawiść*. Tymczasem „niemiłość” (z wiersza *Bez tytułu* – S, WW 76) nie jest przeciwieństwem miłości – obojętnością czy nienawiścią, lecz stanem po miłości utraconej, przez miłość warunkowanym, brakiem uczuć, emocjonalną pustką; w wierszu pt. *Ballada* stan ten jest opisywany jako rodzaj swoistej katatonii – reakcje bohaterki są raczej naśladowaniem życia niż życiem samym: „Może dawać znaki życia (...) / Ona wstała, jak się wstaje. / Ona chodzi jak się chodzi” [S 29]. Na poziomie nazw (*miłość* – *niemiłość*) mamy więc raczej do czynienia z relacją metonimii niż antonimii. „Nieprzeprzeżenie” z kolei jest czymś bardziej pierwotnym od przestrzeni z niej wyłonionej, jest atrybutem „wieczności” i „nieskończoności” w przeciwieństwie do „niewieczności” (szczeliny w nieskończoności niebytu), która jest przeznaczeniem „urodzonego” [*Urodzony* – SP, WW 128]⁹.

Potoczne kategorie zanegowane zyskują w wierszach Szymborskiej nowe odniesienia, stają się neosemantyzmami. „Nieobecność” na przykład ma wiele „twarzy”: może być stanem podmiotu sprzed bycia tutaj i teraz, stanem niepamiętanym: „Gdzież ja się to znalazłam -/ od stóp do głowy wśród planet, / nawet nie pamiętając jak mi było nie być” (***) *Nicość przenicowała się także i dla mnie* – Ww, WW 199]. Pozornie oksymoroniczny zwrot „jak mi było nie być” nadaje nieistnieniu jakiś status bytu. Wszystko, co się zdarza, ma swoje antecedencje w tym, co się zdarzyło: „Ma

⁹ O neologizmach Wisławy Szymborskiej obszerniej pisze Krystyna Kallas [2005].

swoją bujną przeszłość chwila nawet ulotna” [*Może być bez tytułu* – KiP 7]. Nieobecność jest przede wszystkim następstwem obecności; to, co minęło, stało się przeszłością, historią („jeszcze pamiętaną” lub „już zapomnianą”), która podlega ułomnej rekonstrukcji w pamięci [jak w wierszu pt. *Dnia 16 maja 1973 roku*] lub za pomocą narzędzi naukowych [*Archeologia*]. Nieobecność staje się przestrzenią poszukiwania dowodów, śladów istnienia i co ważniejsze, warunkiem uświadomienia sobie przez nas możliwości straty i wartości egzystencji: „Ktoś tutaj był i był, a potem nagle zniknął/ i uporczywie go nie ma” [*Kot w pustym mieszkaniu* – KiP 20]. W przewrotnym wierszu pt. *W biały dzień* wyobrażona starość poety Krzysztofa Kamila Baczyńskiego jest przedstawiona jako zwykła kolej rzeczy, niewywołująca zdziwienia ani zachwyty żyjących. To śmierć poety w wieku młodzieńczym uświadomiła wielbicielom jego talentu wartość krótkiej obecności genialnego twórcy wśród żyjących i wielkość straty. Nieobecność w poezji Szymborskiej dotyczy też poprzednich ewolucyjnych wcieleń *ja* [zob. *W zatręśieniu; Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*] oraz wcześniejszych etapów życia: tożsamość osoby dojrzałej nie obejmuje już dzieciństwa i okresu młodzieńczego [*Kilkunastoletnia*]. Nieobecność wreszcie to wszelkie istnienie niespełnione, ale możliwe do wyobrażenia, a nawet traktowane z empatią, jeśli dotyczy osoby, która mogłaby zajmować nasze miejsce: „Niewiele brakowało,/ a moja matka mogłaby poślubić pana Zbigniewa B. ze Zduńskiej Woli./ I gdyby mieli córkę - nie ja bym nią była” [*Nieobecność* – D 5]. Przestrzeń nieobecności wydaje się pusta tylko wówczas, gdy traktujemy obecność (czegoś, kogoś, naszą własną) jako coś oczywistego i koniecznego (bezalternatywnego). Poetka uparcie podważa tę oczywistość, traktując istnienie, zwłaszcza takie, które nie mieści się w regule, wykracza poza ramy przeciętności, jako „przeoczenie” natury, swoisty cud: „Mogłaby się sprzeciwić – i któż by z nas odkrył/ że jest obrabowany?” [*Tomasz Mann*, SP, WW 147].

Nieobecność nie daje pretekstu do unikania charakterystyki. Podmiot mówiący opisuje często osoby nieistniejące [jak w wierszu pt. *Nieobecność*] lub nieznanie, takie jak bohater *Wiersza ku czci*, człowiek [„bez imienia nawet spornego” – S, WW 106], o którym nic innego nie wiadomo poza tym, że „wymyślił zero” [tamże]. Poetka radzi sobie z laudacją, wymieniając cechy, których bohaterowi wiersza przypisać nie można (z braku dowodów), oraz wyliczając to, czego po sobie nie pozostawił. Przydają się do sporządzenia takiego portretu językowe negatory, jak *bez*, *nie*, *żaden*. Anonimowość to nie jest jednak dla autorki *Wielkiej liczby* stan niepożądany,

przeciwnie: w świecie medialnego ekshibicjonizmu głosi poetka (może raczej należałoby powiedzieć: wyszeptuje) pochwałę anonimatu, z całą świadomością anachroniczności tego ideału. Jeśli jej bohaterkę w świecie wielkich liczb „wzrusza poszczególnosc” [WL, WzZP 77], to anonimowy pracownik „Oczyszczalni Miasta” jest jej wzorcowym ucieleśnieniem. Jego portret otwiera ostatni tomik wierszy noblistki. Do takiego człowieka, enigmatycznie identyfikowanego w tytule wiersza: *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*, podmiot poetycki odnosi głównie charakterystyki, które są zaprzeczeniem atrybutów antybohatera – współczesnego celebryty:

Nie przybywa gromadnie.

Nie zbiera się tłumnie.

Nie uczęszcza masowo.

Nie obchodzi hucznie.

Nie wydobywa z siebie

głosu chóralnego.

Nie oświadcza wszem wobec.

Nie stwierdza w imieniu.

(...)

[W 5]

Podmiot poetycki, kreowany w późniejszych wierszach Wisławy Szymborskiej, poważniej przeżywa dramat wyboru poznawczego, dość lekko potraktowany jeszcze w wierszach *Atlantyda* czy *Dworzec*. Postawiony wobec *Wielkiej liczby* (taki tytuł nosi tom wierszy z 1976 roku) potencjalnych obiektów poznania, zdaje sobie sprawę z konsekwencji dokonywanych wyborów i przymusu odrzucania:

(...)

Wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu,

ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest,

gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek.

Kosztom nieopisanych strat (...)

[WL, WzZP 77]

Pojęcie wyboru jest tu wyraźnie zespolone z pojęciami odrzucania i utraty; definiuje niejako kondycję człowieka skazanego na dokonywanie wyborów w życiu, które jest improwizacją – „przedstawieniem bez próby”, jak opisuje je poetka w wierszu pt. *Życie na oczekaniu* [WL, WzZP 97].

Negatywne konstatacje: „Ciało bez przymiarki./ Głowa bez namysłu.// Nie znam roli, którą gram” [tamże] oddają **dramat istoty ludzkiej**, „kiersko przygotowanej do zaszczytu życia” [tamże], **lecz** zmuszonej do dokonywania wyborów najwyższej wagi. „Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni” – wyznaje podmiot wiersza pt. *Urodziny* [Ww, WW 186], spisuując na straty nie tylko całe bogactwo natury, **lecz** także zasobny skarbiec języka, z którego wypadają zachowane w wierszu: „moreny, mureny i morza i zorze,/ i ogień, i ogon, i orzeł, i orzech...” [tamże]. Choć utwór jest utrzymany w żartobliwym tonie, a kunsztowne rymy nadają mu rytm i lekkość dziecięcej wyliczanki, kryje się za tą zwiewną formą rozpacz pojedynczej „istoty żyjącej”, wrzuconej „na chwilę” w wybujałą, barokową *silva rerum*, której nie sposób uratować od zagłady, choćby tylko w poezji (zob. podobny w tonie i w wymowie do wyżej cytowanego, pochodzący z tego samego tomu wiersz pt. *Allegro ma non troppo*).

Skazana na wybór spośród „czterech miliardów ludzi”, bohaterka wiersza *Wielka liczba* [WL, WzZP 77] czuje się zagubiona i dokonuje dość przypadkowej selekcji: „wyjawia tylko pierwsze z brzegu twarze,/ tymczasem reszta w prześlepienie idzie,/ w **niepomysłenie**, w **nieodżałowanie**” [tamże]. Jednak w wierszu pt. *Możliwości* (z tomu *Ludzie na moście*) podmiot poetycki decyduje się ujawnić pewne osobiste, przemyślane preferencje, wybierając jedną z dwu tytułowych „możliwości”, które skrupulatnie wylicza: „Wolę Dickensa od Dostojewskiego./ Wolę siebie lubiącą ludzi niż siebie kochającą ludzkość” (LnM 40). Konstrukcja z wolitywnym czasownikiem (*wolę X od/nież Y*) jest **dobrym** przykładem potocznej kategoryzacji, która często znajduje kompromis między *tak* i *nie*, *plusem* i *minusem*, między asercją pozytywną i negacją, a co za tym idzie, pozwala dokonywać wyborów bez wykluczania. Predykat *woleć* wyznacza hierarchię wartości i potrzeb (*wolę X od Y* = ‘chcę bardziej X niż Y’ = ‘chcę mniej Y niż X’), ale nie wyklucza całkowicie żadnego z dwu członów uszczegóławiających. Subjekt tych preferencji pozostaje w obu przestrzeniach mentalnych (na przykład jako osoba lubiąca siebie i ktoś, kto kocha ludzkość), „przymierzając” niejako kolejne role i decydując, która z nich bardziej mu odpowiada. Oryginalnym poetyckim zabiegiem jest natomiast zredukowanie drugiego argumentu w strukturze predykatowo-argumentowej tworzonej przez modalny czasownik *woleć* i **pominięcie** członu wartościowanego niżej: „Wolę kino./Wolę koty./ (...) Wolę wyjątki” [LnM 40]. Można by przypuszczać, że koncept składniowy wynika po trosze z niechęci podmiotu poetyckiego do ujawniania ocen niskich, ale nie mniej

zasadne jest inne wy tłumaczenie: świadomość lingwistyczna podpowiada autorce wiersza, że czytelnik uzupełni brakujący człon opozycji, konwencjonalnie presuponowany przez sam akt użycia nazwy kategorii w kontekście czasownika, który wymaga dwu członów – standardowo zestawianych i często przeciwstawianych (np. *kino i teatr, koty i psy*). Nie uniknie jednak namysłu i wątpliwości (a o to właśnie chodzi!), nieobcych zapewne również nadawcy tekstu (*Czy na pewno woli koty od psów?; Od czego woli szuflady?*). Niekiedy wartość mniej cenna jest wyraźniej implikowana dzięki użyciu zaprzeczonej konstrukcji przy predykcje wolitywnym: „Wolę moralistów,/ którzy nie obiecują mi nic” [tamże] – domyślnie: *od tych, którzy obiecują wszystko*, przy czym negacja może być wpisana w semantykę nazwy: „Wolę wyjątki” [tamże] – domyślnie: *od tego, co mieści się w regule*.

W wierszu pt. *Labirynt* (z tomu *Dwukropek*) poetka doskonale połączyła opisywane tutaj koncepty: konstrukcje alternacyjne (konotujące przymus wybierania) i mechanizmy negocjowania (implikujące wahanie, improwizację, pomyłki, próby korygowania błędnych wyborów) po to, by oddać strategię istoty szukającej właściwej drogi w „labiryncie” życia, a właściwie przez cały dany jej czas uciekającej przed tym, co nieuchronne:

(...)

Możesz wybierać
gdzie być albo nie być,
przeskoczyć, zboczyć,
byle nie przeoczyć.
Więc tędy albo tędy,
chyba że tamtędy,
na wyczucie, przeczucie,
na rozum, na przełaj,
na chybił trafił,
na splątane skrót.

(...)

Gdzieś stąd musi być wyjście,
to więcej niż pewne.
Ale nie ty go szukasz,
to ono cię szuka,
to ono od początku
w pogoni za tobą,
a ten labirynt

to nic innego jak tylko,
jak tylko twoja, dopóki się da,
twoja, dopóki twoja,
ucieczka, ucieczka –

[D: 30-32].

IV

CZŁOWIEK, CIAŁO, DUSZA – SEMANTYKA OBRAZÓW POETYCKICH

1. Językowy obraz świata i definiowanie nazw kategorii

Zagłębienie pod podszewkę rytualnej frazeologii, przenicowywanie znaczeń i deleksykalizacja konwencjonalnej metaforyki to istotny wyróżnik twórczości Wisławy Szymborskiej, co podkreślają badacze jej poezji [zob. na ten temat m.in. Pajdzińska 1993, Ligęza 2001]. Istotnym z lingwistycznego punktu widzenia efektem tych zabiegów jest także nierzadkie w jej wierszach zestawianie potocznych asocjacji odnoszących się do wybranego fragmentu uniwersum. Rejestr konotacji znaczeniowych związanych z nazwą wybranego elementu mógłby zainteresować językoznawców, którzy preferują ujęcia kognitywne w semantyce i budują definicje kategorii językowych respektujące prototypową organizację wiedzy potocznej, jej antropocentryczną i subiektywną orientację oraz podstawę sensualną, związaną z fizycznym (cielesnym) doświadczeniem podmiotu poznającego [zob. na ten temat: Lakoff 1987, Johnson 1987, Pawelec 2005]. W licznych już także na gruncie polskim opisach semantycznych kategorii pojęciowych uwzględnia się indywidualne asocjacje, których źródłem są konteksty literackie [zob. m.in.: Tokarski 1987, Puzynina 1990, Piętkowa 1989, 1996, Pajdzińska 1993, 1995, 1996, Sławkowa 1996, PwJiK, PWwTiD], nie tylko kreujące nowe znaczenia, lecz także – jak w przypadku twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej – eksplorujące wiedzę potoczną (naiwny obraz świata), którą poetka często podaje w wątpliwość. Zdarza się jednak

również, że wydobywa z zasobu potocznych stereotypów zaskakujące trafnością charakterystyki zjawisk oraz wartę uwagi pytania [wszak „nie ma pytań pilniejszych od pytań naiwnych” – *Schylek wieku*, LnM 25]. Dla językoznawców, którzy stawiają sobie zadanie zrekonstruowania w opisie semantycznym (w definicjach, portretach pojęciowych kategorii) językowego obrazu świata¹ danej społeczności, poezja może być istotnym źródłem kontekstów potwierdzających potoczne rozumienie zjawisk, także wówczas, gdy dana konceptualizacja jest poddawana w wierszu weryfikacji, kwestionowana lub relatywizowana. „Przedmiotowy wariant” językowego obrazu świata, a więc społecznie ustalona wiedza o przedmiotach poznania, stanowiąca podstawę porozumiewania się członków danej wspólnoty kulturowo-językowej, różni się – w ujęciu Jerzego Bartmińskiego [1999: 103] – od „wariantu podmiotowego”, czyli „wizji świata” eksponującej indywidualną perspektywę podmiotu poznającego. Problematyczna natomiast, moim zdaniem, jest kwestia „obiektywizmu” i „subiektywizmu” tych wariantywnych oglądów świata. Jeśli przyjąć stanowisko logików i językoznawców, że świat „mimo subiektywizmu siatki pojęciowej, jest obiektywny i da się ująć poznawczo” [Grzegorzczkova 1999: 45], a zatem różne jego interpretacje, zawarte w systemach językowych i w tekstach, mogą być oceniane i weryfikowane ze względu na zgodność z „prawdziwymi” atrybutami rzeczywistości, to nie wydaje się uzasadnione przypisywanie, jak często się czyni, potocznemu obrazowi świata większego obiektywizmu poznawczego w stosunku do indywidualnych oglądów, także literackich. Potoczny obraz zjawisk jest tylko bardziej skonwencjonalizowany, utrwalony w stereotypach językowych, replikowanych od wieków w codziennych komunikatach, podczas gdy autorska, na przykład literacka, wizja rzeczy nie musi być podzielana przez społeczność. Może być jednak bardziej

¹ Językowy obraz świata (w skrócie JOS) to – najzwęższej rzecz ujmując – interpretacja świata odzwierciedlona w języku określonej społeczności, będąca wynikiem jej doświadczenia poznawczego, uwarunkowanego zarówno czynnikami biologicznymi (ogólnoludzkimi), jak i kulturowymi (różniącymi poszczególne wspólnoty językowe). Na JOS składa się przede wszystkim kategoryzacja rzeczywistości, tj. jej podział na wyróżnione językowo – gramatycznie lub leksykalnie – klasy obiektów, cech, czynności, oraz konceptualizacja wiedzy o świecie rzeczywistym i wyobrażonym, czyli jej organizacja w system pojęć tworzących strukturę znaczeniową (semantyczną) języka [o sposobach rekonstrukcji JOS zob. m.in.: JOŚ, JOSaK, Bartmiński 1999 (1990), 2006]. Operacjom wzbogacania i porządkowania tej wiedzy towarzyszy nieodłącznie wartościowanie zjawisk dokonywane przez podmiot poznający, który ocenia rzeczywistość zgodnie z własnym antropocentrycznym i kulturowo zdeterminowanym punktem widzenia [o aksjologicznym nacechowaniu kategorii potocznych zob.: Tokarski 1993, 1999 (1990), Krzeszowski 1999].

„obiektywnym” obrazem przedmiotu, zgodnym na przykład w większym stopniu z ustaleniami naukowymi niż z interpretacją potoczną. Różnice znajdują najczęściej wyraz na poziomie konotacji semantycznych związanych z danym pojęciem, składających się na mentalny portret określonej kategorii.

Językoznawcy, którzy zajmują się analizą tekstów poetyckich, dowodzą wszakże, że nawet najbardziej oryginalne metafory i innowacje znaczeniowe dokonywane przez autorów nie prowadzą do zupełnego zerwania semantycznych związków słowa używanego w poezji z jego potocznym sensem [Pajdzińska/Tokarski 1996: 158]. Z jednej strony znajomość „naiwnych” standardów semantycznych jest niezbędna w interpretacji poetyckich obrazów, z drugiej zaś używanie wspólnego słownictwa w indywidualnie konstruowanych kontekstach literackich i modyfikowanie potocznych frazeologizmów prowadzi do ujawnienia tych konotacji jednostki symbolicznej, które są rzadko wprost komunikowane w potocznych wypowiedziach, mieszczą się bowiem w sferze presupozycji i implikatur komunikacyjnych, w obszarze wiedzy założonej, oczywistej, wspólnej dla nadawcy i odbiorcy. Takie konotacje, jeśli wiążą się ze stereotypowym znaczeniem słowa czy wyrażenia, powinny być uwzględniane w definicji semantycznej i analiza tekstów poetyckich może pomóc w ich ustaleniu: „teksty artystyczne mogą stanowić świadectwo językowego obrazu świata, ponieważ z niego w jakiś sposób wyrastają: usuwają w cień jedne elementy, eksponują czy rozbudowują inne” [Pajdzińska/Tokarski, 1996: 158]; łączą zatem – zdaniem cytowanych badaczy – „konwencję i kreację” [tamże]. Uwzględnianie szerokiego kontekstu stanowiącego ramę interpretacyjną dla pojęcia aktualizowanego w tekście jest warunkiem uprawiania tzw. semantyki rozumienia w ujęciu Charles’a Fillmore’a [zob. na ten temat: Waszakowa 1997, 1998].

Równie ważny wydaje mi się inny aspekt semantycznych studiów nad językiem poetyckim, zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z całą, ukończoną już twórczością danego autora, z dziełem tak ważnym i cenionym w społecznym odbiorze, jakim jest dorobek poetycki Wisławy Szymborskiej. Celem analizy semantycznej mogą być wówczas nie tylko pojedyncze teksty, lecz idiolekt autora jako pewna spójna wizja rzeczywistości odzwierciedlona w języku artystycznym – spójna to nie znaczy kompletna czy pozbawiona niepewności i rozterek subiektywności. Rekonstrukcja tej wizji – także za pomocą narzędzi lingwistycznych – jest pożądana także wówczas, gdy interpretacja autorska w znacznym stopniu odbiega od społecznie akceptowanego obrazu świata [jak w przypadku twórczości Cypriana Kamila Norwida –

zob. Puzynina 1990]. Jest tym cenniejsza, im bardziej ten obraz wzbogaca czy przewartościowuje.

W rozdziale tym stawiam sobie zadanie dokonania takiej rekonstrukcji w odniesieniu do jednego tylko, ale bardzo ważnego, fragmentu świata przedstawionego w dziele poetyckim Wisławy Szymborskiej: człowieka jako bytu biologicznego (cielesnego) i duchowego. Priorytetowym zadaniem jest odtworzenie autorskiej wizji kategorii wymienionych w tytule tego rozdziału na podstawie interpretacji opisów rozsianych w całej twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej. Istotne w tej rekonstrukcji jest wskazanie związku analizowanych ujęć ze stereotypami składającymi się na potoczny obraz człowieka. Związki te mogą polegać zarówno na zbieżności charakterystyk, jak i na przewartościowywaniu standardów za pomocą indywidualnych konstrukcji pojęciowych kodowanych w języku poetyckim. Sygnałem przewartościowania znaczeniowych są operacje symboliczne dokonywane na różnych płaszczyznach funkcjonowania tego kodu: przede wszystkim na poziomie leksykalnym, składniowo-tekstowym (kompozycyjnym), stylistycznym, komunikacyjno-pragmatycznym i intertekstualnym. Jednostki wszystkich poziomów mogą być i zazwyczaj są aktualizatorami konotacji semantycznych.

W rekonstrukcji poetyckiego obrazu człowieka przydatne okazują się koncepcje badawcze, metody i metajęzyk gramatyki kognitywnej [ogólne założenia zostały sformułowane m.in. w: Langacker 1987, 1992, 2009(2008), Taylor 2007(2002), Lakoff 1987, Kleiber 2003(1990), Evans 2009(2007)], zwłaszcza w zakresie takich zagadnień, jak kategoryzacja, konceptualizacja i symbolizacja (tutaj: metafory i inne figury stylu) oraz wymiary profilowania (obrazowania) pojęć: perspektywa, wartościowanie, relacja figura-tło i inne. Cenne są także ustalenia teoretyczne i metody badawcze, które zostały wypracowane na gruncie teorii językowego obrazu świata [zob. m.in.: JOŚ, JKŚ, KŚwT, PwJOŚ, Bartmiński 1999 (1990), 2006, Tokarski 1999 (1990), 1993], takie jak: odczytywanie i zestawianie konotacji znaczeniowych związanych z użyciem nazw odnoszących się do danej kategorii [Tokarski 1987, 1988, 2006, Bartmiński 1988]; grupowanie konotacji w fasety charakteryzujące wyodrębnione językowo fragmenty (podkategorie) i aspekty kategorii [Wierzbicka 1985]; porządkowanie opisów fasetywowych według rządzących budową definicji kognitywnych [Bartmiński 2006, SsiSL].

Portret pojęciowy kategorii jest lingwistyczną wykładnią poetyckiej interpretacji pewnego obszaru doświadczenia – ta pozorna tautologia służy

podkreśleniu subiektywnego aspektu prezentowanego opisu kategorii na obu poziomach konceptualizacji, tj. wizji autora i egzegezy badacza. Subiektywna (niepowtarzalna) wizja świata twórcy jest niekwestionowaną wartością tekstu artystycznego, dlatego właśnie zasługującego na uwagę zwykłych czytelników i badaczy, którzy dokonują interpretacji – będącej z definicji również aktem subiektywnym. Wszelkie lingwistyczne analizy, wymagające pracy z tekstem, noszą znamię indywidualnego oglądu uwarunkowanego wiedzą i predyspozycjami badacza [na podmiotowy aspekt tekstu i stylu naukowego zwracają uwagę lingwiści: Gajda 1996, Witosz 2011]. Również tradycyjne opisy leksykograficzne kategorii językowych (definicje słownikowe) są wynikiem interpretacji rzeczywistych aktów mowy, w których ujawniają się właściwości semantyczne nazw. Definicje te są teoretycznymi konstruktami, zależnymi od przyjmowanych na gruncie danej tradycji naukowej zasad budowy artykułu słownikowego, od założeń dotyczących selekcji informacji treściowej, od celów opisu (przeznaczenia słownika) i innych.

Z punktu widzenia zgodności leksykograficznego opisu kategorii z jej potocznym obrazem definicja słownikowa nie musi być zadowalająca. Rozmijają się ze społecznymi standardami zwłaszcza te opisy, zawarte w słownikach języka ogólnego, które dotyczą nazw kategorii przedmiotowych (takich jak *ręka*, *stół*, *mysz*) oraz pojęć silnie powiązanych z wartościami danej kultury, np. *wolność*, *patriotyzm*, *macierzyństwo*. Wątpliwości dotyczą zakresu definicji oraz rodzaju wiedzy, jaka powinna być uwzględniona w opisie kategorii, których potoczne obrazy często istotnie różnią się od ustaleń naukowych (w przypadku kategorii naturalnych) czy interpretacji formułowanych w oficjalnych dyskursach, np. ideologicznych, religijnych, prawnych (w odniesieniu do zjawisk społeczno-kulturowych).

Definicja to objaśnienie znaczenia jednostki leksykalnej w słowniku danego języka². Klasyczny model definicji, zgodny z założeniami logiki Arystotelesowskiej, odnosi definicję do nazwy danej kategorii obiektów (rozumianych nie tylko jako rzeczy, ale również cechy, czynności, procesy itp.), które ze względu na wspólne właściwości zaliczane są do jednej klasy obejmowanej tą nazwą, np. *człowiek*, *drzewo*, *silny*, *walczyć*. Na znacze-

² O sposobach definiowania i rodzajach definicji zob. m.in.: [Bartmiński 1980, Grochowski 1982, Grzegorzczkowska 1990, Mikołajczak-Matyja 1998, Wierzbicka 2006 (1996)] oraz zbiory artykułów: *O definicjach i definiowaniu* (w bibliografii pozycja oznaczona skrótem: DiD). Podstawowe informacje na temat modeli opisu semantycznego (również obserwacje zawarte we wstępie do niniejszego rozdziału) wraz ze wskazaniem wybranych źródeł językoznawczych znajdzie czytelnik także w opracowaniu: Szczepankowska [2011].

nie podawane w definicji składają się te wspólne właściwości, które są istotnym i koniecznym warunkiem przynależenia obiektu do definiowanej kategorii i zarazem stanowią kryterium odróżnienia tej kategorii od innych, należących do tej samej klasy nadrzędnej, np. człowieka od innych rodzajów zwierząt, drzewo od innych gatunków roślin, cechę silny od innych przymiotów fizycznych żywej istoty, walkę od innych rodzajów aktywności człowieka. Arystoteles uważał przy tym, że podział rzeczywistości na kategorie ma charakter obiektywny, niezależny od ludzkiego poznania. Człowiek może jedynie odkryć cechy istotne przysługujące rzeczom i składające się na pojęcie danej kategorii, nadać jej nazwę oraz zdefiniować, czyli oddzielić ją od innych kategorii w ramach danego rodzaju ogólnego (więcej na ten temat piszę w rozdziale I).

Przyjęcie tych założeń przez leksykografów wpłynęło na „naukowienie” definicji podawanych w słownikach języka ogólnego, przede wszystkim ich ograniczenie do podstawowych informacji (koniecznych i wystarczających) na temat desygnatu nazwy, będących wynikiem wiedzy powszechnie przyjmowanej i naukowo potwierdzonej. Taki charakter mają zwłaszcza objaśnienia nazw kategorii naturalnych (przyrodniczych), obejmujące wiedzę o substancjalnych cechach obiektów. Trudniej spełnić Arystotelesowskie wymogi w definiowaniu nazw bardziej abstrakcyjnych, odnoszących się do kategorii zjawisk społecznych czy kulturowych. Nie wydaje się też właściwe pomijanie informacji wynikających z subiektywnego, wartościującego stosunku podmiotu poznającego do przedmiotu poznania w opisie semantycznym kategorii językowych. Określony rodzaj wartościowania (pozytywne lub negatywne) jest wpisany w treść takich nazw, jak: *gniew, patriotyzm, zazdrość, atrakcyjny, wyrodny, zakochać się, żalować*. Z wieloma innymi związane są konotacje wartościujące [zob. Danielewiczowa 1993]. Kategorie tego rodzaju nasuwają również wątpliwości co do obiektywizmu pojęć symbolizowanych w języku naturalnym.

Filozoficznego przełomu w tym zakresie dokonał Immanuel Kant [1957 (1787)], przypisując podmiotowi poznania, a więc zarazem postawie subiektywnej (antropocentrycznej), decydującą rolę w procesie porządkowania rzeczywistości zgodnie z kategoriami ludzkiego umysłu [por. uwagi na ten temat w rozdziale I niniejszego opracowania: *Językowa kategoryzacja świata a poetyckie transgresje*). Badania etno-, socjo- i psycholingwistyczne potwierdzają od dawna wpływ czynników biologicznych, psychicznych i kulturowych na efekty kategoryzacji i konceptualizacji świata, czyli wiedzę użytkowników danego języka odzwierciedloną w jego systemie

gramatyczno-leksykalnym i różnego rodzaju rytuałach komunikacyjnych [zob. m.in.: Whorf 1982 (1957), Kurcz 1987, Apresjan 1994, Rosch 1977, 1978, Taylor 2001 (1995), Wierzbicka 1999 (1991-1997), 2007 (1997)]. W opisach semantycznych adaptuje się główne założenia lingwistyki kognitywnej, sformułowane w końcu XX wieku [zob. Langacker 1987, 1991]. Przedstawiciele tego nurtu kładą nacisk na taki opis języka, który ukazywałby sposób organizacji wiedzy potocznej, zakodowanej w znaczeniach symboli językowych. Celem opisu semantycznego jest ujawnienie tej wiedzy, czyli systemu pojęć wraz z wpisanym weń podmiotowym, wartościującym i kulturowo uwarunkowanym punktem widzenia [zob. Lakoff 1987, Taylor 2007 (2002)]. W myśl tych założeń również polscy lingwiści wypracowują i stosują w opisach model tzw. definicji kognitywnej, która oprócz znaczenia podstawowego (cech wspólnych i odróżniających daną kategorię pojęciową od innych) zawiera fakultatywną, realizowaną kontekstowo, warstwę konotacji znaczeniowych, związanych z kulturowym doświadczeniem użytkowników języka, stereotypami poznawczymi i wyznawanym systemem wartości [zob. m.in. Bartmiński 1988, Tokarski 1988, 2006, Nowakowska-Kempna 1993]. Opisy semantyczne przybierają postać obszernych „portretów pojęciowych”, coraz mniej przypominających tradycyjne definicje słownikowe. W opisach tego rodzaju nie powiela się klasyfikacji naukowych i informacji encyklopedycznych. Zawartość definicji kognitywnych stanowią potoczne konceptualizacje, znajdujące potwierdzenie w kliszach językowych oraz rytuałach kulturowych i komunikacyjnych. Materiałem dla definicji kognitywnej, postulowanej przez współczesnych językoznawców, są przede wszystkim cechy prototypowego reprezentanta nazywanej kategorii obiektów i zjawisk. Właściwości te stanowią zawartość standardu semantycznego związanego z desygnowanym pojęciem, np. z desygnatem nazwy *trawa* wiąże się prototypowa cecha ‘jest zielona’, a z kolorem określanym jako *zielony* – standardowe skojarzenie: ‘kolor roślin: trawy, liści drzew’. Z *zielenią* łączą się również stereotypowe (kulturowo motywowane) asocjacje, takie jak: ‘nadzieja’ i ‘młodość, niedojrzałość’. Tego rodzaju konotacje semantyczne, stanowiące składniki wiedzy potocznej, podzielanej w danej wspólnocie komunikacyjnej, rzadko są jednak w sposób bezpośredni komunikowane, bowiem sądy: *Trawa jest zielona; Liście rosą na drzewach* i tym podobne niosą informacje zbyt banalne i oczywiste z potocznej perspektywy, by stanowiły przedmiot naszych codziennych słownych interakcji. Jednak wartość definicyjna takich truizmów jest niezaprzeczalna, jeśli zadaniem opisu semantycznego ma być odzwierciedle-

nie potocznego obrazu świata będącego wynikiem ludzkiego doświadczenia zmysłowego i zdroworozsądkowego myślenia [zob. Hołówka 1986]. Problemem jest jednak ujawnienie tej założonej, implikowanej w naszych komunikatach, lecz niewypowiedzianej wprost, wspólnej wiedzy o obiektach świata pozajęzykowego oraz jej odpowiednie wyeksplikowanie w opisie semantycznym [zob. na ten temat: Kleiber 2003 (1990), Wierzbicka 2006-1996, Bartmiński 2006, Szumska 1999]. Wiedzę tę wydobywa się m.in. z pośrednich „dowodów” językowych i pozajęzykowych, wskazujących na rozumienie pojęcia oznaczonego daną nazwą: konwencjonalnych metafor, związków frazeologicznych, konotacji semantycznych nazwy, znaczenia jej derywatów itp. Współcześni badacze języka postulują też introspekcję jako uprawnioną i wręcz niezbędną metodę pozyskiwania informacji na temat standardów semantycznych [Wierzbicka 2006: 385].

Penetrowanie własnych wyobrażeń o rzeczywistości przez najbardziej świadomych użytkowników danego języka etnicznego wydaje się niezastąpioną, choć – jak podkreślaliśmy wyżej – niepozbawioną subiektywizmu, procedurą w poszukiwaniu sensu wyrażen stanowiących narzędzie porozumienia członków danej wspólnoty komunikacyjnej. Cennym dla lingwistów polem konfrontacji własnego systemu pojęć z konceptualizacjami innych użytkowników języka może być twórczość językowa (i niejęzykowa), na przykład dziecięca i tworzona dla dzieci – w niej bowiem nawet prawdy banalne mają walor odkrywczy i stanowią przedmiot wymiany komunikacyjnej. Stereotypy jako narzędzie socjalizacji są nieodłącznym elementem komunikatów kierowanych do dzieci. Cennych poświadczeń potocznej wiedzy dostarczają również teksty literackie, zwłaszcza poetyckie – na co zwraca uwagę Anna Wierzbicka [2006: 384] – czerpiące ze źródła mowy potocznej w znacznie większym stopniu niż komunikaty naukowe, urzędowe czy publicystyczne. Wielu przykładów dostarcza staropolska literatura popularna, której związek z „żywołem potoczności” jako „bazą językową, estetyczną i kognitywną” [Rejter 2008: 47] jest dowiedziony. Zwykle jednak poetyckie obrazy są konglomeratem skojarzeń indywidualnych i konotacji powszechnie podzielanych. Świadomość znaczeniowych i estetycznych walorów słowa jest często wykorzystywana do konstruowania przez twórcę oryginalnego idiolektu, odległego od kodu potocznego – idiolektu w ograniczonym stopniu korzystającego z zasobu potocznych środków wyrazu, a raczej specjalnie wykreowanego w celu przekazania indywidualnych konstrukcji pojęciowych autora. Bywają jednak poeci wykazujący specjalną inklinację do zgłębiania wiedzy kryjącej

się za codziennym szablonem językowym; odkrywania ważnych sensów pod pozorami banału; konfrontowania potocznego obrazu świata z innymi modelami poznania i kwestionowania utrwalonego punktu widzenia.

2. Poetyckie opisy a definicje naukowe i potoczne stereotypy

Za szczególną predylekcję Wisławy Szymborskiej należy uznać eksplorowanie w poezji stereotypowych, niewypowiadanych, bo traktowanych jako oczywiste, prawd i przywracanie im wartości poznawczej, która podlega swoistej poetyckiej weryfikacji. Wiedza wspólna, będąca podstawą porozumienia w danej społeczności, jest niejako przezroczysta, nie poddaje się kwestionowaniu, ale też nie dostarcza materiału do przemyśleń ani podniety do twórczej aktywności. Jej nazwanie i wyeksplikowanie w poezji ma walor odkrywczy. Konfrontacja z wydobytą na jaw ludową mądrością bywa często punktem wyjścia lub puentą poetyckiego konceptu. Niekiedy jest nim autorska „definicja” słowa, polemizująca niejako z jego leksykograficznym opisem i zwyczajowym (utartym) rozumieniem [zob. uwagi w rozdziale II niniejszego opracowania]. Innym razem kontekst poetycki odkrywa przed nami sedno potocznego stereotypu danej kategorii, jak choćby parafraza odnosząca się do kategorii domowych ssaków: „patrzy warczące zwane psem” [*Zdumienie*, Ww, WW 185]. Oryginalność konceptu wiąże się ze zmianą definicyjnie ustalonej hierarchii między określającym i określanym: cecha ważna w potocznym postrzeganiu psa (głos, po którym poznajemy zwierzę, nie widząc go) jest w leksykograficznych opisach kategorii jednym z wielu atrybutów czworonoga, niewymienianym nawet w podstawowej definicji, która wskazuje właściwości uchodzące w nauce za kryterium klasyfikacji gatunkowej świata zwierzęcego. Poetka natomiast daje pierwszeństwo doświadczeniu zmysłowego kontaktu człowieka z psem: istota psa („psiość”, można by rzec) jest niemal funkcją słyszanego przez nas głosu.

Semantycy zwracają uwagę na to, że zawarte w popularnych opracowaniach leksykograficznych opisy wielu nazw kategorii języka ogólnego mogą wydawać się niewystarczające jego użytkownikom [Mikołajczak-Matyja 1998], zbyt ubogie w stosunku do zasobu kulturowo motywowanych konotacji, związanych z definiowanymi pojęciami. Weźmy tutaj pod uwagę takie kategorie jak *ciało* i *dusza*. Ich eksplikacje semantyczne

w popularnym XX-wiecznym *Słowniku języka polskiego* [SJP] pod red. Mieczysława Szymczaka (wydanym w 1978 r.) sprowadzają się do następujących informacji:

Ciało – 1) ‘tkanka mięsna, tłuszczowa, łączna i skórna obrastająca szkielet człowieka lub zwierzęcia’; 2) ‘organizm ludzki lub zwierzęcy (rzadziej roślinny) jako całość; czasem tułów’, przen. ciało pedagogiczne; 3) ‘zwłoki’; 4) chem. fiz. ‘organiczna, uformowana masa, substancja’, mat. ciało algebraiczne...

Dusza – 1) ‘ogół właściwości, dyspozycji psychicznych człowieka, władze duchowe człowieka; psychika; świadomość’; 2) ‘według większości wierzeń religijnych i kierunków filozofii idealistycznej: niematerialny i nieśmiertelny pierwiastek w człowieku, ożywiający ciało i opuszczający je w chwili śmierci’; 3) ‘człowiek; dawniej chłop pańszczyźniany, poddany’; 4) ‘sztabka żelaza wkładana po rozżarzeniu w żelazko dawnego typu i powodująca jego nagrzewanie się’; 5) pot. ‘rdzeń w łodygach roślin, pniach i gałęziach drzew’.

Podobnie naukowo brzmiące definicje znajdziemy we współczesnym *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* [USJP] pod red. Stanisława Dubisza (wydanym w 2003 roku); modyfikacje polegają głównie na rozbudowaniu frazeologicznej (zarówno potocznej, jak i specjalistycznej) egzemplifikacji wyodrębnionych znaczeń. W *Słowniku współczesnego języka polskiego* [SWJP] pod red. Bogusława Dunaja (wydanego w 1999 r.) wyodrębnia się dodatkowo – dość istotne z punktu widzenia potocznej konceptualizacji – znaczenia kategorii *ciało*: ‘fizyczna natura człowieka, przeciwstawiana duchowej’ oraz ‘sylwetka, kształt, figura ciała kobiety; także żartobliwie: kobieta, dziewczyna’.

W słownikowych definicjach uderza jednakże nieuwzględnianie doświadczenia ciała jako przede wszystkim wymiaru osoby. W naukowych eksplikacjach nie wydobywa się różnicy między ciałem człowieka a organizmem zwierzęcia (czy nawet rośliny), podczas gdy potoczna konceptualizacja kategorii, jak dowodzą badacze problematyki, zdecydowanie utożsamia ciało z człowiekiem, najczęściej jest ono językowo ujmowane jako ‘składnik człowieka’ lub ‘rzecz przez niego posiadana’ [zob. Maćkiewicz 2006: 19 i n.]. Pozbawianie słów antropocentrycznego odniesienia towarzyszy procesom terminologizacji nazw potocznych, które są adaptowane przez naukę, niwelującą – na różnych płaszczyznach – „naiwnie” wyzna-

czaną granicę między światem natury i światem człowieka. Nauka często zmienia zwyczajowo przyjęte denotacje i konotacje nazw potocznych. Terminy naukowe, mimo iż często brzmią tak samo jak nazwy ogólnego języka, oznaczają odmienne kategorie pojęciowe. Antropocentryzm i aksjologiczne nacechowanie słownictwa potocznego nie są jednak – jak dowodzi Tomasz Krzeszowski [1999] – właściwościami naddanymi, które mogą być pominięte w opisie semantycznym, nastawionym na przekazanie wiedzy naukowo potwierdzonej, Arystotelesowskich, „koniecznych i wystarczających” cech desygnowanych obiektów. Przeciwnie – są to właściwości stanowiące o istocie pojęcia, definiujące perspektywę podmiotu poznającego. Jej pomijanie w definiensie sprawia, że objaśnienia leksykograficzne nie przystają do potocznych wyobrażeń związanych z definiowanymi kategoriami. Sprawiają wrażenie konstrukcji pojęciowych stworzonych przez komputery w oderwaniu od biologicznego i kulturowego doświadczenia ludzi. Wisława Szymborska sama doskonale zilustrowała taki semantyczny proceder w ostatnim, opublikowanym pośmiertnie, tomiku poetyckim, w wierszu pt. *Wyznania maszyny czytającej*:

Ja, Numer Trzy Plus Cztery Dzielone Przez Siedem,
słynę z rozległej lingwistycznej wiedzy.
Zdażyłem już rozpoznać tysiące języków,
jakimi w dziejach posługiwali się wymarli ludzie.
(...)

Przyznaję – pewne słowa
sprawiają mi trudność.
Na przykład stanów zwanych „uczuciami”
nie potrafię jak dotąd wytłumaczyć ściśle.
(...)

[W 8]

Obie kategorie, tj. *dusza* i *ciało*, powinny być definiowane relacyjnie (pojęciowo jedna implikuje drugą), ponieważ w potocznym wyobrażeniu człowiek składa się z dwóch części: widzialnej (ciało) i niewidzialnej (dusza). W jednym z cytowanych wyżej słowników [SWJP] aspekt ten został uwzględniony jako kolejne znaczenie polisemicznej kategorii *ciało*. Faseta dualizmu znajduje się na pierwszym miejscu w definicji proponowanej dla angielskiej nazwy *soul* (odpowiednik, choć zapewne niedokładny, polskiej *duszy*) przez Annę Wierzbicką, która respektuje w swoich

eksplikacjach – budowanych za pomocą *lingua mentalis*³ – najważniejszy wymóg semantyki kognitywnej, tj. zrekonstruowanie potocznej konceptualizacji związanej z wyodrębnioną kategorią językową. *Dusza (soul)* jest definiowana jako „jedna z dwu części człowieka”⁴. W cytowanych wyżej opracowaniach leksykograficznych aspekt ten nie jest podkreślany jako składnik powszechnie podzielanego stereotypu, lecz sytuowany w ramach religijnej koncepcji duszy, por.: ‘w religii chrześcijańskiej: duchowy pierwiastek istot ludzkich odrębny od ciała, obdarzony nieśmiertelnością’ [SWJP]; ‘według większości wierzeń religijnych i kierunków filozofii idealistycznej: niematerialny i nieśmiertelny pierwiastek w człowieku, ożywiający ciało i opuszczający je w chwili śmierci’ [USJP, podobnie SJP]. Jednak wydaje się, iż samo przeciwstawienie ciała duszy jest już istotną fasetą kulturową, która powinna być również wyodrębniana w opisach leksykograficznych obu kategorii niezależnie od metafizycznego (religijnego) kontekstu. W świetle dowodów językowych (por. *zdrów na ciele i duszy/umyśle; dobra dusza; mieć w kim bratnią duszę*) rysuje się wyraźnie profil *duszy* jako ‘uczuciowej, psychicznej czy umysłowej części człowieka’. Oczywiście, człowiek jest też postrzegany jako jedność i obie te konceptualizacje znajdują potwierdzenie w kategoryzacjach językowych. Mamy dwie nazwy (*ciało i dusza*) na określenie ‘dwu części osoby’, a także specjalne określenia na oznaczenie ‘człowieka martwego’, tj. ‘ciała, z którego uszła dusza’ (*trup, denat, nieboszczyk* i po prostu *ciało*) lub ‘istoty ludzkiej pozbawionej ciała’ (*duch, dusza, aniołek*). *Ja* jest jednak niepodzielne – identyfikacja za pomocą zaimka i końcówki czasownika odnosi się do całej osoby niezależnie od tego, czy mówię o sobie, że siedzę w fotelu (stan ciała), czy że myślę o niebieskich migdałach (stan umysłu), choć w każdej

3 W ujęciu Anny Wierzbickiej *lingua mentalis* to naturalny metajęzyk semantyczny, złożony z prostych i uniwersalnych (tj. zleksykalizowanych w każdym języku) pojęć, takich jak: *ja, ty, ktoś (osoba), coś, ten, gdzie, kiedy, chcieć, myśleć, powiedzieć, dobry, zły*, z których zbudowane są pojęcia złożone, takie jak *dusza* czy *wolność* itp. Definicje mają ukazywać układ prostych pojęć w treści pojęcia złożonego i wyodrębniać różnice między bliskimi kategoriami w danym języku lub między podobnymi kategoriami z różnych języków. Ideę naturalnego metajęzyka semantycznego badaczka rozwija w licznych swoich pracach [zob. Wierzbicka 2006: 53 i n.]. Zob. na ten temat również uwagi we wstępie do rozdziału III.

4 Pełna definicja *soul* brzmi następująco:

‘jedna z dwu części człowieka
nie można jej zobaczyć
jest częścią innego świata
dobre istoty są częścią tego świata
rzeczy nie są częścią tego świata
ze względu na tę część człowiek może być dobry’ [Wierzbicka 1999, s. 525-526].

z tych konstatacji profilowana jest inna „strefa aktywna” podmiotu osobowego. Monolityczna (niedualistyczna) konceptualizacja osoby wydaje się pierwotna, jest wpisana w gramatykę języka; pojęcie dualizmu – kształtowane najpierw na gruncie religii i filozofii (opozycja ciało/dusza) oraz nauki (opozycja ciało/umysł) – jest potwierdzone w słownictwie potocznym (zob. paralelizmy leksykalne, takie jak *dusza* i *ciało*, *mózg* i *rozum*). Zarówno umysł, jak i uczucia są atrybutami duszy w potocznym wyobrażeniu, a dualistyczna, nie zaś czteroskładnikowa, konceptualizacja osoby jest zapisana w wielu kliszach językowych. Znajduje również potwierdzenie w poetyckich obrazach człowieka, kreowanych w twórczości Wisławy Szymborskiej, co zostanie szerzej ukazane w dalszej części tego rozdziału.

3. Wizja człowieka w wierszach Wisławy Szymborskiej

Kategoria *człowiek*, podobnie jak *ciało* czy *dusza*, z trudem poddaje się tradycyjnej słownikowej eksplikacji. Trudno chyba byłoby przeciętnemu reprezentantowi kategorii utożsamiać się z obiektem charakteryzowanym w opisie leksykograficznym:

Człowiek – 1) ‘Homo sapiens, istota żywa wyróżniająca się najwyższym stopniem rozwoju psychiki i życia społecznego; jedyna posiadająca kulturę i zdolna do jej tworzenia’; 2) ‘reprezentant najlepszych cech ludzkich, jednostka wartościowa społecznie, etyczna, szlachetna’; 3) ‘osoba dorosła, dojrzała’; 4) pot. ‘pracownik, zwykle fizyczny; robotnik’ [USJP].

Sama definicja brzmi z jednej strony zbyt naukowo, a z drugiej – zbyt idealistycznie. Pomija negatywne przejawy człowieczeństwa (tragizm ludzkiej kondycji); jego aspekty biologiczne i metafizyczne, choć ujawniają się one we frazeologii, przytoczonej jako ilustracja użycia objaśnianego hasła. Podmiotową, subiektywną perspektywą wyróżnia się eksplikacja zaproponowana przez Annę Wierzbicką: *ludzie* – „istoty takie jak my” [Wierzbicka 1971: 22], a więc *człowiek* – ‘istota taka jak ja’. Wskazanie na siebie jako prototyp istoty ludzkiej jest zgodne z jednostkowym (i kolektywnym) doświadczeniem, ale z pewnością nie wyczerpuje charakterystyki kategorii, której językowy obraz trudno w pełni zrekonstruować. Zdajemy sobie bowiem sprawę, jak bogaty zasób stereotypów językowych odnosi się choćby w potocznej polszczyźnie do człowieka/ osoby. Podstawowa identyfikacja jest jednak na tyle oczywista, że nie wymaga, zdaniem cytowanej

lingwistki, objaśniania (słowa takie, jak *ja, ktoś* lub *osoba, człowiek/ ludzie*, są uznawane za niedefiniowalne i umieszczane wśród innych symboli naturalnego metaforyzmu semantycznego).

Niekompletny, ale dość rozbudowany i wart uwagi z punktu widzenia celów opisu kognitywnego (rekonstrukcji językowego obrazu kategorii), jest portret istoty ludzkiej zarysowany w wierszach Wisławy Szymborskiej. Składają się nań również właściwości głównych składników osoby: ciała i duszy, zestawione w kolejnych punktach niniejszego rozdziału. Zacząć warto jednak od ogólnego wizerunku zbiorowości ludzkiej i pojedynczego człowieka jako jej reprezentanta.

3.1. Człowiek jako jednostka i zbiorowość

Istotną fasetą obrazowania kategorii jest jej konkretyzacja: człowiek jest ujmowany zarówno jako ‘pojedyncza osoba’, jak i ‘zbiór ludzi’ czy ‘ludzkość’. Pojedyncza osoba, patrząca na świat z punktu widzenia poetyckiego *ja*, nie jest typową reprezentantką gatunku. Przede wszystkim ma zachwiane poczucie tożsamości [„pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju” – *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, Ww, WW 184] i odrębności od innych istot żyjących, a nawet od świata nieorganicznego (zob. rozważania na ten temat w I rozdziale niniejszej pracy); „zadaje pytania sobie” (*Pytania zadawane sobie* to tytuł wczesnego zbioru wierszy Szymborskiej); nieustannie dziwi się światu i ma mnóstwo wątpliwości. Jej „cechy szczególne/ to zachwyty i rozpacz” [*Niebo*, KiP 6]. Indywidualne preferencje, które skrupulatnie wylicza, na przykład w wierszu pt. *Możliwości*, niezbyt nadawałyby się jednak do wykorzystania w definicji, która powinna uwzględniać typowe i wspólne właściwości reprezentantów gatunku.

Do nich należy tak oczywista, ale w szczególny sposób przez poetkę „odkrywana”, właściwość każdej pojedynczej osoby, jaką jest bycie urodzoną, a co za tym idzie, skazaną na śmierć: „Urodzony jak wszyscy/ jak ja, która umrę” – mówi kobieta o swoim ukochanym [*Urodzony*, SP, WW 128]. Pierwsza fasetka implikuje takie cechy, jak bycie istotą złożoną z krwi, mięśni, skóry i kości; posiadającą określoną płeć i szczególne cechy biologiczne (na przykład kolor oczu), ukształtowane w łonie matki, bycie jej synem lub córką. Druga, implikowana przez urodzenie, właściwość *bycia ku śmierci* – jak ją nazywa Heidegger – oznacza wydanie na „niewieczność” [*Urodzony*, SP, WW 128]: ludzie to istoty „od urodzenia w pożeg-

nalnych ciałach” [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 133], skazani na życie w nieustannym poczuciu zagrożenia. O każdym z nas można powiedzieć słowami wiersza *Urodzony*: „Narażony na nieobecność swoją/ zewsząd, w każdej chwili./ A jego głowa to jest głowa w mur./ ustępliwy do czasu./ A jego ruchy to są uchYLENIA od powszechnego wyroku” [SP, WW 128]. Towarzyszy nam świadomość krótkotrwałej egzystencji, wydłużającej się, co prawda, w stosunku do czasu istnienia przodków, ale będącej chwilą w odniesieniu do wielu er nieobecności: „Życie, choćby i długie, zawsze będzie krótkie./ Zbyt krótkie, żeby do tego coś dodać” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 21]. Kondycja człowieka jako ambitnego *homo sapiens* i skazanego na zagładę elementu natury jest zarazem śmieszna i straszna, jak zachowanie postaci z filmu niemego, charakteryzowanej słowami: „Od pasa w górę tors i aspiracje/ a niżej przerażona mysz/ w nogawce spodni” [*Komedijki*, KiP 33].

Człowiek pojedynczy ma swoje ulubione zajęcia, każdy inne, choć są też takie, które „lubi” większość z nas. Czasownik *lubić* ma szeroki zakres łączliwości, jak dowodzi autorka wiersza *Niektórzy lubią poezję*, wyliczając konwencjonalne kolokacje:

(...)
 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.
 (...)

[KiP 9]

W tytułowym wierszu tomu *Ludzie na moście* podkreślona jest też ważna ambicja ludzi, jaką jest tworzenie dzieł sztuki, trwalszych niż życie twórców, którzy jak wszyscy śmiertelni, „ulegają czasowi, ale nie chcą go uznać” [LnM 44].

Urodzony i niezabity zbyt wcześnie człowiek – jeśli udało mu się zmieścić „w przerwie między wojnami” [*Wersja wydarzeń*, KiP, WzZP 170], nie być ofiarą „własnych lub cudzych złudzeń” [tamże], nie należeć do jednego z „ginących plemion” [tamże], doświadcza kolejnych etapów „drogi życia”: dzieciństwa, młodości, dojrzałości i starości – niekiedy „zgrzybiałej” [*Album*, SP, WW 121]. Wychowuje potomstwo, z którym

wiąże nadzieje (w wierszu pt. *Listy umarłych* demaskowane jako złudzenia), ale doświadcza też goryczy starzenia się, przede wszystkim fizycznego, utraty urody, sprawności i zdrowia: „a kiedy to się stało, sam nie wiedziałby,/ bo przecież nie gwałtownie, ale pomalutku/ zwyżkuje cena za to, że się nie umarło wcześniej” [*W biały dzień*, LnM 18].

Bardziej optymistyczny jest obraz rozwoju gatunkowego człowieka, kreślony w tytułowym wierszu zbioru poetyckiego pt. *Sto pociech*: od „marnego wyrodka kryształu”, przechodzącego „trudne dzieciństwo w koniecznościach stada” po istotę „niezłe już poszczególną” [SP, WW 158]. Choć w innym utworze kondycja biologiczna człowieka nie została zbyt zachęcająco zaprezentowana [„Mierziły nas/ sposoby zaspokajania głodu,/ odstręczało/ bezwolne dziedziczenie cech/ i tyrania gruczołów” – *Wersja wydarzeń*, KiP, WzZP 169], ewolucja ta jest opisana – choć z ironiczną przyganą i narzuconą skromnością – jako godne podziwu zdobywanie umiejętności przez gatunek ludzki, wyposażony w zmysły i rozum. Rozwój polegał na doskonaleniu technik manualnych, zyskiwaniu samoświadomości i języka:

(...)

Ledwie rozróżnił sen od jawy,
 ledwie domyślił się, że on to on,
 ledwie wystrugał ręką z pletwy rodem
 krzesiwo i rakiętę,
 łatwy do utopienia w łyżce oceanu,
 za mało nawet śmieszny, żeby pustkę śmieszyć.
 oczami tylko widzi,
 uszami tylko słyszy,
 rekordem jego mowy jest tryb warunkowy,
 rozumem gani rozum,
 słowem: prawie nikt

(...)

[*Sto pociech*, SP, WW 158]

Oprócz realnych atrybutów, takich jak zdolności zmysłowe, myślenie i język, człowiek ma też marzenia i cele bardziej abstrakcyjne, do których zaliczają się: wolność, wiedza, prawda, szczęście, nieśmiertelność:

Zachciało mu się szczęścia,
 zachciało mu się prawdy,
 zachciało mu się wieczności,

(...)

ale wolność mu w głowie, wszechwiedza i byt
poza niemądrym mięsem

(...)

[tamże]

Los ludzkości nie jest postrzegany jako byt ku śmierci (jak w przypadku pojedynczej osoby). Choć nie jest poważnie rozpatrywana perspektywa wieczności, pointa wiersza *Sto pociech* brzmi optymistycznie, niesie nadzieję na to, że „ruchliwy”, „żywotny” i „zawzięty” gatunek będzie trwał i wiele osiągnie:

Tylko tak dalej, dalej, choć przez chwilę,
bodaj przez mgnienie galaktyki małej,
Niechby się wreszcie z grubsza okazało,
Czym będzie, skoro jest.
A jest – zawzięty.
Zawzięty, trzeba przyznać, bardzo.
Z tym kółkiem w nosie, w tej todze, w tym swetrze.
Sto pociech, bądź co bądź.
Niebożę.
Istny człowiek.

[tamże: 159]

Ten optymistyczny obraz rozwoju gatunkowego jest prawdziwy w odniesieniu do statystycznej średniej, ale poszczególne istnienia (człowiek pojedynczy) nie muszą kierować się ewolucyjnymi i społecznymi priorytetami. Żartobliwy portret bohatera zbiorowej wyobraźni z lat 60. XX wieku – wcielanego w postacię z filmów Federica Felliniego – ukazuje „dorosłego mężczyznę”, tj. fizycznie rozwiniętego, który w duchu pozostał „chłopczykiem” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, WW 144]. Taki człowiek, który „powstawał trzy miliardy lat” [tamże], nie chce trudzić się życiem, nie akceptuje świata i nie jest nim zainteresowany. Wsobność nie jest synonimem wewnętrznego bogactwa, siły ducha, lecz oznaką dziecinnego lęku przed światem: „W nim jest ciemność okropna, a w ciemności chłopczyk” [tamże]. Jeśli pominie się takie jednostkowe przypadki – wytwory określonych warunków historyczno-społecznych – można przyjąć, że cechy wynikające z cielesnej, biologicznej kondycji człowieka (jak żywotność, ruchliwość, zawziętość) oraz wyższe potrzeby duchowe, takie

jak ciekawość świata i twórcze doń nastawienie, ale też dążenie do szczęścia i nieśmiertelności, to uniwersalne atrybuty, łączące ludzi ponad czasem i przestrzenią – zarówno takich z kółkami w nosie, jak i tych w togach czy w swetrach [*Sto pociech; Pejzaż; Schyłek wieku*]. To, co zmienne oraz determinujące sposób myślenia i działania wielu ludzi w określonym czasie i miejscu – na przykład „maniery, ceremonie, tańce” [*Tortury*, LnM 78], wierzenia, normy kulturowe, kanony estetyczne, poglądy polityczne, a nawet języki – to jedynie niezbyt istotny sztafaż [zob. *Kobiety Rubensa; Mozaika bizantyjska; Fetysz płodności z paleolitu; Uśmiechy*].

Społeczne, ograniczone do danego kręgu cywilizacyjnego, kody porozumienia nie są przedmiotem specjalnego zainteresowania Wisławy Szymborskiej. W niektórych wierszach znajdujemy natomiast charakterystykę wybranych grup ludzkich, ale raczej nie „tłumów”, „pochodów” i „ginących plemion” – choć to częste postaci ludzkich zbiorowisk [*Wersja wydarczeń*, KiP, WzZP 170] – ani historycznych narodów czy grup społecznych, politycznych lub wyznaniowych. Poetka przygląda się niekiedy reprezentantom środowisk wyodrębnionych ze względu na wiek, płeć, zawód czy wspólne upodobania. Kreując *Portret kobiety* (w tomie pt. *Wielka liczba*), zestawia cechy stereotypowo przypisywane kobiecie, choć pozornie wykluczające się jako charakterystyki jednej osoby, np. siła i mądrość pomimo słabości i naiwności, upór pomimo przeciwności losu, opiekuńczość wobec innych (miłość) i ambitne dążenie do spełniania własnych planów. W utworach takich jak *Akrobata* i *Koloratura* kreuje z kolei pasjonatów, którzy „zrozumieli – jak pisze Anna Pajdzińska [1993: 205] – że człowiek jest dla samego siebie ciągłym zadaniem, że jest odpowiedzialny za to, kim siebie czyni. Mimo swej kruchości, słabości, śmiertelności powinien walczyć”. W wierszu pt. *Uśmiechy* wyjątkowo charakteryzowani są z kolei „mężowie stanu” jako ci, którzy „muszą się uśmiechać” i pokazywać, „że nie tracą ducha” [WL, WzZP 86]. „Ludzkość braterska”, zamieniająca ziemię „w krainę uśmiechu” [tamże] to jednak konstrukt utopijny w przekonaniu poetki, dla której typową właściwością istoty ludzkiej jest smutek: „Istota ludzka smutna jest z natury” [tamże]. Charakterystyka ta znajduje też pewne uzasadnienie w filozofii potocznej: w ludowym obrazie „wioskowego głupka”, który śmieje się bez powodu; mędrcom jest raczej przypisywana powaga granicząca ze smutkiem. Smutek to uczucie wyróżniające człowieka z ogółu zwierząt, związane z zyskiwaniem samoświadomości, poczucia utraty niewinności i z wyrzutami sumienia, których nie mają zwierzęta [„Nic bardziej zwierzęcego niż czyste sumienie” – powiada

podmiot wiersza pt. *Pochwała złego o sobie mniemania*, WL, WzZP 96]. Charakteryzowana dalej (w punkcie 3.3. tego rozdziału) druga strona człowieka – dusza „obecna jest”, zdaniem poetki, tylko w połączeniu uczuć radości i smutku [*Trochę o duszy*, Ch 26], a więc na przykład w sytuacji wyrażonej poetycką frazą w innym wierszu: „Rozśmieszały się smutki” [*Album*, SP, WW 121].

Jak już podkreślałam w rozdziale I niniejszego opracowania, cierpienie jest, według autorki *Wielkiej liczby*, tym atrybutem istoty ludzkiej, który ją łączy z innymi stworzeniami, podobnie jak strach przed śmiercią. Z tej wspólnoty cierpienia istot śmiertelnych człowieka wyróżnia przede wszystkim zdolność do empatii i to nie tylko wobec bliźnich, lecz także wobec świata pozaludzkiego, chociaż (czy raczej właśnie dlatego) *homo sapiens* korzysta ze szczególnego przywileju narzucania światu własnych kategorii i językowych etykiet, a więc jego uprzedmiotawiania (przywilej ten został poetycko „zdiagnozowany” w niezwykłym wierszu noblistki pt. *Widok z ziarnkiem piasku* – interpretowanym szerzej w rozdziale I niniejszego studium).

Przypisywana człowiekowi – również w definicjach słownikowych nazwy kategorii – wyższość (moralna, intelektualna) nad innymi stworzeniami [zob. na ten temat rozważania językoznawców: OH-AwJiK] jest jednak przez kreowany podmiot poetycki traktowana z ironicznym dystansem, zwłaszcza gdy ujawnia się jako rdzeń autostereotypu, niepoddawanego refleksji, jak w stylizowanym poetycko monologu przewodnika po muzeum historii naturalnej:

Panie, Panowie,
taka główka niczego nie mogła przewidzieć
i dlatego jest główką wymarłego gada –

Czcigodni Zgromadzeni,
za mało mózgu, za duży apetyt,
więcej głupiego snu niż mądrej trwogi –
(...)

Wyborni Delegaci,
niebo gwiazdziste nad myślącą trzcina,
prawo moralne w niej –
(...)

Naczelna Rado,
 jakie zręczne ręce,
 jakie wymowne usta,
 ile głowy na karku –

Najwyższa Instancjo,
 cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona –

[*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180]

Porównanie człowieka z wymarłym gatunkiem zwierzęcia może umacniać w nas podziw dla samych siebie – traktowany w wierszu *Szkielet jaszczura* z ironicznym dystansem, który nakłada się, jako narracyjny modus, na stylizowany poetycko monolog przewodnika muzeum. Poczucie wyższości jest podszyte niepokojem. Konfrontacja z innym (żyjącym) reprezentantem ssaków naczelnych (małpą) również nadweręża nieco mocne przekonanie człowieka o własnej wyjątkowości i wyższości wobec innych stworzeń. Tytułowa bohaterka wiersza jest „skoczna, chwytna i baczna” [*Małpa S*, WW 63]; ma wąskie, sprawne dłonie i oczy zarażające smutkiem; dawniej ubrana „w markizi kubraczek” [tamże], gościła na królewskich dworach; potrafi też „stroić miny”, czyli kpić z siebie [tamże: 63-64]. Wykazuje więc małpa [nasza „uboga krewna” – tamże: 64] nie tylko anatomiczne czy genetyczne podobieństwo do człowieka. Jej los w mniej sprzyjających nam okolicznościach mógłby być naszym losem.

3.2. Biologiczne i kulturowe aspekty cielesności

Człowiek ukazywany w poezji Wisławy Szymborskiej to przede wszystkim byt cielesny. Porównajmy tutaj przytoczony wyżej słownikowy opis kategorii *ciało* z poetyckim obrazem jej właściwości, znacznie bliższym potocznemu, osobowemu doświadczeniu. W wierszach Wisławy Szymborskiej znajdujemy opisy, które mogą dostarczyć leksykografowi informacji odpowiadających założeniom charakteryzowanej we wstępie do tego rozdziału definicji kognitywnej. Gdyby zastosować metodologię opisu semantycznego proponowaną przez Annę Wierzbicką [1985] czy Jerzego Bartmińskiego [1999] można by wyodrębnić fasety, czyli aspekty charakteryzowanego obiektu złożone z zespołu najbardziej charakterystycznych właściwości. Warto więc, naszym zdaniem, uporządkować i zinterpretować pojawiające się w wierszach kolokacje z nazwami części ciała i ich funkcji,

by wyłonił się spójny, całościowy (co nie znaczy, że kompletny) obraz kategorii. Zrekonstruujemy w ten sposób kluczowy w ludzkim doświadczeniu fragment uniwersum, widziany oczami poetki. Przedmiotem naszej uwagi będą nie tylko te atrybuty, które są zgodne z potocznym, wyłaniającym się z opisów semantycznych [zob. m.in.: Krawczyk-Tyrpa 1987, Pajdzińska 1996, Pawelec 2005, Maćkiewicz 2006, OH-AwJiK, Szerszunowicz 2011], obrazem ludzkiej cielesności i zmysłowości, lecz także te konotacje, które są rezultatem indywidualnej interpretacji zjawisk, a zarazem przewartościowaniem potocznych, naukowych czy leksykograficznych ujęć⁵. Patrząc na ludzkie ciało z perspektywy innych tworców natury, autorka *Ludzi na moście* odkrywa na nowo tak oczywiste, zdawałoby się, jego właściwości jak niezakorzenie czy oglądanie świata oczami [*Milczenie roślin*] oraz brak „zmysłu udziału” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110], który umożliwiłyby wczucie się w inne istoty. Nie zastąpią go pozostałe „ubogie zmysły” ani „wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia” [tamże]. Posiadanie „mięśni śmiechu” [tamże: 109] i zdolności wydawania głosu także nie jest czymś oczywistym. Próba spojrzenia na człowieka z perspektywy roślin ujawnia m.in. fakt, że ciało ludzkie może się poruszać w przeciwieństwie do tworców zakorzenionych [*Milczenie roślin*]. Poza tym dysponuje oczami i bijącym sercem [tamże]. Z roślinami i z wszelkimi tworcami natury łączy nas natomiast to, że „rzucamy cienie na tych samych prawach” [tamże, WzZP 178]. W porównaniu ze zwierzętami jesteśmy upośledzeni pod pewnymi względami: nie mamy skrzydeł [*Akrobata*], nie umiemy też „oddychać pod wodą” [*Pochwała snów*, Ww, WW 195], nie widzimy w ciemnościach [tylko w marzeniach sennych dysponujemy tą kocią zdolnością: „w czarnych tunelach świecimy sobie oczami”⁶ – *Sny*, T 60]. Ludzkie ciało nie umie również dzielić się „na dwoje”, jak czyni to strzykwa, charakteryzowana w wierszu pt. *Autotomia* [Ww, WW 191].

Ciało zapewnia nam nie tylko osobową tożsamość [„tysiące i tysiące poszczególnych twarzy,/ a każda pierwsza i ostatnia w czasie,/ a w każdej

⁵ Dokonując takiej rekonstrukcji językowego obrazu pewnych kategorii, bierzemy pod uwagę spostrzeżenie Teresy Skubalanki z jej pracy o języku poezji Miłosza na temat wybiórczego charakteru opisów rzeczywistości w literaturze: „Zapewne odnajdują się w niej cechy desygnacyjne, tożsame z cechami uznanymi przez poczucie społecznej rzeczywistości, podczas gdy prawdziwie subiektywna selekcja przejawia się w doborze cech konotacyjnych” [Skubalanka 2006 : 27].

⁶ W obrazie tym poetka dokonuje demetaforyzacji potocznego zwrotu *świecić oczami* (*przed kimś*) ‘wstydzic się’, modyfikując jego składnię na wzór połączeń typu *świecić latarką* (*gdzie*) i przywracając tym samym jego zmysłowy sens (nadając mu nową interpretację).

dwoje niebываłych oczu” – *Spis ludności*, SP, WW 130], lecz i samo życie, trwanie, jeśli spełnia swoje obowiązki. Czyni to niezależnie od wszelkich mód, kulturowych czy światopoglądowych wymogów. Toteż zasługuje na szacunek i wdzięczność, a nawet na poetycki hołd – jak serce, które jest adresatem niecodziennej apostrofy: *Do serca w niedzielę*.

Autorka takich wierszy jak *Tortury* czy *Tutaj* dokonuje anatomicznej analizy ciała, skrupulatnie wyliczając jego składniki i opatrując je dodatkowo określeniami wskazującymi na typowe właściwości:

(...)

ma cienką skórę, a tuż pod nią krew,
ma spory zasób zębów i paznokci,
kości jego łamliwe, stawy rozciągliwe.
W torturach jest to wszystko brane pod uwagę.

(...)

[*Tortury* – LnM, 28]

(...)

Masz tu osobny tułów,
a z nim potrzebne przybory,
żeby do dzieci cudzych dodać własne.
Poza tym ręce, nogi i zdumioną głowę.

[*Tutaj* – T, 6]

W cytowanych opisach skrupulatnemu i zgodnemu z ustaleniami potocznej anatomii wyliczeniu części ciała towarzyszy subiektywny rejestr ich właściwości, podporządkowany niebanalnej, jak zawsze, intencji wypowiedzi poetyckiej. Wyliczone cechy stanowią adekwatną, choć wybiórczą, charakterystykę organów ludzkiego ciała. Wskazują zarówno na właściwości substancjalne: „cienka” (skóra), „łamliwe” (kości), „rozciągliwe” (stawy), jak i na funkcję: „żeby do dzieci cudzych dodać własne” (o „przyborach”, czyli genitaliach), „zdumiona głowa” (o stanie umysłu) oraz na stosunek do innych ciał („osobny tułów”) lub na bycie obiektem czyjegoś działania (podatność na tortury).

Biorąc pod uwagę skrupulatność poetyckich opisów, ich kognitywną wartość i odkrywczosć autorskich interpretacji poszczególnych aspektów kategorii, warto, naszym zdaniem, podjąć trud uporządkowania zawartych w poezji Wisławy Szymborskiej konotacji związanych z różnymi aspektami ludzkiej cielesności.

3.2.1. Wygląd zewnętrzny

Na ogólny fizyczny wygląd człowieka, postrzeganego z pewnego oddalenia, składa się zarys sylwetki: postawa ciała, wzrost, proporcje poszczególnych części, oraz wygląd skóry i mięśni. Nazwa *ciało* – tak w języku potocznym, jak i w poezji będącej przedmiotem naszych medytacji – odnosi się do całego materialnego organizmu człowieka, razem ze wszystkimi członkami, narządami zmysłów, skórą, mięśniami, kośćmi i wszelkimi wewnętrznymi organami. Widoczna jest dla nas jednak tylko zewnętrzna warstwa – skóra – konceptualizowana jako rodzaj powłoki oblekającej ciało. Konotacja ta jest również potwierdzona w tekstach poetyckich, na przykład w opisie nastolatki, której ciało było „obleczone ściśle/ skórą gładką, bez skazy” [*Kilkunastoletnia*, T 18], i w przedstawieniu relacji łączącej matkę rodzicielkę z jej potomkiem: „Sama go pochwycała/ w znajomą mi skórę,/ przywiązała do kości/ ukrytych przede mną” [*Urodzony*, SP, WW 128]. Kości to te elementy organizmu, które odsłania dopiero śmierć (rozpad ciała). Choć są ukryte pod skórą, ich wielkość nadaje rozmiar i kształt sylwetce, co znajduje wyraz w jej charakterystyce: na przykład o postaci z wiersza *Pejzaż* mówi się: „za stołem siedzi kościsty mężczyzna” [*Pejzaż*, SP, WW 120]; z kolei „chude siostry” modelek z obrazów Rubensa mają „zebra przeliczne” i „sterczące łopatki” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87].

Człowiek, jak wszystkie fizyczne obiekty, jest postrzegany trójwymiarowo: ma przód, tył i boki; narządy zmysłów są umiejscowione w przedniej części głowy, a twarz to zarazem najważniejsza, identyfikacyjna część osoby, widziana również przez samego posiadacza: jako odbicie w lustrze lub w wodzie. Istotnym czynnikiem determinującym sposób postrzegania obiektu fizycznego jest perspektywa patrzącego, czyli jego przestrzenne usytuowanie wobec przedmiotu percepcji. Patrząc z góry i z dystansu na zbiorowiska ludzi, konceptualizator kreowany w tekstach poetyckich dostrzega przede wszystkim podobne „głowy” [*Fotografia tłumy*, Ww, WW 175] i różne „twarze”: „Miliardy twarzy na powierzchni świata” [*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 10]. Przyglądając się zaś uważnie i z bliska poszczególnym osobnikom, wyróżnia „wzrost” postaci, wygląd „skóry” i szczegóły twarzy: „czoło”, „kości”, „sklepienie czaszki”, „oczo-doły”, „oczy”, „rzęsy” [*Kilkunastoletnia* T 18].

3.2.1.1. Sylwetka

Ogólny zarys sylwetki męskiej (posągowy) został przez poetkę nakreślony w dwu przynajmniej utworach – w tytułowym wierszu zbioru pt. *Tutaj* (cytowanym wyżej) oraz w utworze pt. *Grecki posąg* (z tomu *Dwukropek*):

(...)
 nieźle się przy nim napracował czas.
 Najpierw pozbawił nosa, później genitaliów,
 kolejno palców u rąk i u stóp,
 z biegiem lat ramion, jednego po drugim,
 uda prawego i uda lewego,
 pleców i bioder, głowy i pośladków.
 (...)

[D 35]

Podobne wizerunki kobiecej postaci zawierają utwory takie jak *Niewinność* i *Znieruchomienie*:

(...)
 Berta, Ulryka. Może Hildegarda.
 Piękna nie, ale wysoka i szczupła.
 Policzki, szyja, piersi, uda, brzuch
 w pełnym właśnie rozkwicie i blasku nowości.
 Radośnie bosa na plażach Europy
 rozpuszcza jasne włosy, długie aż do kolan.
 (...)

[*Niewinność*, SP, WW 139]

Mis Duncan, tancerka,
 (...)
 Grube ramiona wzniesione nad głową,
 węzeł kolana spod krótkiej tuniki,
 lewa noga do przodu, naga stopa, palce,
 5 (słownie pięć) paznokci.
 (...)

[*Znieruchomienie*, Ww, WW 193]

Cytowane wyżej charakterystyki skanują ludzką sylwetkę sekwencyjnie od góry do dołu, zgodnie z klasycznym wzorcem opisu postaci [zob. na ten

temat Witosz 1997: 91-93]. Odwrotną perspektywę (od dołu do góry) przyjął podmiot mówiący w wierszu pt. **Głosy**, modelując odczucia agresora, związane z podbojem kolejnych krajów i ludów, według schematu zachowania postaci pogrążającej się w topieli:

Ledwie ruszysz nogą, zaraz jak spod ziemi
 Aboryginowie, Marku Emiliuszu.
 W sam środek Rutulów już ci grzęźnie pięta.
 W Sabinów, Latynów wpadasz po kolana.
 Już po pas, po szyję, już po dziurki w nosie
 Ekwów masz i Wolsków, Lucjuszu Fabiuszu.
 (...)

[**Głosy**, Ww, WW 168]

Autorka powyższych opisów – choć sporządziła je w różnych celach – wyodrębniła skrupulatnie poszczególne organy ludzkiego ciała i ich części, ukazując je niejako ze wszystkich stron: z przodu, z tyłu i z boku. Wskazała tym samym atrybuty przeciętnego reprezentanta *homo sapiens* obu płci – właściwości, po których go odróżniamy od innych gatunków żywych istot. Ogólne cechy wyglądu mężczyzny składają się także na **Portret z pamięci** – jak ocenia osoba mówiąca, która знаła oryginał. Podobne są: „Kształt głowy, rysy twarzy, wzrost, sylwetka” [T 54]; poszczególne części ciała modela są opisywane z perspektywy osoby obserwującej jego wchodzenie do wody: „po kostki, po kolana, po pas, po szyję/ już zanurzony?” [tamże]. Z pewnego oddalenia patrzy także na swoje modelki fotograf, ustawiając je według wzrostu: „Dziewczynki, stańcie tutaj/ (...) te wyższe z przodu, te niższe za nimi” [**Nieobecność**, D 6]; z podobnego dystansu turyści oceniają wygląd matki „bohatera”: „Trzyma się prosto, czesze gładko, patrzy jasno” [**Pietà**, SP, WW 138]; z pewnej odległości widziana jest także – oczami wyobraźni autorki opisu – postać poety Juliusza Słowackiego: „Idzie taki niewielki z tym swoim kuferkiem,/ prosto przed siebie, z opuszczoną głową” [**W dyliżansie**, T 66]. Z bliska natomiast i detalicznie wyszczególnione są członki dziecięcego ciała, którym zachwycają się, używając pieszczotliwych słów, dorośli sportretowani w wierszu **Pierwsza fotografia Hitlera**: „rączka”, „uszko, oczko, nosek”, „brzuszek”, „nóżki” [LnM 22].

Biologiczne cechy ludzkiej istoty są oczywiste tylko jako aspekty utożsamiające reprezentantów danego gatunku: nic dziwnego nie ma w tym, że „chłopczyzna” (potomek państwa Hitlerów) podobny jest do rodziców, do innych dzieci, a nawet „do kotka w koszyku” [tamże: 23]. Niezwykłość

budowy naszych ciał jest wydobywana w konfrontacji sylwetki człowieka na przykład ze szkieletem prehistorycznego gada: „widzimy tutaj przykład złych proporcji:/ oto szkielet jaszczura piętrzy się przed nami –/ (...) pośrodku cztery łapy, co ugrzęzły w mule/ pod pagórem tułowia” [*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180]. W takim zestawieniu profilowane są różnice rozmiaru całego ciała i proporcje poszczególnych członków, a także posiadanie rąk przez człowieka i brak ogona w porównaniu z czworonożnym gadem. Choć nasz wzrost powiększa się znacznie po urodzeniu [„Rosną szkielety niemowląt” – *O śmierci bez przesady*, LnM 14], istota ludzka nie osiąga przecież rozmiarów jaszczura, co przewodnik po muzeum historii naturalnej tłumaczy na naszą korzyść.

Rozmiar ciała warunkujący postrzeganie sylwetki jest ujmowany w kategoriach wzrostu i tuszy. Szczególnie ten drugi parametr jest znaczący w kontekście estetycznych wymagań danej epoki, poetycko diagnozowanych w wierszu pt. *Kobiety Rubensa*: tytułowe bohaterki są opisywane z punktu widzenia współczesnego obserwatora jako „tłuste dania miłosne”, „rozdynione”, „nadmierne”, „i podwojone gwałtownością pozy/ i „potrojone odrzuceniem szaty” [S, WW 87]. Nadmiar ciała jako atrybut modelki Rubensa jest tu wyraźnie profilowany na tle normy XX-wiecznej, z kolei „chude siostry” barokowych dam są charakteryzowane jako „płaskie” z punktu widzenia estetycznych kanonów epoki hołdowania wszelkim „wypukłościom”: „Żebra przeliczone,/ ptasia natura stóp i dłoni,/ na sterzących łopatkach próbują ulecieć” [tamże: 88]. Dystansując się od tych kanonów, współczesna autorka opisu zwraca uwagę na względność norm i ocen w odniesieniu do kobiecego ciała. W poetyckim obrazie wielka, również w sensie fizycznym, XX-wieczna śpiewaczka Ella Fitzgerald („rozśpiewana kłoda”) modli się do Boga, by odjął jej z wagi „przynajmniej połowę” [*Ella w niebie*, T 70]. Rubensowskie kształty nie są jej marzeniem. Żartobliwie temat ten jest również potraktowany w wierszu pt. *Mozaika bizantyjska*, w którym obraz tłustego, („pyzatego” i „żarłocznego”), nagiego niemowlęcia [„Naguśki jak prosiątko,/ a tłusty a żwawy,/ cały w fałdkach, przegubkach” – SP, WW 134] jest symbolicznym znakiem zwycięstwa natury represjonowanej przez kulturowy i religijny obyczaj, narzucający rodzicom umartwienie ciała (chudość) i staranne ukrywanie nagości pod kostiumem, co obrazuje zabawnie stylizowany dialog między małżonkami:

- O jakżeś piękna, wąskolica moja.
- O jakżeś urodziwy, sinusty mój.

- Wdzięczność znikoma
pod szatą jak dzwon,
którą zdejmować
hałas na całe cesarstwo.

- Wybornieś umartwiony,
mężu mój i panie,
wzajemny cieniu cienia mego.

[*Mozaika bizantyjska*, SP, WW 134]

W czasach bliższych współczesności, zwłaszcza w polskiej przestrzeni kulturowej, nie brakuje przykładów ludowej religijności narzucającej wier-
nym ascetyzm, żartobliwie komentowany w poetyckim opisie pobożnej słu-
żącej, która także, jak ewangeliczny bogacz, może mieć kłopot z wejściem
do raju: „Hania jest taka chuda, tak bardzo nic nie ma,/ że zabłądzi w bez-
miarze Igielnego Ucha” [*Hania*, WdY, WW 26]. O kimś wychudzonym
mówimy potocznie, że *wygląda jak cień*. Porównanie to zostało zabawnie
odświeżone w dwu poetyckich opisach: pary „umartwionych” małżonków,
do których odnosi się figura „wzajemnych cieni” [*Mozaika bizantyjska*, SP,
WW 134], oraz wyglądu pobożnej służącej charakteryzowanej słowami:
„Towarzyszy jej w drodze cień – żałoba ciała” [*Hania*, WdY, WW 26].
Z ascetyczną religijnością i ubóstwem niewiele wspólnego ma natomiast
jejmość podróżująca dyliżansem w XIX wieku, opisywana jako „gospodyni
gruba i spocona” [*W dyliżansie*, T 64], ani mężczyzna wychodzący z baru
w XX wieku: „jeszcze wychodzi jeden gruby łysy” [*Terrorysta, on patrzy*,
WL, WzZP 87].

Kulturowym wymogom, także estetycznym, wobec naszej cieles-
ności poświęca poetka uwagę w kilku przynajmniej utworach. Wymaga-
nia te bywają niezwykle restrykcyjne, zwłaszcza dla kobiet, a przecież
warto sobie uświadomić względność kanonów urody w czasie i przestrzeni.
Opisując „córy baroku” („tłuste dania miłosne”) z obrazów Rubensa
[*Kobiety Rubensa*, S, WW 87], poetka przeciwstawia im „wygnanki stylu”
– „chude siostry”: „Trzynasty wiek dałby im złote tło./ Dwudziesty dałby
ekran srebrny” [tamże: 88]. Ideał męskiej urody jest chyba bardziej trwały,
ale nie mniej zobowiązujący dla realnych adresatów. Pięknie wyrzeź-
bione ciała młodzieńców ze starożytnych monumentów [*Grecki posąg*]
mogą być zapewne i dzisiaj inspiracją dla bywalców licznych klubów fit-
ness i siłowni. Poetka z właściwą sobie ironią traktuje zarówno kobiece
marzenia o urodzie fizycznej i jej wykorzystywanie do miłosnych podbo-

jów [*Chwila w Troi*], jak i męski kult silnego, umięśnionego ciała [*Konkurs piękności męskiej*]. Fizyczne piękno przedstawicielei *homo sapiens* nie jest tym aspektem cielesności, któremu nasza noblistka poświęcałaby szczególną uwagę: w jej *Portrecie kobiecym* brak odniesienia do urody, a mężczyźni, których czyni bohaterami swoich utworów, także charakteryzowani są zazwyczaj z innych niż estetyczne punktów widzenia, chyba że jest to celowo przejawiony opis wyidealizowanych postaci, na przykład jadących konno w średniowiecznym orszaku, jak na rycinach z epoki: „Na przedzie xiążę/ najpochlebniej niebrzuchaty, przy xiążęciu xiężna pani/ cudnie młoda, młodzusięńka.// Za nimi kilka dworek, jak malowanie zai- ste” [*Miniatura średniowieczna*, WL, WzZP 89]⁷. Uroda jest tu sygnowana przez takie atrybuty, jak szczupłość sylwetki księcia (niewidoczny brzuch), młodość księżnej oraz podobieństwo dworek do malarskich (wyidealizowanych) wizerunków kobiet. W innym kontekście (ewokowanym za sprawą epopei Homera i późniejszych utworów apokryficznych, jak choćby dramat Jana Kochanowskiego) kobieca uroda skojarzona jest z uwodzeniem i syndromem kobiety fatalnej: „piękne Heleny”, w które przeobraziły się „małe dziewczynki/ chude i bez wiary,/ że piegi znikną z policzków” [*Chwila w Troi*, S, WW 67], łączą w sobie urodę z brakiem skrupułów i obłudą: „Twarzyczki ich,/ warte odprawy posłów,/ dumnie sterczą na szyjach/ godnych obłężenia” [tamże], „Małe dziewczynki ręce załamują/ w upajającym obrzędzie obłudy” [tamże: 68]. Inny wymiar fatalizmu związanego z kobiecą urodą dotyka same jej nosicielki, zwłaszcza młode: naraża je na brak empatii ze strony innych kobiet – zazdrosnych i rywalizujących o mężczyzn [zob. wiersz pt. *Ze wspomnień*].

W opisie sylwetki człowieka (nie posągowej) uderza ruchliwość i zdolność przemieszczania się jako istotne cechy żywej istoty: człowiek może się odwracać, biegać, pochylać, klęczeć, a każdy z tych ruchów angażuje inne części ciała. „Ukłony pojedyncze i zbiorowe” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166] aktorów po zakończonym spektaklu wymagają ruchu całego torsu, podobnie jak wypełnienie komend „baczność” i „spocznij” [*Tutaj*, T 6]; „dyganie samobójczyni” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 199] angażuje obie nogi, a zwłaszcza kolana, które „podkurcza” we śnie męzczyzna opisywany w wierszu pt. *Powroty* [Ww, WW 177]. Nawet śmiech

⁷ Takie wyidealizowane wizerunki były już w literaturze staropolskiej poddawane prześmiewczym zabiegom destrukcji, zgodnie z karnawałową zasadą prezentowania „świata na opak”. Opisywano więc także postacie raczej brzydkie, stanowiące „swoisty antywzorzec piękna” – zarówno w myśl kanonów estetyki klasycznej, jak i średniowiecznej [Rejter 2013: 67].

ma swój cielesny wymiar i nie mógłby rozbrzmiewać bez „mięśni śmiechu” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109], których pozbawiony jest twór nieorganiczny, taki jak kamień. Ruchy poszczególnych części ciała są starannie, metodycznie niemal rejestrowane przez obserwatorkę zachowań współpasażera podczas wyobrażonej podróży dylizanssem:

(...)

Spokojnie wkłada fiołek między kartki,
a kartki do koperty, potem do kuferka,
patrzy przez chwilę przez załzawione okienko,
w końcu wstaje, zapina płaszcz, przemyka się do drzwi
i cóż – wysiada na najbliższej stacji.

(...)

[*W dylizansie*, T 66]

Obszerniejsze charakterystyki poszczególnych ruchomych elementów widzianej z zewnątrz ludzkiej sylwetki znajdujemy w poetyckich opisach tych przedstawicieli gatunku, którzy specjalnie formują swoje ciało, jak bohater wiersza *Konkurs piękności męskiej*: w opisie postury kulturysty podkreślono szerokość ramion („bary”) i wykształcone, widoczne pod skórą, specjalnie eksponowane (napinane) mięśnie [„brzuch ma w dwudziestu pięciu minach” [S, WW 91]), a także funkcjonalne aspekty ciała, jak siła rąk zadających „ciosy” i kinestetyka („rozkroku mistrz i przykucania” – [tamże]). Budząca powszechny aplauz muskulatura boksera jest także wzmiankowana (z żartobliwą zazdrością) w wierszu pt. *Wieczór autorski*. Niezwykłą dla przeciętnego człowieka ruchomością i zwinnością, pokonującą własny ciężar, odznacza się ciało tytułowego bohatera wiersza *Akrobata*.

Sportowe zmagania są metaforą wszelkiego wysiłku człowieka w pokonywaniu fizycznych ograniczeń. Jest to ten aspekt doskonalenia ciała, który zyskuje szczególnie pozytywny oddźwięk w wierszach autorki *Ludzi na moście*. Istotne bowiem w osobowym doświadczeniu jest odczuwanie cielesności jako ciężaru, ograniczenia uniemożliwiającego na przykład swobodne oderwanie się człowieka od ziemi. Zapisane w micie o Ikarze oraz w realnej historii rozwoju aeronautyki próby zrzucenia ciężaru potwierdzają ważność tego aspektu ciała (nie jest on wskazywany w definicjach słownikowych kategorii). Nie zabrakło tej fasety w poetyckim obrazie: w wierszu *Wielkie to szczęście* poetka wyraża przekonanie, iż dla dokładnego zbadania „na jakim świecie się żyje”, trzeba by było:

(...)

Unieść się ponad ciało,
które niczego tak dobrze nie umie,
jak ograniczać i stwarzać trudności.

(...)

wzbić się ponad czas,
w którym to wszystko pędzi i wiruje.

(...)

[KiP 40]

Pokonywanie ograniczeń, jakie stwarza ciało, poprzez trening zawodowy czy sportowy jest właśnie tym aspektem doskonalenia fizycznego i przejawem swoistego piękna, które zyskuje podziw mistrzyni poezji. W znakomitym wierszu o kunsztownej budowie, naśladowującej niejako rytm akrobatycznego popisu tytułowego bohatera, zawarła poetka metaforę ludzkiego dążenia do przekraczania cielesnych ograniczeń:

(...) Czy widzisz,

jak on się czai do lotu, czy wiesz,
jak on spiskuje od głowy do stóp
przeciw takiemu, jakim jest, czy wiesz, czy widzisz,
jak chytrze się przez dawny kształt przewleka i
żeby pochwycić w garść rozkołysany świat
nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –

(...)

[Akrobata, SP, WW 152]

Choć ruchliwość rodzaju ludzkiego jest z podziwem komentowana także w tytułowym wierszu poetyckiego zbioru *Sto pociech*, refleksja dotycząca pojedynczego człowieka przybiera w tym tomie mniej optymistyczny ton: „A jego ruchy/ to są uchylenia/ od powszechnego wyroku” [Urodzony, SP, WW 129]. Człowiek to istota żyjąca w ciągłym poczuciu zagrożenia, świadoma ciężącego na niej wyroku, uchylająca się odeń „do czasu”, skazana na przegraną.

3.2.1.2. Skóra, nagie ciało, kostium

Powłoka cielesna wraz z zawartością tworzy sylwetkę człowieka, ma określony rozmiar, wagę, kolor. Widocznym na pierwszy rzut oka atrybu-

tem wierzchniej warstwy ciała jest jej barwa. Kolor skóry jest znaczący jako widoczny gołym okiem wskaźnik przynależności osobnika do określonej rasy. W nieodległej przeszłości uzasadniał politykę tragicznej w skutkach dyskryminacji Afrykanów, opartą na wyobrażeniu hierarchii ras. Ten historyczno-polityczny kontekst zyskuje głębszą interpretację w poetyckim obrazie jednostkowego losu sławnej czarnoskórej śpiewaczki Elli Fitzgerald, która modli się, by Bóg uczynił z niej „białą szczęśliwą dziewczynę” [*Ella w niebie*, T 70], ale ten woli, by była jego „czarną pociechą” [tamże]. Konotacje związane z rasą rzadko są jednak ewokowane w poetyckich opisach ciała ludzkiego. Barwa skóry jest kojarzona głównie z cerą białej twarzy, na której widać na przykład rumieńce, czyli zaczerwienienia powstałe w wyniku rozszerzenia naczyń krwionośnych. Taki fizjologiczny objaw rozgrzania, żywych emocji lub erotycznego pobudzenia konotują również poetyckie wersy: „Jest wachlarz – gdzie rumieńce?” [*Muzeum*, S, WW 66], „Oczy im błyszczą, policzki pałają” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34]; „piastunka z niemowlęciem czerwonym od krzyku” [*W dyliżansie*, T 64]. Znacząca jest również blada twarz jako objaw braku uczuć: bohaterki *Chwili w Troi* są „blade i bez jednej łzy” [S, WW 67]; nie przejawiają również, z oczywistych względów, żadnych emocji osoby sportretowane na obrazach w galerii: „sami tylko królowie do księżycy bledną” [*Pomyłka*, Ww, WW 165] – trupi kolor twarzy, skojarzony z kolorem księżycowego światła, jest tu atrybutem postaci niemających życia.

Ciało w poetyckich wypowiedziach to „kostium” z „garderoby natury”, który „noszony jest posłusznie/ aż do zdarcia” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 175] i do każdego dopasowany „bez przymiarki” [*Życie na oczekaniu*, WL, WW 97]. Nazywanie ciała „kostiumem” niesie konotację jego zróżnicowania na to, co zewnętrzne i widoczne (skóra), oraz to, co ukryte nawet przed jego właścicielem (wnętrznosci). Skóra jest konceptualizowana jako kostium, zewnętrzna powłoka, widoczny pojemnik okrywający szkielet kostny i narządy wewnętrzne. Poetycka aktualizacja tego konceptu dokonuje się w ramie relacji między matką-rodzicielką a synem: „Sama go pochwyciła/ w znajomą mi skórę” [*Urodzony*, SP, WW 128]. Relacja pokrewieństwa wpływa na zewnętrzne podobieństwo dziecka do jego rodziców, ale swoiste upodobnienie się jest także przypisywane małżonkom obchodzącym złote gody: „Kto z kogo tutaj skórę zdarł?” [*Złote gody*, S, WW 78] – pyta poetka, nawiązując do potocznej frazy *podobny do kogoś jak skórę zdarł* w celu wyrażenia psychofizycznej symbiozy dwojga ludzi, którzy nie

są ze sobą spokrewnieni, ale stali się podobni w trakcie długiego wspólnego życia.

Potoczne metafory – rozszerzające koncept obdzierania kogoś ze skóry, ściągania jej ze zwierzęcia lub zrzucania przez niektóre organizmy – są w wierszach Szymborskiej poddawane deleksykalizacji i odnoszone do biologicznego faktu śmierci jako utraty ciała przez żywy organizm. Dług życia zostanie „ściągnięty ze mnie wraz ze skórą” – konstatuje podmiot wiersza *Nic darowane* [KiP 34], ale w tytułowym utworze z tomu *Tutaj* stwierdza, że pożyczone życie „wypada dość tanio” [T 8], płaci się bowiem „Za posiadanie ciała – tylko ciałem” [tamże]. Rozbudowana metafora konkretyzująca ten schemat konceptualny pojawia się w wierszu bez tytułu z tomu *Wołanie do Yeti*, w autocharakterystyce „mieszkanki” zburzonego miasta – Jerycha:

Osuwają się ze mnie,
tra ta ta, mur za murem.
Stoję naga zupełnie
pod powietrza mundurem.

Grajcie trąbki, a składnie,
grajcie z całą kapelą.
Już tylko skóra spadnie
i kości mnie wybielą

[****Historia nierychliwa*, WdY, WW 44].

Obraz zrzucania skóry, a właściwie sierści, przez niektóre zwierzęta, a także koncept „wyskakiwania ze skóry” (jako objaw silnych emocji: radości, strachu) służą w innym utworze metaforycznej symbolizacji procesu ewolucji jako utraty kolejnych tożsamości:

(...)

Nie wiem nawet dokładnie, gdzie zostawiłam pazury,
kto chodzi w moim futrze, kto mieszka w mojej skorupie.
Pomarło mi rodzeństwo, kiedy wypęłzałam na ląd,
i tylko któraś kostka świętuje we mnie rocznicę.
Wyskakiwałam ze skóry, trwoniłam kręgi i nogi.
Dawno przymknęłam na to wszystko trzecie oko,
machnęłam na to płetwą, wrzuciłam gałęziami.

(...)

[*Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, Ww, WW 184]

Paralela między organizmem ludzkim i zwierzęcym lub nawet roślinnym jest w cytowanym fragmencie rezultatem wymiany komponentów związków frazeologicznych⁸. Nazwy części ciała ludzkiego zostają zastąpione nazwami składników innych organizmów żywych: *przymknąć na coś oko* – „przymknęłam na to wszystko trzecie oko”, *machnąć na coś ręką* – „machnęłam na to płetwą”, *wzruszyć ramionami* – „wzruszyłam gałęziami”, przy czym zmodyfikowane zwroty podlegają częściowej demetaforyzacji. „Pojedyncza osoba w ludzkim chwilowo rodzaju” [tamże] żałuje niekiedy tej wielokształtnej przeszłości i związanych z utraconymi atrybutami fizycznych talentów: „Biedna,/ ograniczona do własnej postaci,/ a byłam brzozą, a byłam jaszczurką,/ a wychodziłam z czasów i atlasów, mieniąc się kolorami skór” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97].

Cechą znaczącą postrzegania postaci ludzkich, zwłaszcza kobiecych, jest zwracanie uwagi na to, czy są nagie, czy ubrane. Ubranie skrywa indywidualne aspekty wyglądu ciała, ale ponieważ elementy stroju dopasowane są niejako do poszczególnych części ludzkiej postury, opis garderoby i innych zewnętrznych atrybutów osoby (np. ozdób, broni) konotacyjnie odsyła do ogólnego zarysu cielesnej sylwetki i jej fragmentów. Mamy zatem poetycki obraz dwojga zakochanych: „Oboje w ciężkich zimowych ubraniach,/ w grubych czapkach,/ szalikach,/ rękawiczkach,/ butach” [*Na lotnisku*, W 11]; portret „niewiasty pod jesionem” namalowanej przez „starego mistrza”: „Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,/ jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę,/ jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu” [*Pejzaż*, SP, WW 119]; także opis ludzi wchodzących do baru i wychodzących z niego na chwilę przed wybuchem bomby – terrorysta z bezpiecznej odległości identyfikuje płeć osób, wiek, szczegóły stroju oraz rozmiary sylwetki: „Kobieta w żółtej kurtce, ona wchodzi./ (...) Chłopaکی w dżinsach, oni rozmawiają./ (...). Ten niższy to ma szczęście i wsiada na skuter,/ a ten wyższy to wchodzi./ (...) Za to jeszcze wychodzi jeden gruby łysy” [*Terrorysta, on patrzy*, WL, WW 87]. Zauważmy, że określenia takie, jak *niższy*, *wyższy*, *gruby*, *łysy*, używane są w tym opisie w celu identyfikacyjnym, bez konotacji estetycznych, choć ich stosowanie w funkcji *differentia specifica* jest również związane z określonym wartościowaniem: oznaczone cechy wyróżniają daną osobę spośród innych w konkretnej sytuacji, ponieważ stanowią odstępstwo od pewnej normy, przyjętej w danym

⁸ Analizując te przekształcenia, Anna Pajdzińska zwraca uwagę, że wskazują one „wspólnotę ludzkości z innymi gatunkami biologicznymi, podkreślają, że człowiek jest elementem przyrody, elementem kosmosu” [Pajdzińska 1993: 188].

miejscu i czasie. Zdejmowanie ubrania podczas wizyty u lekarza także nie sie konotację odsłaniania poszczególnych części ciała i aluzję do demaskatorskiej roli choroby i śmierci: zdejmujemy „płaszcz, żakiety, marynarki, bluzki/ (...) spódnice, spodnie, skarpetki, bieliznę” [*Odzież*, LnM 13]. Skrupulatnie wyliczone „paski, guziki, krawaty, kołnierze”, a także „szalik” wyciągany z „rękawów, z torebek, z kieszeni” [tamże] to atrybuty żyjącego ciała, które w każdej chwili mogą okazać się niepotrzebne. Opis garderoby konotuje ochronę ciała przed zimnem: poszczególne części organizmu człowieka są bowiem narażone na przemarznięcie w niesprzyjających warunkach klimatycznych. Ochronę przed zimnem zapewniają również schronienia (domy) i źródła ciepła, takie jak ogień. Bohaterowie *Rozpoczętej opowieści* martwią się nie bez powodu: „Brakuje nam cieplejszej jaskini na mrozy” [LnM, WzZP 132], a gdy zbliża się dzień narodzin dziecka, starają się przede wszystkim zapewnić mu schronienie i ciepło: „Nadchodzi pora rozpalenia ogni” [tamże]. Zimno jest natomiast atrybutem śmierci – konotację tę przywołuje opis w wierszu *Identyfikacja*: „tam było zimno,/ a on tylko w tym takim gumowym śpiworze” [T 48].

Ważna kulturowa opozycja nagie ciało//kostium zyskuje w wierszach Wisławy Szymborskiej znaczące konotacje estetyczne, obyczajowe i erotyczne. Samo słowo *kostium*, zgodnie z jego potoczną referencją, jest użyte przez poetkę w opisie teatralnej garderoby aktorów (w wierszu *Wrażenia z teatru* [Ww, WW 166]), ale jego zakres w innych zastosowaniach wykracza poza tę sferę. *Nagość* także zyskuje w tej poezji niekonwencjonalne interpretacje. Dla „nagich kochanków” znajdują się w wierszach słowa czułe i życzliwe, jak w utworze *Na lotnisku* czy w *Obmyślam świat* (w kreowanym świecie wszechmocny czas traci władzę nad kochankami, „bo zbyt nadzy,/ bo zbyt objęci...” [WdY, WW 59]). Doświadczenie nagości ma w naszej kulturze wyraziste konotacje, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Tylko te pierwsze są ewokowane w wierszach Szymborskiej w kontekście erotyzmu i miłości dorosłych ludzi. Erotyka nie jest jednak w jej poezji szczególnie eksponowana, a w wierszu pod tytułem *Głos w sprawie pornografii* poetka z wyraźną pobłażliwością zbywa ekscesy „różowych pośladków” [LnM 34] w ilustrowanych czasopismach, przenosząc wszystkie negatywne konotacje związane z tytułowym pojęciem („pornografia”) na proces wzajemnego zapładniania umysłów w warunkach cenzury – nie tyle obyczajowej, ile politycznej i światopoglądowej. Zamysł wydaje się głębszy niż tylko sparodiowanie stosunku autorytarnej władzy do intelektualistów. Istotna jest również świadomość, że oceny moralne, przykładane

do tego, co i jak robimy z własnymi ciałami, są wytworem naszych poglądów, kształtowanych pod wpływem obyczajów środowiskowych i kultury epoki, przekonań religijnych, wychowania. *Wyuzdanie, rozpusta, pornografia, prostytutka, grzechy ciała* to kategorie, w jakich w określonym czasie i miejscu oceniamy zachowania seksualne, a więc są to atrybuty społecznie uzgodnionego myślenia o tych zachowaniach. Odnosimy takie postawy do „wyidealizowanego modelu kognitywnego”⁹ (tj. pewnej normy kulturowej), w którym nagość, seks i inne czynności fizjologiczne są objęte społecznym tabu. Model ten wymaga m.in. zasłaniania ciała, zwłaszcza pewnych jego części (intymnych), choć jednocześnie w wielu miejscach publicznej przestrzeni nagość jest eksponowana. W wierszu pt. *Nieczytanie* współczesna nagość postaci na fotografii jest skojarzona z ciałami na plaży, pozbawionymi erotyzmu: „Tu wszyscy na golasa,/ więc gdzieś pewnie na plaży” [T 50]. W galeriach malarstwa patrzą na nas z portretów ludzie „wyniośle nieobecni, w szatach albo nago” [*Pomyłka*, Ww, WW 165]. Poetka odsyła niekiedy, również w tym kontekście, do greckiej sztuki starożytnej [*Grecki posąg*], do malarstwa nowożytnego [*Kobiety Rubensa; Pejzaż; Mozaika bizantyjska*] czy archeologicznych świadectw epok już bardzo odległych od naszej [zob. *Fetysz płodności z paleolitu*]. W wierszu *Kobiety Rubensa* nagie ciało jest opisywane w kontekście erotycznym: bohaterki „jak łoskot beczek nagie” to zarazem „tłuste dania miłosne”, nazywane także „żeńską fauną” [S, WW 87] – konotacje nagości, seksualności, jedzenia i animlizmu często łączą się w barokowych obrazach relacji erotycznych [zob. Rejter 2007: 265]. W pozostałych z wymienionych wierszy nagość jest odnoszona do kanonów estetycznych epoki i kultu płodności. W opisie współczesnych realiów opozycja nagości i kostiumu jest także ujmowana w aspekcie erotycznym, na przykład zakochani spotykający się na lotnisku są „w ciężkich zimowych ubraniach, (...) / Ale już tylko dla nas. / Bo dla siebie – nadzy” [*Na lotnisku*, W 11]; obraz nagich kochanków znajdujemy w erotyku pt. *Jawność*: „Oto my, nadzy kochankowie, / piękni dla siebie – a to dosyć – / odziani tylko w listki powiek / leżymy wśród głębokiej nocy” [WdY, WW 30].

⁹ *Idealized Cognitive Model (ICM)* to zaproponowany przez George’a Lakoffa [1987] konstrukt teoretyczny, oznaczający względnie stabilną, umysłową „reprezentację ‘teorii’ na temat jakiegoś fragmentu rzeczywistości, na której tle funkcjonują wyrazy i jednostki języka” [Evans 2009: 178]. Na przykład pojęcie „małżeństwa” stanowi w naszej kulturze model (ICM) uogólniający różnorakie doświadczenia związane z wiekiem zawierania związków, odpowiednią ceremonią oraz społecznymi, moralnymi, religijnymi i prawnymi konsekwencjami ślubu itp. Na tle tego modelu są rozumiane takie nazwy, jak *kawaler, panna, rozwód* i wiele innych.

Przeciwstawianie nagiego ciała osobie ubranej zyskuje w naszej kulturze szczególną wymowę od czasu zapanowania chrześcijaństwa w wydaniu św. Pawła z jego ideałem dominacji ducha nad ciałem, koncepcją grzechu pierworodnego i ascezy wymierzonej w potrzeby fizyczne. Niewiasta z portretu „starego mistrza” deklaruje: „Nie znam nagości ojca moich dzieci” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Konflikt między naturalnymi uwarunkowaniami człowieka i ideałami ascetycznej religijności został zabawnie zobrazowany w dialogu pt. *Mozaika bizantyjska*. W utworze, będącym swoistą poetycką impresją na temat średniowiecznego *decorum*, wyraża się popłoch pary małżonków – wychudzonych, starannie zakwefionych i przestrzegających ceremoniału w mowie i zachowaniu – wzbudzony przez ich „naguśkie”, tłuste niemowlę, którego naturalna cielesna ekspresja wymyka się wszelkim zakazom. W zupełnie innych ramach mieści się wstrząsające zestawienie obrazów nagości i „kostiumu” (obozowego), wpisane niejako mimochodem w akt sporządzania portretu nieżyjącego mężczyzny. Osoba wspominająca portretowanego zastanawia się, jak powinien być przedstawiony:

(...)

I niechby co innego miał na sobie?

Wrześniowy mundur? Obozowy pasiak?

Wiatrówkę z tamtej szafy?

Albo – jak w drodze do drugiego brzegu –

po kostki, po kolana, po pas, po szyję

już zanurzony? Nagi?

(...)

[*Portret z pamięci*, T 54]

Strój jako ważny kod semiotyczny, wyznacznik stanowej przynależności osoby w społeczeństwach feudalnych, starannie dostosowywany do okoliczności, został przywołany w szczególnym kontekście – w opisie historycznej konfrontacji dwu władczyń: Elżbiety Tudor i Marii Stuart. „Różnica stroju” jest znacząca i najdobitniej świadczy o aktualnej pozycji kobiet, mimo iż „myślały chórem” to samo [*Ścięcie*, SP, WW 137]. Królowa szkocka „przyszła na szafot w stosownej koszuli,/ koszula była wydekoltowana/ i czerwona jak krwotok” [tamże], a królowa Anglii „stała przy oknie w sukni białej,/ Suknia była zwyczajem zapięta pod brode/ i zakończona krochmaloną kryzą” [tamże].

Dzisiejsze dyskusje w naszym kręgu kulturowym dotyczą głównie zakresu indywidualnej swobody w doborze stroju, obnażaniu się czy

manifestowaniu seksualnych potrzeb, a dominujący w danym społeczeństwie stereotyp obyczajności jest tu rozstrzygający. Głos poetki wpisuje się w te dyskusje po swojemu. W utworach autorki *Ludzi na moście* opozycja ciało//kostium nie jest specjalnie rozważana na płaszczyźnie moralnej czy obyczajowej, lecz bardziej podstawowej – egzystencjalnej. W wierszu pt. *Muzeum* ubranie („suknia”, „but”, „rękawice” [S, WW 66]) jest kategoryzowane jako jeden z wielu materialnych atrybutów człowieka (obok takich, jak: „talerze”, „obrączki”, „wachlarz”, „miecz” – tamże), ale zewnętrznych wobec niego, nierzadko trwalszych niż jego ciało, apetyt, uczucia. Rzeczy służą przywiązywaniu człowieka do tego świata, ale ich trwałość jest przez podmiot poetycki eksponowana jako antyteza kruchego, cielesnego organizmu, niemal naigrawanie się z posiadacza. W wierszu pt. *Martwa natura z balonikiem* skrupulatny rejestr „pogubionych rzeczy”, zamawianych „w czasie umierania” („Oknami drzwiami parasole,/ walizki, rękawiczki, płaszcz (...)// Agrafki, grzebień ten i tamten,/ róża z bibuły, sznurek, nóż” [WdY, WW 49]) jest osobie mówiącej potrzebny tylko w jednym celu: „żebym mogła powiedzieć:/ Na co mi to wszystko” [tamże]. W czasach „jeszcze nieromantycznych” nie troszczono się o przechowywanie pamiątek – po śmierci artysty jego osobiste rzeczy niszczone lub oddawano potrzebującym: „Ogień strawi perukę pełną kurzu i wszy./ Znikną płamy inkaustu z koronkowego mankietu./ Skrzypce zabierze sobie uczeń najmniej zdolny” [*Klasyk*, Ww, WW 194]. W śmierci człowiek jest sam, nagi, ogołocony z rzeczy, których czuł się dumnym właścicielem, zwyciężony przez nie:

(...)

Korona przeczekwała głowę,
Przegrała dłoń do rękawicy.
Zwyciężył prawy but nad nogą.

Co do mnie, żyję, proszę wierzyć.
Mój wyścig z suknią nadal trwa.
A jaki ona upór ma!
A jakby ona chciała przeżyć!

[*Muzeum*, S, WW 66]

Rzeczy, ludzkie artefakty, oznaki rozwoju kulturowego i technicznego *homo sapiens* to zewnętrzny sztafaż, który ma nas odróżnić od innych tworów przyrody. W społeczeństwie feudalnym, stanowym czy klasowym strój

był również ważnym wyznacznikiem rangi i pozycji osoby w hierarchii społecznej. Jednak ciało to jedyny, jak określa je poetka, „kostium” z „garderoby natury”, na który możemy (i musimy) liczyć w szczęściu i w nie-szczęściu. Jako taki włącza nas wszystkich (bez względu na rangę) we wspólnotę istot żywych, razem z pajakami, mewami i myszami polnymi, które również noszą swój kostium „posłusznie/ aż do zdarcia” [*W zatrzęsieniu*, WzZP 176].

3.2.2. Widoczne organy ciała i narządy zmysłów¹⁰

Głowa, twarz (a zwłaszcza oczy i uszy) oraz ręce i nogi to zewnętrzne organy ciała, najczęściej nazywane i konotowane w wypowiedziach poetyckich autorki *Wszelkiego wypadku*. Nazwy narządów ciała i związanych z nimi wrażeń zmysłowych wchodzi także w skład wielu potocznych związków frazeologicznych [zob. na ten temat: Krawczyk-Tyrpa 1987, Pajdzińska 1996] – w wierszach Wisławy Szymborskiej zwroty te są twórczo przekształcane. Nazwy wymienionych organów lub wyrażenia je konotujące często współwystępują w opisach jednostek i zbiorowości ludzkich, jak na przykład w wierszu pt. *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*: „Brakuje jego głowy,/ gdzie głowa przy głowie,/ gdzie krok w krok, ramię w ramię/ i naprzód do celu” [W 5]. Oczy, mózg i serce są niejako wyznacznikami istoty żyjącej, tzn. widzącej, myślącej i czującej, toteż te właśnie kluczowe atrybuty żywych ludzi, lecz „ślepych”, obojętnych i bezmyślnych, zostają metaforycznie „zaatakowane” przez zmarłych, uzbrojonych w swoją prawdę: „Idą do nas. I ostrzy jak diament/ (...) po różowych okularach, po szklanych/ mózgach, sercach, cichutko tną” [*Rehabilitacja*, WdY, WW 41].

3.2.2.1. Głowa, czaszka, szyja, włosy

Głowa jest symbolem istoty ludzkiej, a nazwa tej części ciała, zgodnie z zasadą *pars pro toto*, jest w wypowiedziach potocznych przenoszona na

¹⁰ Przyjęty w tym podrozdziale porządek deskrypcji części ciała ludzkiego nie jest w pełni zgodny z zasadami klasycznego opisu postaci ludzkiej. Kierując się ważnością i obszernością odniesień do percepcji wizualnej i dźwiękowej w twórczości Szymborskiej, łamię naturalną kolejność (od góry do dołu) w opisie części głowy i twarzy, by w osobnych punktach zaprezentować poetyckie konotacje związane ze zmysłami wzroku i słuchu oraz ich organami.

cały organizm. Taka metonimiczna symbolizacja właściwa jest na przykład zastosowaniu rzeczownika *pgłowię* w odniesieniu do zwierząt hodowlanych; do ludzi odnoszą się z kolei statystyczne szacunki, ile czego przypada *na głowę*. Podobne metonimie pojawiają się w poezji Wisławy Szymborskiej, na przykład w jednym z wierszy mówi się o czasie, który „zaczął natrafiać na uspięne głowy” [*W uspieniu*, W 18], a w innym concept „wzajemności” uszczegóławia fraza: „Mózgi zajęte studiowaniem mózgu” [*Wzajemność*, W 19]. W drugim przypadku użycie słowa *mózgi* jest rezultatem podwójnej synekdochy (*człowiek* > *głowa* > *mózg*): nie głowa jako całość, lecz jej zawartość (biologiczna substancja warunkująca czynności umysłowe) jest wykładnikiem pojęcia osoby.

Synekdocha *człowiek* > *głowa* podlega dosłownej i złowrogiej wykładni w wierszu pt. *Eksperyment*, zawierającym opis odciętej od ciała i sztucznie podtrzymywanej przy życiu głowy psa – „szczęśliwej” i wierzącej, że „nadal jest częścią całości”:

(...)

Głowa

przed chwilą jeszcze należała do –

teraz była odcięta,

każdy mógł widzieć, że nie ma tułowia.

Z karku zwisały rurki aparatu,

dzięki któremu krew krążyła nadal.

(...)

[*Eksperyment*, WL, WzZP 84]

Określenie *kara głowna* oznaczało w staropolszczyźnie najwyższy wymiar kary dla człowieka: skrócenie delikwenta o głowę, a więc pozbawienie go nie tylko życia, ale i tożsamości. Żartobliwą aluzją do operacji pozbawiania głowy są wersy utworu *Żywy* dotyczące mężczyzny, któremu nie grozi już los samca modliszki: „Pozwaliśmy jego głowie,/ od wieków ułaskawionej, spocząć na naszym ramieniu” [SP, WW 126]. Podobną konotację aktualizuje utwór pt. *Ścięcie* – słowo tytułowe przywołuje na myśl czynność kata wraz z takimi utensyliami jak topór czy gilotyna. W tekście poetyckim wspomniane pole semantyczne jest ewokowane za pomocą słów *szafot* i *krwotok*, głównie jednak za sprawą odświeżenia łacińskiej etymologii wyrazu *dekolt* [„decollo znaczy ścinam szyję” – SP, WW 137], użytego w opisie koszuli prowadzonej na szafot królowej Szkocji Marii Stuart.

Operację ścinania głowy ułatwia usytuowanie tego organu w konstrukcji szkieletu człowieka: wyraźna odrębność od tułowia i osadzenie na cienkiej szyi, która jest też strefą profilowaną, kiedy mówi się o aktach ścinania głowy (urywania) lub wieszania kogoś. Konotacje związane z tymi czynnościami przywołane zostały w obrazie czynności aktorów po odegraniu tragedii na scenie: „zdejmowanie pętli z szyi”, „dyganie samobójczyni,/ kiwanie ściętej głowy” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166] oraz w opisie reakcji kogoś, kto przeżył wojnę: „Ktoś słucha/ przytakując nieurwaną głową” [*Koniec i początek*, KiP 10]. Metonimią szyi bywa w potocznych frazeologizmach *gardło* jako jej część odpowiadająca za wydawanie głosu [zob. punkt 3.2.2.4.] i dziedzicząca również przywołane wyżej konotacje szyi – w staropolszczyźnie wyrażenia i zwroty typu *sprawa gardłowa*, *dać gardło* ewokowały karę śmierci. Szyja lub gardło bywają także punktami odniesienia dla potocznej parametryzacji ludzkiego ciała (por. *zanurzyć się po szyję w wodzie*): w poetyckim opisie kochanków „przywróconych do miłości” pojawia się ich obraz – leżących „w słońcu aż po gardła” [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 36].

Szyja przywodzi na myśl także inne, pozytywne, skojarzenia, wykorzystane w tekstach autorki *Dwukropka*. Przede wszystkim zapewnia głowie ruchomość. Do cechy tej nawiązują następujące wersy: „Dla nadmiaru i dla braku/ jeden ruch szyi” [*Elegia podróżna*, S, WW 75]; „Ona wstała, rusza głową” [*Ballada*, S, WW 83]; „Śmieję się, przechylam głowę” [*Przy winie*, S, WW 85]. Dzięki szyjom ludzie na przykład „kiwiają głowami” [*W przytulku*, Ww, WW 169], „potakując” [*Złote gody*, S WW 78]; dzieci ciekawe świata mogą ku niemu „wznosić głowy” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]; królowa pozbawiona ciężaru korony czuje się „lekka w odwróceniu głowy” [*Cień*, S WW 69]. Szyja jest też atrybutem pięknych kobiet, dumnie przez nie odsłanianym wraz z twarzą i dekoltem – o bohaterkach *Chwili w Troi* mówi podmiot wiersza: „Twarzyczki ich warte odprawy posłów,/ dumnie sterczą na szyjach/ godnych obłęzenia” [S, WW 68]. Skojarzenie smukłej szyi kobiecej, uwieńczonej piękną twarzą, z trudną do zdobycia wieżą obronną służy w cytowanym wierszu zobrazowaniu logiki miłosnego podboju i osądzeniu strategii kobiet, które naśladową Helenę trojańską: „Małe dziewczynki/ z wieży uśmiechu/ patrzą na katastrofę” [tamże]. Metafora jest też przykładem trafnej intuicji dotyczącej roli doświadczenia cielesnego w poznawaniu i kształtowaniu ludzkiego uniwersum. Kształty i funkcje wytwarzanych przez nas rzeczy (np. budowli, pojazdów) są w zasadniczych aspektach efektem odwzorowywa-

nia właściwości ludzkiego organizmu [por. na ten temat rozważania kognitywistów: Johnson 1987, Lakoff/Johnson 2010 (1980)].

Szyja (zwłaszcza kobieca) jest często ozdobiona wisiorkami, na szyi można coś nosić, owcom na przykład wiesza się dzwonek, by można było je łatwo znaleźć, gdy się zabłąkają. Poetka wykorzystuje tę konotację w ironicznej autocharakterystyce kobiety uczestniczącej w wymyślonym dialogu: „- Tak, jestem szczęśliwa,/ i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,/ który by brzęczał nad tobą, gdy śpiesz” [*Na wieży Babel*, S, WW 99]. Ozdobą męskiej szyi jest krawat, wspomniany w wierszu *Buffo* jako atrybut „śmiesznego”, zazdrosnego kochanka [WdY, WW 32]. Szyja konotuje również części garderoby, które służą do jej okrywania, ochraniają przed zimnem: szalik „o przedłużonej nagle przydatności” dla właściciela słyszącego pomyślną diagnozę lekarską wspomniany jest w wierszu pt. *Odzież* [LnM 13]; inny – przechowywany przez autorkę opisu: „przez naszą matkę/ zrobiony szydełkiem” [*Kilkunastoletnia* T 22] – pełni rolę Proustowskiej magdalenki, gdy staje się łącznikiem między dojrzałą kobietą a jej młodszą, „kilkunastoletnią” wersją. Nakrycia głowy są także niekiedy przywoływane w wierszach autorki *Chwili*, na przykład jako elementy kostiumu z opisywanej epoki: kobieta na obrazie dawnego mistrza nosi „biały czepek” [*Pejzaż*, SP, WW 119], a nasi dziewiętnastowieczni przodkowie „rzucają się w pogoń za zwianymi z głów kapelusami” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]; po odegraniu tragedii następują ukłony aktorów i odbywa się: „Rozpędzanie morałów rondem kapelusza” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]. Nie tak żartobliwie, a raczej złowrogo brzmi wzmianka o „bezglowych czapkach” w wierszu pt. *Jawa* [KiP 16]. Podobnie jak inne elementy stroju, nakrycia głowy dopasowuje się do okoliczności: „pastylka na uspokojenie” pomoże „dobrać do twarzy kapeluszałobny” [*Prospekt*, Ww, WW 172], a „rozfruwające się białe gołębie” to „cud”, który obywają się „bez czarnego fraka i cylindra” [*Jarmark cudów*, LnM 42]. Ze względu na usytuowanie narządów zmysłów głowa jest jednak zwykle przynajmniej częściowo odsłonięta, co niesie określone niebezpieczeństwa dla właściciela: głowa, podobnie jak serce, jest bowiem najczęściej celem zabójców. „Cholerne miałem szczęście” – mawiałby, gdyby przeżył wojnę, poeta Krzysztof Kamil Baczyński – „O chrząstce ucha, ledwie draśniętej pociskiem –/ gdy głowa uchyliła się w ostatniej chwili” [*W biały dzień*, LnM 18]. Niebezpieczne są wypadki, które skutkują urazem głowy, jak ten opisany w wierszu pt. *Czarna piosenka*: „Tańczono. Nagle ktoś upadł./ Głową o parkiet, w takt” [WW 9]. Bohaterka *Śmiechu* wybiegła z domu „z bandażem na zdrowej głowie”

[SP, WW 122], by tą udratyzowaną charakteryzacją wzbudzić zainteresowanie ukochanego.

Wyrazistym atrybutem ludzkiej głowy są włosy, w wierszu pt. *Jeszcze* wymienione w kontekście dość nietypowym. Koncept liczenia włosów [„bo tu liczą włosy na głowie” – WdY, WW 47], obrazujący w potocznej interpretacji zajęcie żmudne i pozbawione sensu lub też żartobliwie charakteryzujący osobnika łysiejącego, został przez autorkę wiersza wykorzystany do zasugerowania innego zgoła, w czasie hitlerowskiej okupacji złowrogo i precyzyjnie określonego celu tej czynności. W podobnym kontekście (ewokującym doświadczenie obozowe z czasów wojny) opisuje poetka piękne blond włosy młodej Niemki, urodzonej już w czasach powojennych, ale poczętej, być może, „na materacu z ludzkich włosów” [*Niewinność*, SP, WW 139]. Chociaż włosy mają zdolność odrastania, niemiecki fryzjer (doświadczony zapewne w stryżeniu więźniów obozu) przestrzega swoją rodaczkę o włosach długich „aż do kolan”: „Nie radzę ścinać – (...) / raz ścięte, już tak bujnie nie odrosną nigdy” [tamże].

Włosy zachowują pewną autonomię w stosunku do ciała człowieka (mogą być wyrwane lub ścięte) – konotacja ta jest wykorzystana w niekonwencjonalny sposób w wierszu pt. *Rozmowa z kamieniem*, której tytułowy „bohater” odsyła rozmówczynię do liścia, kropli wody i „włosa z własnej głowy” [S, WW 111], by utwierdziła się w przekonaniu o właściwym ludziom braku „zmysłu udziału” [tamże: 110] i zasadniczej niezdolności do odczuwania natury innych, zewnętrznych wobec nich bytów. Potoczna fraza *włos ci z głowy nie spadnie* wyraża gwarancję bezpieczeństwa, ale poetka przywraca powiedzeniu pierwotny, dosłowny sens: zdanie „Nigdy im włos z głowy nie spadnie, abym miał” [*Pogoń*, SP, 182] nie jest obietnicą, lecz spostrzeżeniem odnoszącym się do ostrożności nadprzyrodzonych, niezemskich istot, które nie lubią „zostawiać znaku” człowiekowi [tamże].

Włosy pojawiają się w wierszach Szymborskiej także w kontekstach pozytywnych, aktualizujących topikę miłosną. Walory erotyczne, zwłaszcza długich włosów kobiet, są wszak od wieków odkrywane przez kochanków i opiewane w dziełach artystów¹¹. Aktorce odgrywającej rolę Szekspirowskiej Ofelii „na ramiona/ spływały włosy” [*Reszta*, S, WW 70], po zakończeniu spektaklu aktorka wyjmuje z nich liście [tamże], które wplątały się zapewne w długie włosy odgrywanej przez nią topielicy. O nieto-

¹¹ Jest to też powód represjonowania kobiet przez strażników moralności – w wielu kulturach i grupach wyznaniowych kobiety były i są zmuszane do osłaniania twarzy, całego ciała, a przede wszystkim włosów.

perzach, które „uleciały” z włosów, wspomina się w wierszu *Niespodziane spotkanie* [S, WW 77]; kochający się „w leszczynie”, bohaterowie wiersza *Upamiętnienie* „suchych liści i ziemi nabrali we włosy. (...)// Uklękli nad jeziorem, wyczesali liście” [WdY, WW 34]. Wzrost włosów i czesanie to podstawowe przejawy żywotności, przywołane w opisie kobiety, która przeżyła śmierć duchową, ale daje „znaki życia”: „Nawet śpiewa czesząc włosy,/ które rosną” [*Ballada*, S, WW 84]. W obrazie szczęśliwych kochanków, leżących w trawie, pojawia się motyw rozwianych włosów: „wiatr tańczy/ (zeszłoroczny ten/ wodzirej waszych włosów)” [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 36]; w marzeniu sennym kobiety odżywa jej poległy narzeczony: „Zrywa się z włosów pierwszy wiatr” [*Sen*, S, WW 100]. Wiatr „rozwiął włosy” i „suknię zadarł do góry” uciekinierce z Sodomy [*Żona Lota*, WL, WW 209]. Zupełnie inne konotacje wiążą się z rozwianymi włosami bohaterki, która ratuje dzieci z płomieni: „łunę w szalonych włosach ma” [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 38]. Rozwiana fryzura to właściwość długich rozpuszczonych włosów – częsty atrybut młodych, wyzwolonych z konwenansów dziewcząt (także czarownic) czy szalonych artystów. Konotacje tego rodzaju nie są jednak aktualizowane w obrazie ludzi, którzy wyskoczyli z płonących wieżowców i zmierzają ku nieuchronnej śmierci: „Jest dosyć czasu,/ żeby rozwiąły się włosy,/ a z kieszeni wypadły/ klucze, drobne pieniądze” [*Fotografia z 11 września*, Ch 35] – w cytowanym kontekście rozwiane włosy nie są symbolem swobody czy manifestacją estetyczną, lecz objawem twardych praw fizyki, bezlitosnych dla ludzkich ciał.

Waloryzacji estetycznej podlega kolor włosów i ich wygląd (uczesanie). „Bruneci z filmów”, czyli stereotypowo obsadzani w rolach amantów mężczyźni o ciemnych włosach wspomniani są w wierszu *Chwila w Troi* [S, WW 68], a dama „z ekstatycznym kokiem” widnieje na rodzinnej fotografii, opisywanej w utworze pt. *Album* [SP, WW 121]. Kobięce włosy, zwłaszcza ozdobione, przyciągają uwagę z daleka: „Dziewczyna z zieloną wstążką we włosach” jest tak opisana przez obserwującego ulicę terrorystę [*Terrorysta, on patrzy*, WL WzZP 87]. Układanie fryzury jest jednym z elementarnych przejawów dbania o wygląd i czynność ta znajduje odzwierciedlenie w poetyckich obrazach: matka bohatera czesze się „gładko” [*Pietà*, SP, WW 138]; młoda kobieta „rozpuszcza jasne włosy, długie aż do kolan” [*Niewinność*, SP, WW 139], a pensjonariuszka przytułku „wiąże chusteczki i kręci fryzury” [*W przytułku*, Ww, WW 171]. Często podchodzimy do lustra, żeby poprawić uczesanie, toteż absurdal-

nie wygląda lustro, w które nikt nie patrzy, przytwierdzone do jedynej niezburzonej ściany budynku: „Nie odbijało już niczyjej twarzy,/ niczyich rąk układających włosy” [*Lustro*, W 16]. Wśród muzealnych eksponatów została wymieniona szpilka, zapewne służąca do upinania misternie utrefionej fryzury: „Chichocze tylko szpilka po śmieszce z Egiptu” [*Muzeum*, S, WW 66]. Szpilki pojawiają się także w poetyckim monologu bez tytułu jako atrybut zakochanej i dbającej o fryzurę kobiety: „Wysuwam ramię spod głowy śpiącego,/ zdrętwiałe, pełne wyrojonych szpilek” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97]. Przeżywa ona obojętność leżącego obok mężczyzny: „Jestem za blisko. (...)/ Za blisko,/ żeby na moim włosie dzwonił dzwon” [tamże]. Dzwon podrywający ze snu został w tym obrazie „zawieszony” na włosie kobiety budzącej gorące uczucia ukochanego tylko w sytuacji zagrożenia rozstaniem, nagłym oddaleniem. Mamy tu aluzję do potocznego znaczenia zwrotu *coś wisi na włosku*. Frazeologizm ten został w inny sposób wykorzystany w wierszu pt. *Koloratura*. Za sprawą oryginalnej synestezji kruchość sytuacji wiszenia na włosku (zagrożenie upadkiem) służy poetce do zilustrowania nagłej niedyspozycji głosowej śpiewaczki: „Na włosie przesłyszonym w głos/ tylko się chwilkę chwieje los,/ tyle by mogła oddech wziąć” [S, WW 90]. Koloraturowa *diva* (zapewne w peruce) „stoi pod peruczką drzewa” [tamże] – „peruczka” łączy tutaj wyobrażenia korony drzewa i fryzury ozdabiającej ludzką głowę; jest też aluzją do sztucznego charakteru teatralnej dekoracji; „poprawianie peruk, szatek” jest elementem opisu zachowania aktorów po skończonym spektaklu [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166], a peruka „pełna kurzu i wszy” to jedna z rzeczy, które pozostały po zmarłym artyście [*Klasyk*, Ww, WW 194]. W scenie z „filmu niemego” pojawia się obraz „nieboraka,/ co chwyta za perukę tonącego” [*Komedijki*, KiP 33]. W cytowanym wyżej utworze pt. *Koloratura* cienkość włosa zyskuje jeszcze inną pomysłową aktualizację: użycie nazwy deminutywnej ewokuje homonimiczną asocjacje „włoska” z wymagającą wysokich („cienkich”) tonów „włoską” arią operową, wykonywaną przez śpiewaczkę, która „na wieczne rozsypanie śpiewa/ zgłoski po włosku, po srebrzystym/ i cienkim jak pajęcza wydzielina” [S, WW 89]. Ta sama cecha włosa została również wyzyskana jako *tertium comparationis*: kobieta sportretowana „w pejzażu starego mistrza” [*Pejzaż*, SP, WW 119] uświadamia współczesnemu obserwatorowi nieprzekraczalną granicę dwu światów, zwracając się do niego słowami: „minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż włos” [tamże: 120].

Włosy nie są zbyt mocnym atrybutem męskiej głowy, która z wiekiem często je traci, odsłaniając łysinę właściciela. Zwraca ona uwagę i stanowi cechę identyfikującą daną osobę na tle uwłosionej większości, tak jak w opisie mężczyzny wychodzącego z baru: „Nikt jakoś nie wchodzi./ Za to jeszcze wychodzi jeden gruby łysy” [*Terrorysta, on patrzy*, WL, WzZP 88]. Fakt łysienia jest źródłem wielu stereotypowych asocjacji, takich jak kompensacyjne i zarazem szowinistyczne łączenie bujnych kobiecych włosów z głupotą [*U kobiety włos długi, a rozum krótki* – mówi popularne przysłowie], a odsłoniętej łysiną z mądrością jej posiadacza. Łysemu mężczyźnie przydałby się raczej „wiersz na porost włosów”, napisany przez bohatera *Prologu komedii* [S, WW 94], niż „słoik z pomadą” pozostały po zmarłym kompozytorze [*Klasyk*, Ww, WW 194] lub „grzebień ten czy tamten” [*Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 49]. Zbędność ostatniego atrybutu została zabawnie wykorzystana w wierszu pt. *Obmyślam świat*, w którym osoba mówiąca projektuje bez złudzeń nową wersję świata „łysym na grzebień,/ psom na buty” [WdY WW 58], stylizując swoją deklarację na pisaną barokowym stylem przedmowę do słynnej encyklopedii ks. Benedykta Chmielowskiego. Siwizna i łysina są stereotypowo kojarzone z poprzednim wiekiem i mądrością wynikającą z doświadczenia. Nie były one raczej zmartwieniem ani przymiotem naszych krótko żyjących przodków: „Mądrość nie mogła czekać siwych włosów./ Musiała widzieć jasno, nim stanie się jasność” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Inny stereotyp związany z owłosieniem został wykorzystany w jednym z żartobliwych antynomicznych portretów, sporządzonych przez autorkę *Tutaj*: „kudłaty Wandal w drodze do muzeum” [*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 12]. Obfite, nieuczesane włosy (kudły) nie są synonimem męskiej elegancji, toteż przystają do wizerunku typowego barbarzyńcy, który został z zamierzchłej przeszłości przeniesiony do współczesnej cywilizacji: ma tę samą twarz i fryzurę, lecz jest też zarazem kulturalnym bywalcem przybytków sztuki.

Głowa jako najważniejszy atrybut ciała ludzkiego (siedlisko rozumu) i twarz jako identyfikator osoby (rozpoznajemy się nawzajem *po twarzy*) dostarczają materiału konceptualnego dla wielu innych pojęć, toteż nazwy *głowa* i *twarz* są częstym składnikiem potocznych związków frazeologicznych. Poetka dodaje do nich własne neologizmy: w wierszu pt. *Jaskinia* o człowieku mówi się: „Wygłowiłeś się z pustki/ i bardzo chcesz wiedzieć” [SP, WW 156]. Neologizm *wygłowić się* w obrazowy sposób konotuje zarówno fizjologię narodzin, jak i ważność głowy (utożsamianej z jej

zawartością – mózgiem) jako organu, dzięki któremu człowiek jest obdarzony wyjątkowym w dziejach świata naturalnego przywilejem zdobywania i przetwarzania wiedzy. Nie zostawiono mu jednak zbyt wiele czasu na korzystanie z tego przywileju w „życiu na poczekaniu”, które jest niepowtarzalną improwizacją dla ciała i umysłu: „Ciało bez przymiarki./ Głowa bez namysłu” [*Życie na poczekaniu*, WL, WzZP 97]; niepowtarzalną, jak dotąd, nie tylko w wymiarze jednostkowym i „tutejszym”, lecz także zbiorowym i kosmicznym: „dopóki nasze głowy pełne złudzeń,/ uchodzą za jedyne głowy pełne złudzeń” [*Bal*, Ch 39]. „Głowa pełna wątpliwości” charakteryzuje natomiast nieszczęsną prorokinię trojańską [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 132].

Głowa, podobnie jak serce, przynależy zarówno do sfery duchowej (jako siedlisko umysłu), jak i fizycznej. W obrazie przedwojennego fotografa, który „pod czarną płachtą zrobi pstryk” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 22], głowa jest konotacyjnie przywołana tylko jako część ciała. Można lub trzeba ją w pewnych sytuacjach na przykład zasłonić: „naciągam koc na głowę” – mówi przestraszone dziecko [*Noc*, WdY, WW 24]; bohater innego utworu „schował głowę pod kocem” [*Powroty*, Ww, WW 177]; można też głowę umyć [*Identyfikacja*] lub pogłaskać [*Ella w niebie*]. Fizyczny wymiar ma często odczuwany przez poszczególnych osobników ból głowy: „Rozboliła mnie głowa” – wyznaje mówiący w wierszu pt. *Relacja ze szpitala* [SP, WW 145]. Aspekt duchowy jest natomiast profilowany w kolokacjach typu *zdumiona głowa*, *głowa pełna złudzeń/ wątpliwości*. Głowa jest tu właściwie metonimią *stanu umysłowego* jako nazwy rezultatu procesów neurofizjologicznych zachodzących w mózgu. Tego rodzaju metonimiczna konkretyzacja jest częstą realizacją uniwersalnego schematu pojęciowego [zob. Lakoff/Johnson 2010(1980): 60-63]. Nazwa pojemnika jest tu wykorzystana do określenia jego zawartości – nie substancji (mózgu), lecz powstających w niej myśli, do których ma dostęp tylko posiadacz pojemnika. Jako istota samoświadoma może rozmawiać z własną głową, dopóki mózg pracuje. To nie jest możliwe po śmierci, gdy głowa jest tylko czaszką, choćby to była nawet czaszka mędrca. Jako przejaw zjadliwej autoironii należy zatem odczytywać wykorzystanie w wierszu *Rehabilitacja* refleksji ewokującej scenę z Szekspirowskiego *Hamleta*, w której grabarz przemawia do czerepu wydobytego ze starego grobu: „Czas własną głowę w ręce brać/ mówiąc jej: Biedny Jorik, gdzie twoja niewiedza” [WdY, WW 40]. Koncept taki jest figurą samokrytycznego rozliczenia poetki z własną ignorancją, z wyobrażeniami i uprzedzeniami kształtowanymi pod wpływem

propagandy i relacji „falszywych świadków”, a nie samodzielnie „sprawdzonej prawdy” [tamże]. Nasza własna odpowiedzialność za to, co mamy w głowie, zyskuje tym większą wagę, im mniej jesteśmy przekonani, że istota obdarzona boską mocą ingeruje w nasze myślenie i działanie, czuwa nad nami, jak zakładają wyznawcy wielu religii. Kobiecie z obrazu „starego mistrza”, która mówi: „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy” [*Pejzaż*, SP, WW 119], taka nadprzyrodzona ingerencja – rozumiana dosłownie, niemetaforycznie – zapewnia poczucie bezpieczeństwa. Zespolenie głowy z mądrością jest także aluzyjnie ewokowane w wierszu *Przy winie*, w którym pojawia się motyw mitologiczny: „Minerwa z głowy Jowisza” [S, WW 86].

Najczęściej aspekty fizyczny i umysłowy są konceptualnie powiązane i ich zespolenie dochodzi do głosu także wówczas, gdy profilowana jest cecha percypowana zmysłowo, na przykład rozmiar głowy. Częste określanie przedniej części szkieletu zwierząt nazwą zdrobniałą *główka* w opozycji do *głowy* ludzkiej nie jest tylko przejawem obiektywnego ujmowania różnicy proporcji w wymiarach części szkieletu zwierząt i ludzi (głowa jest stosunkowo dużym organem ciała człowieka), lecz także sygnałem wartościowania, wyraźnie komunikowanego zwiedzającym przez przewodnika, który w muzeum prezentuje im „główkę” prehistorycznego gada: „widzimy tutaj przykład złych proporcji:/ oto szkielet jaszczura piętrzy się przed nami –/ (...) proszę zwrócić uwagę na tę śmieszna główkę – / (...) taka główka niczego nie mogła przewidzieć i dlatego jest główką wymarłego gada” [*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180]. Opis gada z perspektywy człowieka służy zdemaskowaniu stereotypowych kategoryzacji, takich jak choćby łączenie rozmiaru głowy z wielkością jej zasobu (mózgu) i zakresem zdolności umysłowych („za mało mózgu, za duży apetyt,/ więcej głupiego snu niż mądrej trwogi” [tamże]). Choć nie można odmówić zwierzętom posiadania mózgu, zwraca się uwagę na jego niewielką ilość lub walory smakowe, a nie intelektualne: „Podobno ma subtelny smak/ jej mózg, któremu czegoś brak, jeżeli prochu nie wymyślił” – stylizuje ironicznie opis swojej bohaterki autorka wiersza pt. *Małpa* [S, WW 64]. Z potocznego punktu widzenia rozmiar głowy wydaje się ważniejszym kryterium oceny jakości umysłowych posiadacza niż to, czy mamy do czynienia z atrybutem ludzkim czy zwierzęcym. *Głowa* jest także „przyznawana” zwierzętom, zwłaszcza takim, które aspirują do ról wkraczających w sfery człowieka. O swojej głowie spoczywającej na kolanach pana „mówi” dumny podmiot *Monologu psa zaplątanego w dzieje* [D 22]; cyrkowy słoń „obnosi karafkę

na głowie” [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ, WW 14]. I *vice versa*, nazwa *łeb*, desygnująca atrybut zwierząt – na przykład kreowanej w poezji sarny, która „łeb podnosi” [*Radość pisania*, SP, WW 115], lub psa „z wniesionym nagle łbem” [*Zdumienie*, Ww, WW 185] – bywa odnoszona do głowy człowieka w pozytywnym sensie (por. potoczne: *ty masz łeb!*; *łeb jak sklep*; *łebski człowiek*), choć może też wyrażać deprecjonującą ocenę intelektu osoby, tj. oznaczać dużą, ale pustą, głowę (por. *łeb jak sklep, tylko półek brak*; *pusty łeb*). Błazen z „głupią głową” wspomniany jest w wierszu *Cień* [S, WW 69], a obliczoną na przetrwanie strategię naszych jaskiniowych przodków konotuje fraza o „długim oporze/ pochylonego łba” [*Jaskinia*, SP, WW 155]. W opozycji do negatywnego sensu *dużej głowy (łba)* forma zdrobniła *główka* może przybierać pozytywne konotacje, również w kontekście opisu zdolności umysłowych człowieka (por. *główka pracuje*). Główka jest częścią ciała dziecka: „Chłopczyk kładł główkę na kolanach cioci” to opis postaci charakteryzowanej w wierszu *Film – lata sześćdziesiąte* [SP, WW 144].

Głowa jako siedlisko mózgu – będąca dzięki temu ukoronowaniem ludzkiego jestestwa – daje człowiekowi chwilową przewagę nad innymi żywymi organizmami, ale wcale nie gwarantuje mu wiecznej dominacji. I nie chodzi tu o doświadczenie pojedynczego śmiertelnego osobnika, choćby nawet koronowanej głowy, o której można powiedzieć: „Korona przeczekwała głowę” [*Muzeum*, S, WW 66], ani o przecucie dotyczące każdego „urodzonego”, czyli żyjącego człowieka, wyrażone w innym wierszu autorki *Stu pociech*: „A jego głowa/ to jest głowa w mur/ ustępliwy do czasu” [*Urodzony*, SP, WW 129]. Potoczny koncept *walenia głową w mur*, obrazujący daremność jakiegoś działania – kwitowaną inną stereotypową frazą: *głową muru nie przebijesz* – został przez poetkę twórczo wykorzystany do skonstruowania metafory życia jako dość bolesnego wysiłku unikania ostatecznej egzekucji. Jednak czyhający na nas „wyrok” obejmuje możliwą detronizację głowy bez użycia gilotyny: zastąpienie obdarzonego ciałem osobnika przez „myślące” istoty mechaniczne. Przecucie to jest aluzyjnie ewokowane już we wczesnej twórczości poetki, dojrzewającej w epoce konstruowania robotów: w autoironicznym wierszu *Nagrobek* (z tomu *Sól* wydanego w 1962 roku) pojawiają się znamienne słowa: „Przechodniu, wyjmij z teczki mózg elektronowy/ i nad losem Szymborskiej podumaj przez chwilę” [S, WW 93]. Od tego czasu ewolucja informatyczna zrobiła wielkie postępy, więc nic dziwnego, że w ostatnim tomiku poetki, wydanym pośmiertnie [*Wystarczy* z roku 2011], mamy utwór pt. *Wyznania*

maszyny czytającej, którego tytułowa bohaterka bada ślady pozostawione przez „wymarłych ludzi” [W 7]. Jej „umysł” spełnił właściwie dążenia człowieka: uniezależnił się od pojemnika zwanego głową i biologicznej substancji mózgu, który łatwo ulega „uszkodzeniom po wypadku” [*Spacer wskrzeszonego*, Ww, WW 174]. Robot pozbył się mózgu wraz z ciałem, którego fizjologiczną niedoskonałość zastąpiły mechaniczne usterki. Odpowiedź na pytanie postawione (bez znaku zapytania) w jednym z wierszy tomu *Sól* (z 1962 roku): „Ubyliśmy zwierzętom. Kto ubędzie nam” [*Notatka*, S, WW 108] wydaje się już dziś rysować z dużym prawdopodobieństwem. Czy proces ten przyspieszy jakaś „iskra”, która niegdyś „odwróciła naszą głowę w ludzką” i „to, co nie ma powiek,/ otworzyła w nas” [tamże]?

Głowa to zewnętrzna, rozpoznawalna dla innych część osoby żyjącej (twarz) oraz ukryty pod skórą pojemnik, odsłonięta po śmierci, ale anonimowa i pozbawiona zawartości, część szkieletu (czaszka). Choć potoczne utożsamienie żywej istoty z głową (jak w wyrażeniu *mądra głowa* – o osobie) lub twarzą (np. *first face* w świecie mody) jest wyrazem swoistego dowartościowania części ciała zawierającej narząd rozumu (mózg) i wyposażonej w narządy zmysłów (oczy, uszy, nos, jama ustna), to w wierszu *Fotografia tłumu* metonimia ta zyskuje wyraźnie negatywne konotacje. Wbrew swojemu identyfikacyjnemu przeznaczeniu głowa na fotografii traci cechy szczególne [„znaki, które mi daje,/ to znaki szczególne żadne” – Ww, WW 175], wyróżniające jej właściciela w tłumie innych („moja głowa nie wiem która,/ już nie jedna, nie jedyna,/ już podobna do podobnych,/ ni to kobieca ni męska” [tamże]), staje się tylko jednostką statystyczną, „co spożywa stal i kable/ najspokojniej, najglobalniej” [tamże], miarą wszelkiej przeciętności, a nie indywidualności („jakbym wcale jej nie miała,/ po swojemu i z osobna” [tamże]), a wreszcie po prostu czaszką – głową bez twarzy, prefiguracją śmierci: „jakby cmentarz odkopano/ pełen bezimiennych czaszek/ o niezłej zachowalności/ pomimo umieralności” [tamże: 175-176]. Czaszka kojarzona jest głównie ze sferą śmierci: postaci oglądane na fotografiach rodzinnych są wspomniani jako ci, którzy „konali z kulą w czaszce” [*Album*, SP, WW 121]; „Czaszkę z gliny wyjęli” to fraza otwierająca wiersz pod tytułem *Pogrzeb* [WdY, WW 43]. Biblijny sługa boży (Hiob), skazany przez swego Pana, korzy się, zostaje ulaskawiony, odzyskuje majątek i twarz, co oddaje ironiczna fraza: „Skóra obrasta wyszczerzoną czaszkę” [*Streszczenie*, S, WW 104]. Budowa czaszki jest własnością szczególną danego osobnika, w zasadzie niepowtarzalną i niezmienną od młodości do końca życia, toteż wyobrażając sobie spotkanie ze sobą kilku-

nastoletnią, dojrzała osoba stwierdza istotne zmiany wyglądu poza jednym: „chyba tylko kości są te same,/ sklepienie czaszki, oczodoły” [*Kilkunastoletnia*, T 18]. Kształt czaszki czy oczodołów to jednak słaby znak rozpoznawczy (w muzealnej gablocie spoczywa „część kości czołowej”: nie wiadomo, czy zwierzęcej czy ludzkiej [*Notatka*, S, 107]); najważniejszy z tego punktu widzenia jest wygląd twarzy: „tysiące i tysiące poszczególnych twarzy,/ a każda pierwsza i ostatnia w czasie,/ a w każdej dwoje niebujących oczu” [*Spis ludności*, SP, WW 130].

3.2.2.2. Twarz i jej atrybuty (czoło, usta, nos, wąsy, broda)

Interesujące jest to, że nazwa *twarz* nigdy nie jest odnoszona do zwierząt, przysługuje wyłącznie człowiekowi. Poetyckie użycia nazwy respektują to różnicowanie. Przednia część ciała zwierząt to *pysk* lub *pyszczek*: „napisana sarna” pije z wody, „która jej pyszczek odbije jak kalka” [*Radość pisania*, SP, WW 115]; „na ramieniu pazia”, wspomnianego w wierszu pt. *Miniatura średniowieczna*, umieszcza poetka „coś nad wyraz małpiego z przenajśmieszniejszym pyszczkiem i ogonkiem” [WL, WzZP 89]. Ptaki zamiast twarzy mają z kolei *dzioby* i *dzióbki*, jak wróbel niemieszczący się wraz z „ogonem” i „dzióbkiem” na „opuszczonym szlabanie” [*Psalm*, WL, WzZP 81] czy kruk „z serem w dziobie” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]. Nawet o małpie, choć potrafi, jak człowiek, „stroić miny” i „wypełnia wnętrza luster grymasami” [*Małpa*, S, WW 64], nie mówi się, że ma *twarz*.

Ludzka *twarz* to, jak podkreślaliśmy wyżej, główny identyfikator osoby w naszych codziennych kontaktach. Wiele potocznych zwrotów (*stawać twarzą w twarz*, *zachować twarz*, *wyjść z czegoś z twarzą* itp.) implikuje ważność tej części ciała w relacjach międzyludzkich. „Tańczono twarzą przy twarzy” to opis z wiersza pt. *Czarna piosenka* [WW 9], konotujący fizyczną bliskość tańczących. Gdy chcemy zaznaczyć dystans do drugiej osoby, możemy postąpić jak bohaterka innego utworu: „Dziś, kiedy jesteśmy razem,/ odwróciłam twarz ku ścianie” [*Nic dwa razy*, WdY, WW 28]. Odróżniamy ludzi na podstawie wyglądu twarzy, także własną twarz prezentujemy innym i oglądamy w lustrze. Metonimią „twarzy” w poetyckich opisach są niekiedy „policzki”, wymienione obok „szyi”, „piersi”, „ud” i „brzucha” wśród cielesnych atrybutów dziewczyny charakteryzowanej w wierszu pt. *Niewinność* [SP, WW 139]. Twarze, zwłaszcza kobiece, są przede wszystkim przedmiotem oceny estetycznej. „Twarzyczki warte odprawy posłów”

to atrybut dziewcząt marzących o przemianie w „piękne Heleny” [*Chwila w Troi*, S, WW 67-68], ale i mężczyźni dbają o swój publiczny „wizerunek”: marzący o wiecznej młodości „wybraniec bogów” – artysta ma „twarz ze snu szwaczki o krupierze” [*Wizerunek*, S, WW 95]. Kolor twarzy może wskazywać na stan psychiczny osoby: bladeść sygnalizuje zarówno brak uczuć [*Chwila w Troi*], jak i silne emocje, na przykład strach [*Odkrycie*]. „Nierumiana” jest także śmierć w wyobrażeniach odratowanego po wypadku profesora [*Spacer wskrzeszonego*, Ww, WW 174]; zadowolony z życia i towarzyski „pustelnik” ma natomiast „rumiane liczko” [*Pustelnia*, WL, WW 222]. Zwierciadła implikują odbicie własnej twarzy posiadacza, nierzadko znamionujące narcystyczne zapatrzenie się. Przeczy tej zwykłej funkcji opisywane w jednym z wierszy lustro w zburzonym mieście, przytwierdzone do jedynej ocalałej ściany budynku: „Nie odbijało już niczyjej twarzy” [*Lustro*, W 16].

Twarz jest wyłącznie atrybutem człowieka żyjącego. Pozbawia jej nas śmierć implikująca rozkład ciała – przednia strona odsłoniętej czaszki nie ma już rozpoznawalnych znaków szczególnych. Ludzie skaczący „z płonących pięt” bliźniaczych wież na nowojorskim Manhattanie zostali utrwaleni na fotografii i utrzymani „nad ziemią” w chwili, o której pisze poetka: „Każdy to jeszcze całość/ z osobistą twarzą” [*Fotografia z 11 września*, Ch 35]. Przywracanie czci zmarłym zyskuje prywatny wymiar w wyobraźni piszącej: „wypatruję ich twarze” wyznaje w wierszu pod tytułem *Rehabilitacja* [WdY, WW 40]. Nawet jednak zachowana przy życiu twarz, choć „każda inna/ od tych, co były i będą” [*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 10] i „w każdej dwoje niebywałych oczu” [*Spis ludności*, SP, WW 130], nie daje właścicielowi gwarancji niepowtarzalności:

Twarze.
 Miliardy twarzy na powierzchni świata.
 Podobno każda inna od tych, co były i będą.
 Ale Natura – bo kto ją tam wie –
 może zmęczona bezustanną pracą
 powtarza swoje dawniejsze pomysły
 i nakłada nam twarze
 kiedyś już noszone.
 (...)
 Miliardy twarzy na powierzchni świata.
 Twarz twoja, moja, czyja –
 nigdy się nie dowiesz.

Może Natura oszukiwać musi,
i żeby zdążyć, i żeby nastarczyć,
zaczyna łowić to, co zatopione
w zwierciadle niepamięci.

[*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 10-11]

Podobnie jak ciało (skóra) może być konceptualizowane jako „kostium”, tak i twarz zdaje się być maską, którą natura nakłada różnym osobom, żyjącym w odległych od siebie czasach. Przypuszczalne „oszustwo” natury nie wydaje się zresztą bardzo niepożądane, nawet z jednostkowej, osobowej perspektywy – sugeruje autorka cytowanego wiersza. Byłaby to przecież jakaś postać swoiście rozumianej reinkarnacji, niemającej wiele wspólnego z buddyżmem, dokonywanej z prozaicznych przyczyn, bez metempsychozy. „Archimedes w dżinsach,/ caryca Katarzyna w ciuchu z wyprzedaży,/ któryś faraon z teczką, w okularach” [tamże: 10] to raczej przypadkowe tożsamości, niezwiązane z zasługami czy grzechami poprzedniego życia osób, które nie pamiętają swoich wcześniejszych wcieleń.

Człowieka rozpoznajemy, tzn. odróżniamy od innych, głównie na podstawie zapamiętanej twarzy, toteż w „albumie z twarzami” (wspomnianym w wierszu *Uprzejmość niewidomych*, D 20) znaleźlibyśmy zapewne twarze kwalifikowane przez nas jako znane lub nieznanne, swoje albo obce. Namalowana kobieta z minionej epoki zapewnia współczesnego admiratora jej postaci, oczekującego, że odwróci się do niego twarzą: „choćbym nawet zrobiła ten niemożliwy ruch,/ twoja twarz wyda mi się obca” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Możemy także doświadczyć obcości własnej twarzy, na przykład wówczas, gdy patrzymy na swoje zdjęcie wśród innych, z pewnej odległości podobnie wyglądających twarzy [zob. *Fotografia tłumu*] lub ulegamy niecodziennemu „zdumieniu”, jak autorka poetyckiego wyznania: „Czemu w zanadto jednej osobie?/ (...) W skórze, nie łusce, z twarzą, nie liściem?” [*Zdumienie*, Ww, WW 185]. Sytuacja, w której nie poznajemy kogoś z twarzy lub nie potrafimy jej skojarzyć z imieniem, bywa kłopotliwa – autorka wiersza pt. *Nieobecność* snuje domysły, że nieistniejąca córka jej matki mogłaby urodzić się „z lepszą pamięcią do imion i twarzy” [D 5] niż jej własna pamięć. Twarz kogoś znajomego oglądana na negatywie taśmy fotograficznej budzi niebanalne skojarzenie obserwatorki: „Na twojej ciemnej twarzy jasne cienie,/ Zasiadłeś przy stoliku/ i położyłeś na nim poszarzałe ręce.// Sprawiasz wrażenie ducha” [*Negatyw*, Ch 12]. Zwykle jednak utożsamiamy siebie i innych z niepowtarzalną twarzą, widzianą „na żywo” i w świetle dnia – stanięcie z kimś *twarzą w twarz* jest więc proto-

typową figurą spotkania, także przypadkowego, jak interakcje wzmiankowane w wierszach: „Wyobraź sobie, w tym samym hotelu./ Twarzą w twarz w windzie” [*Seans*, KiP 24], „może w drzwiach obrotowych/ kiedyś twarzą w twarz” [*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 26].

Utrwalona w potocznej frazeologii konotacja twarzy, a zwłaszcza oczu (zob. punkt następny) jako zwierciadła duszy, w którym odbijają się wewnętrzne przeżycia człowieka, również znajduje potwierdzenie w poetyckich obrazach. Nasz wygląd i mimika dostarczają innym informacji o nas. W wierszu pt. *Album* mamy opis fotografii damy „z oczami podkutymi jak po balu” [SP, WW 121] – „podkute”, czyli podkrążone oczy z charakterystycznymi cieniami w kształcie podkówek na dolnej powiece mogą być oznaką zmęczenia lub długotrwałego cierpienia, także objawem fizycznej choroby. Poeta „o pogrubiłych i znużonych rysach twarzy,/ z brodawką na policzku i fałdzistym czołem” [*W biały dzień*, LnM 18] to człowiek, który się zestarzał. „Nieuczzone tu twarze i role” – charakteryzuje poetka aktorów realnego życia, porównując ich z kinowymi postaciami [*Wyjście z kina*, WW 8]. Przesłuchiwany z treści snu bohater wiersza *Konszachty z umarłymi* jest pytany m.in. o wygląd zmarłych: „Ich twarze czy podobne do ich fotografii?/ Czy postarzały się z upływem lat?/ Czerstwe? Mizerne?” [LnM, WW 270]. Uczucia są widoczne na czyjejś twarzy, w napięciu mięśni, układzie ust, zmarszczeniu czoła: „kwaśne uśmiechy” towarzyszą „kpiarzom” nudzącym się podczas wyprawy w kosmos [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]. *Robienie min* ma często na celu przekazanie wybranemu adresatowi niejawnego komunikatu, będącego komentarzem do czyichś słów czy zachowań. Jako potomkowie naszych umarłych, wiemy więcej, niż tamci mogli się domyślać: „Widzimy miny i znaki robione za ich plecami” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]. Układ mięśni nadaje szczególny wyraz twarzy smutnej lub uśmiechniętej. Choć uczucia (smutek i radość) przynależą do sfery duchowej, mają też somatyczne objawy, takie jak łzy czy śmiech. Możemy na podstawie tych symptomów rozpoznać, czy uczucie jest szczerze i głębokie, czy raczej powierzchowne, udawane: „zdawkowy uśmiech” na pożegnaniu, wspomniany w wierszu pt. *Kilkunastoletnia* [T 22], czy upersonifikowana pamięć, która „uśmiecha się z politowaniem” [*Trudne życie z pamięcią*, T 26], sygnalizują niezbyt żywe emocje okazujących je podmiotów. „Dla mnie były uśmieszki/ z kiepsko skrywaną zazdrością” [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22] – ocenia pies aktorskie zdolności pochlebców. Zakochani natomiast mają uczucia wypisane na twarzy, niczego nie udają: „Nasz uśmiech nie jest maską smutku” [*Zakochani*, PZS, WW 19], inaczej

niż osoba, która skrywa cierpienie za „piękną maseczką” [*Ruch*, SP, WW 157].

Emocje maskują również politycy i wszyscy, którzy występują publicznie – ci starają się kontrolować swoją mimikę tak, by przekazać widzom zamierzone i pożądane stany uczuciowe. Samokontrola wyklucza jednak szczerłość i spontaniczność, a więc uśmiechanie się „bez nerwowego skurczu i pośpiechu” [*Uśmiechy*, WL, WzZP 86] jest niedostępne sprawującym władzę: „Mężowie stanu muszą się uśmiechać./ Uśmiech oznacza, że nie tracą ducha” [tamże]; „Muszą życzliwe pokazywać czoło” [tamże]. „Twarz uśmiechnięta bardzo jest potrzebna/ dla obiektywów i dla zbiegowiska” [tamże] – stwierdza autorka wiersza *Uśmiechy*, konkludując paradoksalnie: „Jeszcze nie mamy czasów tak pogodnych./ żeby na twarzach widniał zwykły smutek” [tamże]. Smutku nie widać także na twarzach osób wchodzących w skład orszaku feudalnego księcia: na średniowiecznej miniaturze rycerze podążają w idealnym rynsztunku: „i jak który z miną gęstą,/ prędko inny z miną tęgą” [*Miniatura średniowieczna*, WL, WzZP 89]. Na twarzy malują się także negatywne emocje. W jednym z wierszy personifikacja tytułowej „nienawiści” przydaje jej „twarz” wykrzywioną przez „grymas ekstazy miłosnej” [*Nienawiść*, KiP 12]. Tragiczna prorokini Kasandra ma twarz „wykrzywioną” przecuciem nieszczęścia, taką „która nie wiedziała, że mogła być piękna” [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 133]

W twarzy – czy to kobiecej, czy męskiej – wyróżniają się usta jako organ ruchomy, w aspekcie anatomicznym otwierający lub zamykający dostęp do jamy ustnej i gardła, a więc umożliwiający tak istotne czynności, jak picie, jedzenie i wydawanie głosu. Konotacje te są budulcem poetyckich obrazów w kilku wierszach autorki *Soli*. „Waligórzanki”, portretowane przez włoskiego malarza, „śpią z otwartymi do piania ustami” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]; podczas „schadzek” z udziałem tych, „którzy myślą” i dyskutują: „Ludzie siedzą na krzesłach, poruszają ustami” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34]. Układ ust służy do modulowania dźwięków w procesie artykulacji głosek i jest widoczny w przeciwieństwie do ruchów innych części kanału głosowego – potocznie „mówi się ustami”. W wierszu pt. *Szkielet jaszczura* atrybutem przypisywanym człowiekowi w porównaniu z tytułowym gadem są m.in. „wymowne usta” [Ww, WW 181]; taka właściwość jest też aktualizowana w poetyckiej frazie opisującej wodę: „Nie starczy ust do wymówienia/ przelotnych imion twoich, wodo” [*Woda*, S, WW 102].

Usta, zwłaszcza umalowane, to jeden z atrybutów kobiecej urody. Bohaterki wiersza *Chwila w Troi* nie muszą specjalnie trudzić się układaniem myśli w słowa; skupiają się na pięknym ułożeniu warg i wdzięcznej gestykulacji, wiedząc, „że mowa sensu ust nabiera,/ a gesty rzeźbią się same/ w odniechceni natchnionym” [S, WW 67]. Malowanie ust dodaje im urody i wyrazistości: aktorzy po zakończonym spektaklu czekają za kulisami na oklaski, „nie zmywając szminki” [*Wrażenia teatralne*, Ww, WW 167]. Usta jako istotny atrybut urody i znamię seksualności to również profilowana „strefa aktywna” twarzy w akcie całowania kogoś lub czegoś. Obie nazwy: instrumentu (*usta*) i czynności (*całować*) nawzajem się konotują, są endonimami. W jednym z wczesnych wierszy pojawia się opis spotkania kobiety i mężczyzny, którzy „wymienili nie nasz pocałunek” [*Dworzec* SP, WW 124], a w utworze pt. *Kilkunastoletnia* mamy refleksję starszej kobiety nad tym, czy powinna „pocałować w czółko” [T 18] siebie – nastolatkę, gdyby doszło do spotkania; „nie ma dwóch tych samych pocałunków” – stwierdza podmiot wiersza *Nic dwa razy* [WdY, WW 28].

Usta otwierają dostęp do przewodu pokarmowego, więc jedzący „podnoszą łyżeczki do ust” [*Złote gody*, S WW 78]. Rozchylone wargi pozwalają dostrzec wewnętrzne narządy jamy ustnej: język, zęby, podniebienie. Zęby są odsłaniane w szerokim uśmiechu, jaki muszą demonstrować „mężowie stanu”, prezentując przed kamerami „uzębienie białe i serdeczne” [*Uśmiechy*, WL, WzZP 86]. Biel zębów konotuje estetyczny efekt działań stomatologa, a serdeczność uśmiechu jest prawem metonimii przeniesiona na jego widoczny atrybut, uszczegółowiony dosadniej w stwierdzeniu: „Kłóć dobrej woli i siekaczy zgodnych/ nie może braknąć w groźnej sytuacji” [tamże]. Ukazywany w cytowanym wierszu obraz polityków – przekazujących ludziom fałszywe diagnozy sytuacji – bazuje na połączeniu sprzecznych konotacji związanych z odsłanianiem (potocznie: *szczyrzeniem*) zębów: demonstrowania uśmiechu lub agresji. W złości człowiek może również *zgrzytać zębami* – potoczny zwrot stał się podstawą zabawnego neologizmu („zgrzytacze zębami”), odnoszącego się w jednym z wierszy do postaci z niemej komedii [*Komedyjki*, KiP 33]. Kompletnie uzębienie to przywilej młodego wieku; im dłużej człowiek żyje, tym bardziej jest narażony na zużycie zębów. Nasi krótko żyjący przodkowie nie mogliby, ale i nie musieli, chodzić do dentysty. W ich świecie „Wiedźmy żuły zakłęcia/ wszystkimi jeszcze zębami młodości” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Jako narząd służący do gryzienia pokarmu zęby są przywołane w poetyckim opisie snu, którego elementem jest też „nadgry-

zione jabłko ze śladami zębów” [*Sny*, T 60], a także w ukazaniu reakcji głodujących na widok ptaka: „Otwierały się szczęki/ uderzał ząb o ząb” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW 80].

Czoło i nos jako części twarzy rzadko są przedmiotem poetyckich skojarzeń. Frazeologizm *robić coś w pocie czoła* („trudzić się, męczyć”) został przywołany w wierszu *Tutaj* [T 8], a dorosła bohaterka utworu pt. *Kilkunastoletnia* zastanawia się nad niecodziennym dla nas problemem: czy w razie spotkania powinna „pocałować w czołko” [T 18] siebie kilkunastoletnią? Całowanie w czoło jest raczej powściągliwie okazywaną czułością. Nos jest organem rzadko wyróżnianym w poetyckich opisach twarzy prezentowanych osób. Zdarzają się jednak obrazy takie jak ten (w wierszu *Sto pociech*), w którym jako reprezentant różnorodnego zbiorowiska ludzi desygnowany jest również osobnik „z kółkiem w nosie” [SP, WW 159]. Częściej nazwa ważnej części organu oddechowego i narządu węchu konotowana jest przez określenia zapachu i aktu jego percypowania, na przykład w opisie miasta, w którym urodził się Adolf Hitler: w miasteczku unosiła się „woń ciasta drożdżowego i szarego mydła” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 23]. „Szpitalna woń przyprawia mnie o mdłości” – wyznaje mówiący w *Relacji ze szpitala* [SP, WW 145]. Zapach nie jest już czymś ulotnym dla współczesnej nauki, która dysponuje metodami pozwalającymi odczytywać ślady zapachowe [także „od dawna pradawna/ zwietrzały swąd spalenizny” – *Archeologia*, LnM, WW 251] bez użycia biologicznego organu, jakim jest nos. Mało przyjemne dla nosa podniety mieli zapewne uczestnicy podróży dylizansem, w którym panował „zaduch”, a wśród podróżujących byli m.in.: „gospodyni gruba i spocona” oraz „myśliwy w dymach fajki” i „z martwym zającem” [*W dylizansie*, T 64]. Percypowanie zapachu kojarzy się ze zwierzętami, mającymi znacznie lepiej niż człowiek rozwinięty zmysł węchu; o psiej głowie mówi się w wierszu *Eksperyment*: „Wilgotnym nosem umiała rozróżnić/ zapach słoniny od bezwonnego niebytu” [WL, WzZP 84], a tytułowy bohater *Monologu psa zaplątanego w dzieje* mieszka „na wyżynie, wdychając wonie widoków/ na łąki w słońcu” [D 22].

Męską twarz ozdabiają nierzadko wąsy i broda, które bywają niekiedy swoistą rekompensatą za łysinę (brak włosów na głowie). Pozwalają one również na zmianę *image'u*, są zatem łatwo dostępnym narzędziem wszelkich mistyfikacji, często wykorzystywanym przez aktorów. Aluzja do trudności w zidentyfikowaniu osoby, która zmieniła wygląd z powodu dodatkowego owłosienia, pojawia się w „cytowanej” przez poetkę rozmowie uczestników konduktu pogrzebowego: „z tą brodą to bym pana nigdy nie

poznała”” [*Pogrzeb*, LnM 32]. Ekspozowanie owłosienia twarzy może się także wiązać z przejściową modą lub być wyrazem stylu życia, przynależności do określonej grupy subkulturowej czy wyznaniowej. Kreujący się na pustelnika mężczyzna ma mnisi „bure habit” i „długą siwą brodę” [*Pustelnia*, WL, WW 222]. Wizerunek polskiego Sarmaty, dość długo powielany w oczach cudzoziemców przez typowych reprezentantów narodu, obejmuje m.in. sumiaste wąsy, do dziś kojarzone w świecie z ikoną polskiej „Solidarności” lat 80. XX wieku Lechem Wałęsą. Taki estetyczny, związany z barokowym, sarmackim stylem w kulturze i sztuce, aspekt męskiej twarzy jest przywołany w wierszu *Kobiety Rubensa*, w którym mowa o stylistyce „wypukłości” obejmującej także malarskie wizerunki bóstw: „wypukły bóg” jest charakteryzowany jako „Febus wąsaty” [S, WW 88]. Wąsy lub wąsiki to także atrybut niektórych zwierząt: szron „na wąsikach foki” wspomniany jest w wierszu *Woda* [S, WW 102], a mysie wąsiki przywołano w opisie współczesnego artysty, który dba o swój publiczny „wizerunek” i marzy o pozostaniu wiecznie młodym: „Cienkimi jak pisk mysy wąsikami/ uczepiam się powietrza” – deklaruje [*Wizerunek*, S, WW 95].

Wąsy i obfita broda kojarzone są z sędziwym wiekiem ich posiadacza, podobnie jak siwizna czy okulary – w powszechnym przekonaniu przydające mu powagi i mądrości. Toteż nie dziwi nas poetycki portret muzealnego stróża: „Omszały woźny drzemie słodko/ zwiesiwszy wąsy nad gablotką” [*Muzeum*, S, WW 66]; sugestywny jest także obraz starzejącego się poety: „z bródką przyciętą w szpic,/ łysawy, siwiejący, w okularach” [*W biały dzień*, LnM 18]. Pociąganie kogoś za włosy to bolesna tortura, wspomniana w opisie losu filozofów, którzy nie umieli rozplątać węzła gordyjskiego: „Żołdactwo ich za brody łapie, za roztrzęsione, siwe, capie” [*Lekcja*, S, WW 65]. Bujne owłosienie na głowie i twarzy może się też wiązać z brakiem dbałości o elegancki wygląd i unikaniem fryzjera: paryski kłoszard „spi z miną wynalazcy snów,/ do słońca wyroiwszy brodę” [*Kłoszard*, S, WW 71]. Nie jest jednak całkiem pewne, czy „broda” kłoszarda jest owłosiona, samo słowo odnosi się bowiem zarówno do anatomicznej części twarzy, jak i do rosnących na niej włosów. To jednak głównie mężczyźni potrzebują brzytwy i golarek. Atrybutem kobiet jest nieowłosiona twarz; wyłącznie zatem w sensie anatomicznym została wspomniana ta część oblicza królowej angielskiej, która miała na sobie suknię zapiętą „pod brodę” [*Ścięcie*, SP, WW 137].

3.2.2.3. Oczy jako część twarzy i organ wzroku

W językowym (potocznym) obrazie twarzy człowieka najważniejszym jej elementem są oczy – organ wzroku, najcenniejszego z pięciu zmysłów. Nazwa *oko/ oczy* konotuje wszelkie czynności związane z postrzeganiem za pomocą wzroku i wzajemnie – narząd wzroku jest implikowany przez takie słowa, jak *wzrok, spojrzenie, widzieć, patrzeć, spojrzeć, przyjrzyć się, oglądać, wyglądać, widok, ogląd, przegląd* i wiele innych. Trudno byłoby się bez nich obejść w naszych wypowiedziach: relacjach, opowiadaniach, opisach, również w poezji filozoficznej lub lirycznej, gdyż pojęcia związane z percepcją wzrokową są metaforycznie rzutowane na domenę operacji umysłowych i uczuciowych (por. *widzieć, że..., przewidywać, mieć pogląd na coś, podejrzewać kogoś o coś, patrzeć sercem/ oczami duszy* itp.)¹². Konotacja troski, opiekuńczości, związana z uwagą (przede wszystkim wzrokową) wobec drugiego człowieka została wyzyskana w potocznej konceptualizacji takich pojęć, jak *opatrzność, opatrywanie ran, zaopatrzenie się* w coś itp. W poezji Wisławy Szymborskiej konotacje związane z oczami i patrzeniem są w oryginalny sposób wykorzystane w celu przekazania indywidualnych interpretacji różnych sfer rzeczywistości.

Same oczy jako najbardziej wyrazista część twarzy człowieka są ważnym identyfikatorem osoby – żeby ukryć tożsamość, wystarczy zazwyczaj zasłonić oczy, choć częściej robimy to w celu ich chronienia, na przykład przed szkodliwym promieniowaniem (taka konotacja została wyzyskana w wierszu *Sen nocy letniej*). Kontur oczu zależy od kształtu oczodołu, a brwi i powieka dolna stanowią jak gdyby ramę okalającą i wyodrębniającą przestrzeń oczu w obrębie twarzy. Oczy mogą być podkreślane i ozdabiane: o „szmince do powiek” wspomina się w wierszu pt. *Zamachowcy* [T 42]; sceniczna Ofelia „brwi z czarnej rozpacz y zmywa” [*Reszta*, S, WW 70] – w obrazie tym skontaminowano dwie ustalone kolokacje przymiotnika *czarny*: jako określenia barwy tuszu do malowania rzęs oraz jako metaforycznego składnika wyrażenia nazywającego głęboką rozpacz. Dodatkowym atrybutem oczu mogą być okulary (dawniej także monokl lub binokle): w wierszu pt. *Album* wspomniane są osoby ze starych rodzinnych fotografii, m.in. „sąsiedzi/ z różami i binoklami” [SP, WW 121]. Okulary konotują zarazem jakąś niedoskonałość, wadę wzroku, na przykład związaną

¹² O roli wrażeń zmysłowych w kształtowaniu potocznej frazeologii pisze Anna Pajdzińska [1996], podkreślając m.in. ważność twarzy, oczu i spojrzenia w konceptualizacji uczuć [Pajdzińska 1999: 95].

z zawodem wymagającym częstego nadwerężania oczu: dzisiejszy „faraon z tęczką, w okularach” [*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 10] to zapewne urzędnik lub naukowiec; mogą też wskazywać na wiek osoby: starzejący się poeta K.K. Baczyński to w wyobrażeniach koleżanki po piórze jegomość „łysawy, siwiejący, w okularach” [*W biały dzień*, LnM 18]. „Okulary do spoglądania w dal leżały na parapecie” [*Pokój samobójcy*, WL, WW 231] w pokoju krótkowidza, który popełnił samobójstwo. Żartobliwym komentarzem do niedoskonałości naszego wzroku są „okulary do szukania okularów” [*Wzajemność*, W 19]. Szkła mogą też chronić oczy przed szkodliwym światłem, które osłepia: ciemne okulary (być może przeciwsłoneczne) są atrybutem mężczyzny wychodzącego z baru tuż przed wybuchem bomby [*Terrorysta, on patrzy*, WL, WzZP 87]. Nie mają takich ochronnych szkieł głodujący więźniowie obozu, którzy patrzą pod słońce na odległy las „do żucia drewna, do picia spod kory –/ porcja widoku codzienna, póki się nie osłepnie” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW 80]. „Różowe okulary” z kolei to eufemistyczny synonim potocznie brzmiących *klapek na oczach* – symbol naiwnego optymizmu, bezkrytycznego postrzegania rzeczywistości, piętnowanego m.in. w wierszu *Rehabilitacja* [WdY, WW 40].

Osób z wadami oczu, „z dziurą na łokciu lub z zezem” [*Miniatura średniowieczna*, WL, WzZP 89] brak, oczywiście, w idealnym orszaku feudalnego księcia, a w zasięgu doskonałego (sokolego) wzroku członków świty książęcej portretujący ją malarz nie umieścił niczego, co mogłoby zburzyć estetyczną harmonię: „Szubieniczki nawet tyciej/ dla najsokolejszego oka” [tamże: 90]. Stereotypowym posiadaczem doskonałego wzroku jest także snajper, a o upersonifikowanej nienawiści mówi się potocznie, że jest *ślepa*, ponieważ *osłepia*, w przenośnym sensie tego, kto jej doświadcza, tj. odbiera mu zdolność jasnego widzenia spraw, racjonalnego i celowego działania. Poetka zaprzecza takiej charakterystyce – tytułowa bohaterka jej *Nienawiści* nie jest „ślepa”: „Ma bystre oczy snajpera/ i śmiało patrzy w przyszłość – ona jedna” [KiP 13]. „Ślepa ufność” to z kolei wątpliwe usprawiedliwienie dla tych, którzy ulegli propagandzie „fałszywych świadków” i nie chcieli znać prawdy [*Rehabilitacja*, WdY, WW 40], inaczej niż osoba wyznająca „ślepą wiarę” w „przestrach człowieka,/ który dokonał odkrycia” [*Odkrycie*, Ww, WW 178] – ta wiara obywa się bez świadectw. Oczu nie można wymienić, a ich zniszczenie wiąże się z utratą wzroku, która może być następstwem choroby, wypadku lub przemocy ze strony innego człowieka. Dawniej wypalanie lub wyłupianie oczu było stosowane

za karę lub jako tortura wymuszająca zeznania na oskarżonym. Konotacja ta jest aluzyjnie zaktualizowana w poetyckim obrazie „oczu”, które pewien artysta lubił „malować wyjęte” [*Wizerunek*, SP, WW 95], by zrobić wrażenie na odbiorcach.

Wyrazistość oczu na tle twarzy została znakomicie wykorzystana w wierszu pt. *Elegia podróżna* w celu zobrazowania zacierającej się w pamięci turystki fizjonomii tancerza. Koncept ten można interpretować w kategoriach – opisywanej w pracach lingwistów kognitywnych – relacji figura-tło, będącej jednym z wymiarów obrazowania postrzeganej sceny, tzn. jej dzielenia na plan pierwszy wraz z elementem ogniskującym uwagę perceptora (figurą) i na mniej wyraźne, lecz zawsze obecne tło [zob. rozdział I, przypis nr 5, s. 39]. Obraz poetycki służy ukazaniu występu tancerza z odwrotnej perspektywy: zapominanie jest modelowane jako oddalanie się perceptora od obiektu postrzegania i związane z tym spychanie kolejnych szczegółów do niknącego z oczu tła: „Nieszczęsny tancerz sofijski,/ ciało bez twarzy./ Osobno jego twarz bez oczu,/ osobno jego oczy bez źrenic, osobno źrenice kota” [*Elegia podróżna*, S, WW 74]. Niezwykle obrazowe jest skojarzenie oczu tancerza ze źrenicami kota, które widać w ciemności. Same oczy bowiem także poddają się modelowaniu w kategoriach figury i tła: najważniejsza ich część (źrenica) odcina się od białek otwartych oczu. Takie oczy są atrybutem żyjącej istoty. Aluzją do śmierci i wyglądu czaszki, w której widoczne są jedynie miejsca osadzenia narządu wzroku, jest wzmianka o „oczodole” w opisie losu naszych krótkotrwałych przodków: „Pod okiem ojca męźniał syn./ Pod oczodołem dziadka wnuk się rodził” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM, WzZP 116] oraz archeologiczna groźba pod adresem umarłego: „jakie miałeś widoki,/ wyczytam ci z oczodołu” [*Archeologia*, LnM, WW 350].

Dzięki ruchomym powiekom oczy można zamykać i otwierać, co jest istotną ich właściwością ze względów fizycznych (ochrona) i percepcyjnych (możliwość unikania bodźców wzrokowych). Zamknięcie oczu najczęściej związane jest z zasypianiem; w stanie tym eksponowana jest górna powieka zakończona rzęsami: mężczyzna we śnie „z błagalnym cieniem rzęsy/ na policzku” [*Żywy*, SP, WW 126] jest tak widziany z bliska przez obejmującą go kobietę; o śpiących modelkach z obrazów Rubensa mówi się: „źrenice ich uciekły w głąb/ i penetrują do wnętrza gruczołów” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]. Zamkniętymi oczami we śnie można widzieć rzeczy niedostępne na jawie i osoby nieistniejące, także naszych zmarłych. O poległym narzeczonemu mówi bohaterka wiersza *Sen*: „Zjawia się na wewnętrznej

stronie moich powiek” [S, WW 100]. Zamknięcie oczu służy też obrazowaniu śmierci: w poetyckiej scenie z człowiekiem, który upadł nagle pośród tańczących par, przywołane są symptomy agonii, tj. zamknięte oczy (widoczne powieki) i błądź: „Powieki światały blade,/ wyjęte z ciśnienia wrzawy i nocy dziwnych kolorów” [*Czarna piosenka* WW 9]. Otwarcie oczu z kolei najczęściej niesie implikację przebudzenia: „Zbudziłam się. Otwarłam oczy” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 118]. Otwarte i nieruchome oczy mogą jednak także znamionować śmierć – w wierszu *Śmiech* dojrzała bohaterka zwraca się do siebie młodszej, czyli „dziewczynki” z fotografii: „Nie patrz tak na nas/ tymi swoimi oczami/ zanadto otwartymi, jak oczy umarłych” [SP, WW 123]. W poetyckim monologu pt. *Żona Lota* tytułowa bohaterka opisuje własną śmierć na drodze ucieczki z Sodomy: „Niewykluczone, że oczy miałam otwarte./ Możliwe, że upadłam twarzą zwróconą ku miastu” [WL, WW 210]. Otwarte oczy, konotowane w obrazie naszych jaskiniowych przodków, którzy żyli „w „ciemnościach wywyższonych powiekami” [*Jaskinia*, SP, WW 156], to aluzja do poznawczego wyposażenia człowieka pokonującego opór rzeczywistości (potoczny frazeologizm *mieć oczy otwarte* oznacza zachowywanie czujności wobec otoczenia).

Nazwa narządu wzroku w pozycji dopełnienia tworzy standardowe kolokacje z czasownikami *mrugać (oczami)* i *(z/przy)mrużyć (oczy)*, choć strefą aktywną w oznaczanych czynnościach są ruchome powieki: półprzymknięte, czyli *zmruczone*, lub zamykające się i otwierające szybkim ruchem, a więc *mrugające*. W wierszach Szymborskiej znajdujemy konwencjonalne kolokacje: myśliwi „z przymrużonym okiem” składający się do strzału [*Radość pisania*, SP, WW 115], psia głowa „przymrużała ślepiea” [*Eksperyment*, WL, WzZP 84], błazen „mruga oczkami” [*Prolog komedii*, S, WW 94]. W innych utworach czynność mrugania podlega metaforycznemu rozszerzeniu na zjawiska świetlne. W wierszu pt. *W rzece Heraklita* krótkość czasu oddana została frazą: „może to ciemność w zakłopotaniu mruga” [S, WW 105], a w utworze pt. *Bal* [Ch 39] o gwiazdach (niezamieszkałych, jak dotąd) mówi się, że „mrugają” do nas „nieznaczają” (por. potoczny zwrot *mrugać do kogoś* ‘wysyłać komuś porozumiewawcze sygnały, dawać znaki oczami’). Można też „zobaczyć jak od wiatru/ jezioro się mruży” [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 38] – zachodzące na siebie drobne fale kształtem i ruchem przypominają osobie mówiącej ludzkie powieki. Bohater innego utworu – saksofonista „kpiarz” – „ma własny system świata” [*Czarna piosenka*, WW 9]: „Myśli zmruczyć i grać czarną piosenkę” [tamże]. Czynność mrużenia (przymykania) oczu

posłużyła tutaj konceptualizacji stanu wyłączenia refleksji, niemyślenia, pograżenia się w muzyce o ciemnych tonacjach.

Organ wzroku jest często przedmiotem oceny estetycznej (liczy się kształt oczu, wielkość, kolor, blask), rzadko jednak eksponowanej w wierszach Szymborskiej. Oczy lśniące *jak gwiazdy na niebie* (w poetyckiej modyfikacji: „jak ryby na niebie”) są przejawem urody opiewanym przez „rybę” wrzuconą do rzeki czasu [*W rzece Heraklita*, S, WW 105]. Blask oczu jest też podkreślony jako fizjologiczny objaw pobudzenia, rozgorączkowania: „Oczy im błyszczą, policzki pałają” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34]. Istotną osobową cechą oczu jest kolor źrenic, kontrastujący z białkami oczu i bielą twarzy, choć odcienie tej bieli są także językowo różnicowane (twarze bywają blade lub zarumienione czy ogorzałe). Oczy tytułowej bohaterki *Portretu kobiecego* mają wiele barw: „Oczy ma, jeśli trzeba, raz modre, raz szare, /czarne...” [WL, WzZP 91]; człowiek udający pustelnika ma „rumiane liczko/ i oczy niebieskie” [*Pustelnia*, WL, WW 222].

Barwa skóry, rysy twarzy, kolor i kształt oczu czy gęstość włosów wskazują na pokrewieństwo rodzinne: matka z wiersza pt. *Urodzony* to „szarooka sprawczyni”, która „wypatrzyła” synowi „jego szare oczy” [SP, WW 128]; opisywany w wierszu pt. *Pierwsza fotografia Hitlera* „dzidzius w kaftaniku” jest „podobny do tatusia albo do mamusi”, a także „do dzieci z wszystkich innych rodzinnych albumów” [LnM 22]. Ciało zdradza przynależność gatunkową, rasową i rodzinną osoby mimo niepowtarzalnych cech indywidualnych. Właściwości wskazujące na genetyczny związek indywiduum z określoną grupą ludzką mogą być w pewnych sytuacjach odczuwane jako piętno. Konotacji tej nie zabrakło w wierszach poetki, która przeżyła drugą wojnę światową i była świadkiem rasistowskiej polityki nazistów, a także rodzimego antysemityzmu: „Syn niech imię słowiańskie ma,/ bo tu liczą włosy na głowie,/ bo tu dzielą dobro od zła/ wedle imion i kroju powiek” [*Jeszcze*, WdY, WW 47]; można też doszukiwać się nie tylko estetycznego podtekstu w wyznaniu złożonym w wierszu pt. *Możliwości*: „Wolę oczy jasne, ponieważ mam ciemne” [LnM 40]. W określonej rzeczywistości historyczno-politycznej imię wskazujące na przynależność do danego kręgu kulturowego może być piętnem, podobnie jak fizyczne znamię, którego nie sposób się pozbyć. Doświadczenie, zapisane przez poetkę w wierszu *Tortury* („A ciało jest, i jest, i jest. I nie ma się gdzie podziąć” [LnM 29]), zyskało szczególnie okrutną aktualizację dla Żydów w epoce Holocaustu. Zresztą całemu pokoleniu rówieśników poetki historia „sypnęła w oczy brudny piach” [****Świat umieliśmy kiedyś*

na wrywki, WW 7] i posłała młodych na „drogi dalekie i ślepe” [tamże]. Doświadczenie wojenne zostało więc zinterpretowane za pomocą metafory „oślepienia” – jako odebranie młodym ludziom zdolności widzenia, jasnych perspektyw i niewinności.

Oczy są potocznie konceptualizowane również jako pojemnik na łzy (por. *mieć łzy w oczach*). Wylewanie łez, czyli płacz, jest zazwyczaj fizjologiczną oznaką smutku, bólu, cierpienia, choć możemy również „ubawić się do łez” [*Buffo*, WdY, WW 32], jak spektatorzy na występie komediantów czy aniołowie, którym „spływają łzy/ przynajmniej śmiechu” [*Komedyjki*, KiP 33] na widok gagów w niemym filmie. Łzy bywają więc konsekwencją patrzenia na coś. Zachwyty także prowadzi do wzruszenia: „Kioto jest miastem pięknym,/ aż do łez” [*Pisane w hotelu*, SP, WW 141]. Poetka sama pisze scenariusz pewnego skeczu: jego bohater „rozczytywał się w *”Rozkładzie jazdy”*; końcowe stacje rozczulały go do łez” [*Prolog komedii*, S, WW 94]. Bohaterka *Portretu kobiecego* miewa oczy „wesołe” lub „bez powodu pełne łez” [WL, WzZP 91]. W dzień ślubu ona i on zbliżają się do siebie „w łzach” lub „w uśmiechach” [*Sen*, S, WW 100]. „Do arki” podczas potopu zabiera podmiot poetycki m.in. „łzę śmiechu” [*Do arki*, LnM 38], bo dusza jest przecież obecna tylko „w połączeniu” radości i smutku [*Trochę o duszy*, Ch 25], a więc śmiechu i łez. Wyłącznie „padołem łez” jest natomiast świat dla „służącej dobrej” i pobożnej [*Hania*, WdY, WW 26]. Łzy są zazwyczaj odczytywane jako widoczny objaw cierpienia, żalu, wzruszenia, współczucia. Znaczący z tego punktu widzenia jest zatem „list pokropiony łzami” [*Album*, SP, WW 121], a także brak łez: „Małe dziewczynki (...)// Blade i bez jednej łzy/ Syte widoku. Tryumfalne” [*Chwila w Troi*, S, WW 68]. Łzy są często następstwem emocjonalnych interakcji między ludźmi; w pustynnym, martwym krajobrazie Himalajów „łzy zamarzają” [*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 52] nie tylko z powodu zimna, które zamienia wodę w lód. W żartobliwym tonie natomiast mówi się o poetach dekadentach z mroźnej krainy, którzy „płaczą nad losem gwiazdkami ze śniegu” [*Słówka*, S, WW 73].

W emocjonalnie zazwyczaj powściągliwych utworach Wisławy Szymborskiej na wylewność uczuć i obrazy potoków łez raczej się nie jesteśmy narażeni; na wszelki wypadek przypomina nam poetka, że nie brak nam „tutaj” (na ziemi) również „chusteczek do łez” [*Tutaj*, T 4], choć jedynie w pocieszających opowiastkach znajdujemy „chusteczki mokre od łez pojednania” [*Pociecha*, D 15]. Nawet wyobrażone spotkanie osoby mówiącej ze sobą „kilkunastoletnią” nie skutkuje wylewną czułością – dojrzała

kobieta zastanawia się, jak powinna się zachować wobec siebie młodszej: „Uronić łezkę, pocałować w czołko” [*Kilkunastoletnia*, T 18]. Częściej zatem zamiast opisu zapłakanych oczu znajdujemy wzmianki o „jednej łzie” i to niekoniecznie współgrającej ze stanem duszy usposobionej do płaczu osoby: „Ty tu płaczesz, a tam tańczą,/ a tam tańczą w twojej łzie. (...)// Ten gagatek wodór z tlenem” [*Ruch*, SP, WW 157]. Łzy, podobnie jak inne wydzieliny ciała (ślina, pot), spełniają istotną rolę fizjologiczną, służą ciału niezależnie od duchowej kondycji osoby (o innych aspektach ludzkiej fizjologii piszę w punkcie 3.2.4.). Są jednym z objawów niedoskonałości nierozdzielnie związanej z życiem, toteż konsekwencją śmierci artysty jest również to, że „oczy przestaną łzawić” [*Klasyk*, Ww, WW 194]. Ciało ma swoje racje, na które dusza ani rozum nie wpływają – można by rzec, parafrazując znane powiedzenie. „Jest międzyplanetarnie/ od żalu do łzy” – zauważa podmiot wiersza pt. *Przyjaciółom* [WdY, WW 42]. „Jedna łza” – rozbudowująca potoczny frazeologizm z *dużej chmury mały deszcz* – ma szczególną wymowę w kontekście poetyckiego opisu losu Żydów w czasie drugiej wojny światowej: „Chmura z ludzi nad krajem szła,/ z dużej chmury mały deszcz, jedna łza,/ mały deszcz, jedna łza, suchy czas” [*Jeszcze*, WdY, WW 47]. Osamotnienie prześladowanych i ubóstwo łez, będących wyrazem współczucia bliźnich, to także istotny składnik tego losu. „Ile łez obeschło, zanim przyszedł na pomoc?” to już „pytanie zadawane sobie” w tytułowym wierszu zbioru poetyckiego z 1954 roku [*Pytania zadawane sobie*, PZS, WW 18]. Nawet jedna łza na twarzy innej osoby powinna wzbudzić uwagę: „czy nie lekceważył/ pojedynczej minuty/ łzy i skurczu twarzy” – docieka poetycki podmiot [tamże: 17]. Bezsilność słów wobec śmierci prowadzi do smutnej konstatacji: „Słowa opadły na dno łzy” [*Rehabilitacja*, WdY, WW 40]. Określenia predykatywne, słowotwórczo powiązane ze słowem *łza* (*łzawienie*, *łzawy*), są metaforycznie łączone z nazwami obiektów innych niż ludzkie oczy, choć konotują zazwyczaj uczucia patrzącego, jak w poetyckim opisie (z wyobraźni) odnoszącym się do podróżującego dyliżansem Juliusza Słowackiego: „Patrzy przez chwilę przez załzawione okienko” [*W dyliżansie*, T 66].

Z oczami związane jest wzrokowe percypowanie rzeczywistości – patrzenie, które jest zdecydowanie najczęściej przywoływanym w wypowiedziach potocznych wrażeniem zmysłowym, cechą niejako definicyjną rodzaju ludzkiego, jakby na nowo odkrywaną przez poetkę w wierszu *Sto pociech*: człowiek „oczami tylko widzi” [SP, WW 158]; w *Milczeniu roślin* fakt ten jest przedmiotem hipotetycznego zainteresowania flory – nie-

wiedzącej, „co to takiego oglądać oczami” [WzZP 178]. My sami niekiedy oglądamy rzeczy *zamkniętymi oczami*. We śnie można widzieć „najzupełniej wyraźnie” nie tylko egzotycznego „pingwina”, ale nawet „dwa słońca” [*Pochwała snów*, Ww, WW 195]; na jawie, w dziennym świetle natomiast ostre widzenie bywa utrudnione, co zapowiadają synoptycy rytualnymi frazami: „Widoczność będzie słaba” [*Nazajutrz bez nas*, D 9]. W całkowitej ciemności wzrok na nic się nie przyda, toteż „o zmroku zapalamy światło” – chwali się reprezentantka ludzi w wyobrażonym dialogu z Yeti [*Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 52]. „Przy niezastłoniętym oknie,/ w świetle lampy rzecz się miała.// Każdy, kto chciał, widzieć mógł” – podkreśla ważność nocnego oświetlenia autorka *Ballady* [S, WW 83]. Okno dopuszcza światło do wnętrza domów i zarazem umożliwia widzenie przestrzeni za szybą: „nie bez widoków, chociażby przez okno,/ wydawał się ten pokój” [*Pokój samobójcy*, WL, WW 231] – stwierdza z gorzką ironią osoba lustrująca „pokój samobójcy” (ironia jest efektem dwuznaczności słowa *widoki*, które w zależności od uwikłania frazeologicznego może oznaczać ‘widziane krajobrazy’ lub ‘perspektywy, szanse życiowe’). Brak światła to przedmiot powszechnej obawy przed nieuchronnym losem „skulonych, obolałych/ i bez latarki w ciemności/ (...) prędzej czy później” [*Przyczynek do statystyki*, Ch 32]. Światło i ciemność – tak jak dzień i noc, życie i śmierć, rzecz i cień – współgrają w marzeniu sennym podmiotu wiersza *Pamięć nareszcie*, podobnie jak na obrazach holenderskich mistrzów, zwłaszcza mistrza światłocienia Rembrandta: „W głębi obrazu zgasły wszystkie możliwości,/ przypadkom brakło koniecznego kształtu./ Tylko oni jaśnieli piękni, bo podobni” [SP, WW 118]. Światło czyni obiekty widzialnymi figurami na tle tych, które ciemność spycha do tła (opozycja figura-tło to w ujęciu kognitywnym, przypomnijmy, jeden z podstawowych wymiarów obrazowania sceny w procesie postrzegania rzeczywistości, wpływający na proces konceptualizacji i symbolizacji doświadczenia poznawczego).

Większość opisów (krajobrazów, postaci, rzeczy), także w poezji, jest efektem przetworzenia bodźców wzrokowych, które są dostępne w świetle dnia. Następujący po nocy codzienny „cud” udostępniania naszym oczom wszystkich kształtów i barw świata zasłużył na poetycki hołd w wierszu pt. *Wczesna godzina* z tomu *Chwila*. Świt wydobywa z ciemności poszczególne kształty, kolory i inne detale rzeczy. Ważność światła i wzroku w procesie poznawania świata uświadamia nam autorka również – na swój niekonwencjonalny sposób – w wierszu *Uprzejmość niewidomych*: „poeta czyta wiersze niewidomym” ze świadomością, że wszystkie niemal

poetyckie opisy kształtów, rozmiarów, położenia obiektów, kolorów czy efektów świetlnych nic nie mówią słuchaczom pozbawionym możliwości widzenia – obiekty te są dla nich „niewidzialne”:

(...)
 Czuję, że każde zdanie
 wystawione jest tutaj na próbę ciemności.
 Będzie musiało radzić sobie samo,
 bez światła i kolorów.

Niebezpieczna przygoda
 dla gwiazd w jego wierszach,
 zorzy, tęczy, obłoków, neonów, księżycy,
 dla ryby do tej pory tak srebrnej pod wodą
 i jastrzębia tak cicho, wysoko na niebie.
 (...)

[*Uprzejmość niewidomych*, D 20]

Poetyckie uniwersum to jednak przede wszystkim świat opisywany przez podmiot percypujący go wzrokiem. Uszczegółowieniem roli *widzącego*, jej specjalizacją, jest funkcja *naocznego świadka* – tego, który widział zdarzenie (na własne oczy) i może świadczyć w sądzie. Poetka nie respektuje jednak takich ram użycia idiomu nazywającego subiekt percepcji: „Jestem naocznym świadkiem/ lotu chmur i ptaków” – mówi w wierszu *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* [WdY, WW 39]. Ubolewa też nad tym, że zwykle „budzi się w roli spóźnionego świadka” cudu ustanawiania dnia [*Wczesna godzina*, Ch 28]. Nie nadaje się do rozpatrzenia przez żaden sąd zabójstwo sarny przez lwicę na afrykańskiej sawannie, choć „zdarzenie” jest obserwowane ludzkim okiem uzbrojonym w lornetkę: naoczny świadek „w takim jak ten przypadku” jest bezradny i nie pomoże w ustaleniu, „kto winien” [*Zdarzenie*, D 13]. Lornetki nie potrzebuje ktoś, kto chce widzieć współczesnego „pustelnika”: „Nie musisz go podglądać z dala przez lornetkę./ możesz go widzieć, słyszeć całkiem z bliska” [*Pustelnia*, WL, 222]. Mieszkaniec „domku z ogródkiem”, nazywany pustelnikiem, „Chętnie zastyga na tle krzaka róż/ do kolorowej fotografii” [tamże].

Nazywanie aktu percepcji jest związane z profilowaniem różnych aspektów patrzenia, tj. sposobów, długości trwania, kierunku, intencjonalności, jawności i innych (por.: *widzieć*, *ujrzeć*, *patrzyć*, *wpatrywać się*, *obserwować*, *przyglądać się*, *podglądać*, *rzucić okiem*, *zerkać* itp.), a także z wybo-

rem obiektów percepcji. W analizowanych wierszach mamy spore spektrum jednych i drugich: „siedzę i patrzę w ciemny kąt” [*Zdumienie*, Ww, WW 185], „widzimy miny i znaki” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170], „Obserwujemy (...) pionki na szachownicy” [tamże], „Czy widzisz, jak on się czai do lotu...” [*Akrobata*, SP, WW 152]; „Sama mu wypatrzyła/ jego szare oczy/ jakimi spojrzła na mnie” [*Urodzony*, SP, WW 128]; „przez szparę w firankach podgląda ulicę” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 35]; „wieczorem patrzę na księżyc i gwiazdy” [*Zamachowcy*, T 42]; „Basia w popłochu zerknęła na męża” [*Ze wspomnień*, Ch 31]; „Dziewczyna w samochodzie spojrzła spod rzęs” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, WW 144]; „Gdyby ktoś stanął w oknie/ i popatrzył w niebo,/ mógłby ujrzeć już chmury” [*Wypadek drogowy*, D 8]; „wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze” [*Notatka*, Ch 41]; „odczytałam miliony drukowanych znaków” [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 39]. Sam tylko opis przedmiotów (bez nazywania czynności percepcyjnej) konotuje określoną perspektywę patrzącego: „kwiat przy kwiecie,/ konary drzew na czystym niebie” [*W banalnych rymach*, DŻ, WW 13]; „w taśmie okna krajobraz mknie za krajobrazem” [tamże]; „Odbicia drzew dymiły na zdrobniałej fali” [*Upamiętnienie*, WdY, WW 34]; „ryby podpływały do brzegu gwiazdźście” [tamże]; „W pokoju hotelowym/ z widokiem na rynnę” [*Pisane w hotelu*, SP, WW 143]. Świat sam się narzuca naszym oczom, nie zawsze wyraźnie, często niejasno, migotliwie: „Migotały sny na białym płótnie” kinowego ekranu [*Wyjście z kina*, WW 8], „migocą” w kalejdoskopie „miliardy kolorowych szkiełek” [*Seans*, KiP 24]. We śnie nie kontrolujemy własnych doznań: nie widzimy, lecz raczej coś/ ktoś nam się widzi: „Znalazła mi się matka, ujrział mi się ojciec (...)/ Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie błysli jak Rembrandtowi” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 117]; „Zdawali mi się długo, długo i szczęśliwie” [tamże]. „Świat po bajce jest siny i mgła” [*Wyjście z kina*, WW 8] – tak po „wyjściu z kina” charakteryzuje autorka rzeczywistość: „prawdziwy świat” jawi się jej jako „tłumny i ciemny” w przeciwieństwie do tego na kinowym ekranie: „dwie godziny księżycowej łuski” [tamże]. Epitet „księżycowa łuska” jest zapewne aluzją do potocznego zwrotu *mieć łuski na oczach*, którego sens (‘łudzić się, zadowalać się pozorami’) kojarzy się z bladym, odbitym (tj. nieprawdziwym, złudnym) światłem ziemskiego satelity.

Oczywistość samego aktu percepcji wzrokowej jest w poezji Szymborskiej podawana w wątpliwość. Można by powiedzieć, parafrazując jej własne sformułowanie, że nie ma w tym akcie „nic zwyczajnego”. Poetka

potrafi w każdym razie zburzyć nasze zwyczajowe mniemania takim choćby „prostym” odkryciem jak to, że człowiek „oczami tylko widzi,/ uszami tylko słyszy” [*Sto pociech*, SP, WW 158], a czasami może coś „zobaczyć zamkniętymi oczami” [*Okropny sen poety*, D 28]. Nawet najbardziej zwyczajna rzecz bywa na nowo odkryta, gdy patrzymy uważnie: „Stała szklanka na stole/ i nikt nie spostrzegł,/ aż dopiero gdy spadła/ nieuważnym potrąconą ruchem” [*Pytania zadawane sobie*, PZS, WW 17]. Traci swoją zwyczajność jaskółka – opisywana w wierszu *Upamiętnienie* za pomocą metaforycznych apostrof: „ciemniu chmury,/ kotwico powietrza,/ ulepszony Ikarze, wniebowzięty fraku” [WdY, WW 34]. Zakochanych „zadziwionych sobą” nic już bardziej nie zdziwi: „Ani tęcza w nocy,/ Ani motyl na śniegu” [*Zakochani*, PZS, WW 17]. Nieowładniętych uczuciem czytelników poezji zaskoczy jednakże konstatacja: „Nie muszę czekać na pogodną noc,/ ani zadzierać głowy,/ żeby przyjrzeć się niebu./ Niebo mam za plecami, pod ręką i na powiekach” [*Niebo*, KiP 5]. Nawet jeśli „zwyczajnie” spoglądamy w niebo z zadartą głową, przedmiotem zdziwienia może być wygląd rozgwieżdżonego sklepienia: „Kiedy wieczór pogodny, obserwuję niebo./ Nie mogę się nadziwić, ile tam punktów widzenia” [*Stary profesor*, D 17]; do namysłu skłania patrzących nowo odkryta gwiazda: „Gwiazda jest duża i daleka,/ tak daleka, że mała,/ nawet mniejsza od innych/ dużo od niej mniejszych” [*Nadmiar*, LnM 7]. Patrzenie z góry na to, co znajduje się w dole, nie chroni przed podobnymi meandrami „perspektywy” – przestrzega nas poetka, obserwując dawnych zakochanych:

(...)

Nie ma zresztą gwarancji,

że to byli oni.

Może z daleka tak,

a z bliska wcale.

Zobaczyłam ich z okna,

a kto patrzy z góry,

ten najłatwiej się myli.

(...)

[*Perspektywa*, D 18]

„Patrzenie z góry” jest postponowane także w poetyckim *Monologu dla Kasandry*. Tytułowa bohaterka wróżyła nieszczęście swoim rodakom: „Spójrzcie na siebie z gwiazd – wołałam –/ spójrzcie na siebie z gwiazd.

Słyszeli i spuszczały oczy” [SP, WW 133]. Prorokini zdaje sobie w końcu sprawę, że narzucanie takiej perspektywy jest w pewnym sensie nieludzkie: „Kochałam ich./ Ale kochałam z wysoka./ Sponad życia./ Z przyszłości. Gdzie zawsze jest pusto/ i skąd cóż łatwiejszego jak zobaczyć śmierć” [tamże: 132]. My, zwykli ludzie, z wyższością spoglądamy z kolei na życie i śmierć zwierząt. „Widziany z góry” na polnej drodze „martwy żuk” nie przysparza nam smutku: „Groza tego widoku jest umiarkowana” [*Widziane z góry*, WL, WW 211]; nie przyciąga uwagi i nie prowokuje do głębszej refleksji: „Wystarczy o nim tyle pomyśleć, co spojrzeć,/ wygląda, że nie stało mu się nic ważnego” [tamże].

W poetyckim zapisie dialogu między kobietą i mężczyzną interlokutor zaskakuje nas relacją ze snu: „Ujrzałem nagle kolory sprzed istnienia wzroku” [*Na wieży Babel*, S, WW 99]. Zainteresowanie tym, jak przedstawia się świat ludziom, którzy nie widzą, zyskuje wyraz w cytowanym już wyżej utworze *Uprzejmość niewidomych*. Jest też rezultatem konfrontacji z roślinami, od których osoba mówiąca w wierszu *Milczenie roślin* oczekuje pytania: „Co to takiego oglądać oczami?” [WzZP 178]. Rośliny istnieją „na oślep” – jak kwiatek wspomniany w wierszu *Urodziny*: „raz jeden w przestrzeni, od nigdy, na oślep” [Ww, WW 186] – nie widząc samych siebie i innych stworzeń, ale właśnie dlatego ich sposób istnienia i „odczuwania” rzeczywistości wydaje się postaci kreowanej w poezji Szymborskiej zagadnieniem szczególnie interesującym, choć niemożliwym do zgłębienia. Jeśli chodzi o zwierzęta, to choć brak w wierszach opisów nawiązywania przez nie bliskiego kontaktu wzrokowego z człowiekiem, sam akt percepcji czy wybór obiektu bywają profilowane jako znak międzygatunkowego powinowactwa: „siedzę i patrzę w ciemny kąt/ – tak jak z wzniesionym nagle łbem/ patrzy warczące zwane psem” [*Zdumienie*, Ww, WW 185]. Głowa psa „wodziła wzrokiem za ruchem latarki” i „przymrużała ślepią” [*Eksperyment*, WL, WzZP 84] – to zapis czysto behawioralny, ale w niektórych utworach [*Monolog psa zaplątanego w dzieje; Kot w pustym mieszkaniu*] tworzy poeta hipotetyczny obraz wzrokowej percepcji otoczenia przez kota czy psa, a także przetwarzania doświadczenia zmysłowego w umyśle zwierząt. Wewnętrzny monolog kota „w pustym mieszkaniu” obejmuje również relację z aktu percepcji: „Do wszystkich szaf się zajrzało./ Przez półki przebiegło./ Wcisnęło się pod dywan i sprawdziło” [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 20]. Kochankowie skrywający swą miłość przed światem podejrzewają nawet motyla o to, że ich widzi: „Może on

widzi więcej od nas/ bystrością owadziego wzroku?” [*Jawność*, WdY, WW 31].

W wyrazie oczu, w spojrzeniu odbijają się uczucia patrzącego: „Co mają w oczach – groźbę? prośbę? Jaka?” [*Konszachy z umarłymi*, LnM, WW 270] – słyszy pytania o śniących się umarłych osoba przesłuchiwana. Wybrane aspekty czyjegoś patrzenia podlegają niekiedy ocenie zewnętrznego obserwatora, także potępiającej: „małe dziewczynki” z wiersza *Chwila w Troi* „z wieży uśmiechu/ patrzą na katastrofę./ (...) Syte widoku. Tryumfalne” [S, WW 68]; upersonifikowana „mądrość” naszych przodków: „Musiała widzieć jasno, nim stanie się jasność” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20], a tytułowy bohater *Monologu psa zaplątanego w dzieje* czuł na sobie „niemiłe spojrzenia” [D 23]. Wodzowie przygotowujący się do wojny mają „oczy umkliwe” [*Pogrzeb*, WdY, WW 43] – unikają spojrzeń ludu, który jeszcze nie wie, co go czeka. Osoba, która „wyszła z kina”, spotyka w „prawdziwym świecie” (powojennym) dziewczynę „o oczach daremnych” [*Wyjście z kina*, WW 8] – może niewidzących lub pozbawionych nadziei? „Smutne” z ludzkiej perspektywy oczy małpy są tak „zarazliwe”, że ich posiadaczkę wygnano z rajy, gdyż „rozglądając się po ogródku/ nawet anioły grażyła w smutku” [*Małpa*, S, WW 63]. W *Pytaniach zadawanych sobie* znajdują przestrożę ci, którzy skłonni są wydać „sąd niechętny/ pierwszego wejrzenia” [PZS, WW 17]. Na służącą Hanię diabeł „spojrzał tak szkaradnie i wykrzywił usta” [*Hania*, WdY, 26]. „Gapienie się” na coś konotuje z kolei bezmyślność patrzącego, ignorancję: „W trawie, która porosła przyczyny i skutki,/ musi ktoś sobie leżeć/ z kłosem w zębach/ i gapić się w chmury” [*Koniec i początek*, KiP 11]. Sugestywna metafora synestezyjna oddaje patrzenie „umarłej” z miłości kobiety, która „twardymi jak z pierścionka/ oczami patrzy po kątach” [*Ballada*, S, WW 83]. W starotestamentowej opowieści o żonie Lota spojrzenie jest przejawem grzesznej ciekawości i łamie boski zakaz, prowadząc nieszczęsną kobietę do zguby. Poetycki apokryf podaje w wątpliwość tę motywację bohaterki, stereotypowo przypisywaną kobietom: „Obejrzałam się podobno z ciekawości./ Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody” [*Żona Lota*, WL, WW 209].

Obiekty i podmioty patrzenia bywają czasem niekonwencjonalnie dobrane w poetyckich obrazach. Na przykład pewien symbol językowy wywołuje w umyśle subiektu synestezyjne skojarzenie wrażenia słuchowego i wzrokowego: „za blisko. Słyszę syk/ i widzę połyskliwą łuskę tego słowa” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97]; innym razem zdeklarowana badaczka natury i interlokutorka zwraca się do kamienia „-Chcę

wejść do twego wnętrza,/ rozejrzeć się dookoła” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109]. Po zakończonym spektaklu teatralnym następują ukłony aktorów, a widz dostrzega, jak „ofiara błogo patrzy w oczy kata” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]. „Zobaczone spojrzenia” [*Wzajemność*, W 19] to jeden z wielu przypadków tytułowej „wzajemności” – odkrytej przez poetkę relacji między obiektami, zjawiskami i zachowaniami, znajdującej odzwierciedlenie w quasi-tautologicznych sformułowaniach językowych. Tytułowi „zakochani” widzą we śnie rozstanie [*Zakochani*, PZS, WW 19], a pobożna służąca „widziała diabła” w lustrze [*Hania*, WdY, WW 26]. Poetka odkrywa też zaskakujące aspekty zwyczajnych obiektów naszego oglądu, na przykład mapy: „mogę jednym spojrzeniem/ ogarnąć każdą pustynię/ razem z obecną tuż tuż obok rzeką” [*Mapa*, W 21].

Tak zwane niewidzące spojrzenie, właściwe człowiekowi zamyślonemu, zostało przypisane postaciom widniejącym na obrazie, które „z tchem zarym patrzę we wszystko im jedno” (*Pomyłka*). Z kolei spojrzenie „wszechwidzące”, którego odmówiono człowiekowi („Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia” nie zdałby się zresztą na nic osobie pragnącej wejść do wnętrza kamienia [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110]), prezentuje się jako przywilej istoty nadprzyrodzonej w przekonaniu niewiasty z obrazu „starego mistrza”: „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Dziecku także jawi się w całej dosłowności starotestamentowy Bóg, który poddał próbie Abrahama i patrzy nań z nieba: „Czeka Pan Bóg/ i z balkonu chmur spoziera,/ czy się ładnie, czy się równo stos zapali/ i zobaczy/ jak na przekór się umiera” [*Noc*, WdY, WW 25]. Współcześnie żyjąca poetka dopuszcza myśl, że „to wszystko dzieje się w laboratorium” i być może, jesteśmy „obserwowani czymś więcej niż okiem” [*Może to wszystko*, KiP 30]. Tradycyjnie wyobrażone „biblijne oko boże”, które „spoczęło na Izaaku” [*Noc*, WdY, WW 23], przybiera bardziej nowoczesną postać – jest lustrujące jak kamera Wielkiego Brata. Człowiek ma także możliwość udoskonalania swojej percepcji: przedłużeniem ludzkiego oka są mikroskopy i teleskopy, które dają nam wgląd w mikrokosmos i w świat pozaziemski. W poezji Wisławy Szymborskiej nie brakuje odniesień do tych możliwości eksplorowania świata. „Pod szkiełkiem” widać organizmy „inne aż do przesady” [*Mikrokosmos*, T 28], już nie tylko „gołym ludzkim okiem/ dające się zobaczyć” [tamże]. W utworze pt. *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* pojawia się wyznaczenie: „wodziłam teleskopem/ po dziwacznych gwiazdach” [WdY, WW 39]. W wielu swoich utworach autorka *Chwili* wymienia inne utensylia wspomagające percepcję wzro-

kową, pozwalające utrwalać obrazy i przesyłać je na dużą odległość: już nie tylko staroświecki aparat fotograficzny [*Album; Pierwsza fotografia Hitlera; Nieobecność*], lecz także szkiełka mikroskopu i ekrany [*Uprzejmość niewidomych*], aparat filmowy, kamery (jupitery), telewizję, kino [*Wyjście z kina; Pietà; Koniec i początek*].

Mimo coraz lepszych narzędzi do oglądania niedoskonałość aktu ludzkiej percepcji pozostaje faktem wpisanym w takie pojęcia jak *przeoczenie* i *prześlepienie*. Wiążą się one z konotacją pominięcia czegoś, brakiem uwagi. Bawi się tymi znaczeniami podmiot wiersza *Labirynt*, skazany jednak na całkiem poważną improwizację tam, gdzie „za widokiem widok”, zmuszony wybierać w życiu: „przeskoczyć, zboczyć/ byle nie przeoczyć” [D 30]. W wierszu *Urodziny* własna nieuwaga mówiącej wobec bogactwa tworów natury przybiera aspekt negatywny: „Co dalsze przeoczę, a resztę pomylę” [Ww, WW 186]. Także z wielką liczbą „ludzi na tej ziemi” wyobraźnia autorki „źle sobie radzi”: „Fruwa w ciemnościach jak światło latarki,/ wyjawia tylko pierwsze z brzegu twarze,/ tymczasem reszta w prześlepienie idzie” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 77]. Po latach pamięć wraca do minionych zdarzeń i „przywraca wzrok na prześlepienie widoki” [*Trudne życie z pamięcią*, T 24]. W innym utworze *przeoczenie*, które popełniła sama natura, jest wartościowane pozytywnie: „A najlepsze to,/ że przeoczyła moment, kiedy pojawił się ssak/ z cudownie upierzoną watermanem ręką” [*Tomasz Mann*, SP, WW 147]. *Zaślepienie* natomiast to nazwa innego rodzaju aberracji poznawczej: metaforycznie ujmuje stan umysłu osoby zafiksowanej na określonej idei, fałszywym obrazie rzeczywistości, nieprzyjmującej do wiadomości niczego, co mogłoby zburzyć ten obraz. Modelem takiej konceptualizacji jest *zapatrzenie się* perceptora – sytuacja, w której określony obiekt pochłania całą uwagę patrzącego. Opisywane z psiej perspektywy „stado” podwładnych szefa było „zapatrzone w niego z lęklwym podziwem” [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22]. *Zapatrzenie się* jest synonimem *martwooty* – stanu swoistego skamienienia – i występuje w opisie ptaka zamienionego w myśliwskie trofeum: „I ty, jastrzębiu, od lat ten sam, w tej samej klatce,/ zapatrzony bez ruchu zawsze w ten sam punkt,/ odpuść mi, nawet gdybyś był ptakiem wypchanym” [*Pod jedną gwiazdką*, Ww, WW 200]. W wierszu *Listy umarłych* stan zaślepienia przypisywany jest poprzedniemu pokoleniu z perspektywy jego widzących (i wiedzących) więcej potomków: „Biedni umarli, zaślepieni umarli,/ oszukiwani, omylni, niezgrabnie zapobiegliwi” [Ww, WW 170] – eksponowana cecha jest wymieniona wśród innych „wad” przodków.

Zwyczajne, ludzkie patrzenie (nawet uważne) nie oddziałuje na obiekt nieżywyotny; nie dochodzi do przekroczenia granicy dystansu fizycznego między subjektem a obiektem percepcji; nie jest możliwe przekształcenie czy zawłaszczenie obiektu poprzez samo patrzenie, ale doznania percypującego są realnym skutkiem aktu. Obserwator wie, że może percypować tylko obiekty pozostające w „polu widzenia” ograniczonym zasięgiem jego wzroku: „Jeszcze przez parę minut nie tracę go z oczu/ (...) Teraz w polu widzenia już tylko statyści” – mówi obserwator odchodzącego współpasażera [*W dylżansie*, T 66]. Podróżnik zdaje sobie sprawę, że oglądane widoki są mu dostępne dopóty, dopóki trwa akt percepcji: „Nic własnością dla pamięci,/ a moje dopóki patrzę” [*Elegia podróżna*, S, WW 74]. Ich obraz uwewnętrzniony w pamięci jest zawsze zredukowany w stosunku do naocznego oglądu: „Nie uchowam ani źdźbła w jego pełnej widzialności” [tamże]. W wierszu pt. *Perspektywa* osoba mówiąca przyznaje przed czytelnikami, że jej sprawozdanie z naocznego oglądu, które jest zarazem interpretacją, może być mylące: „A ja, tylko przez moment pewna, co widziałam...” [D 19]. Perceptor wie też, że są granice wzrokowego poznawania rzeczywistości materialnej, że „wielkie puste sale” we wnętrzu kamienia pozostaną na zawsze „nie oglądane, piękne nadaremnie” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110]. Z kobietą sportretowaną na obrazie obserwator nie może nawiązać kontaktu wzrokowego, choćby jej nawet zajrzał w oczy. Płynąca z obrazu zachęta do patrzenia [„Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie” – *Pejzaż*, SP, WW 119] uświadamia mu zarazem niemożność przekroczenia granicy między światem dawnym i współczesnym, żywym i martwym: „Choćbyś zabiegł mi drogę, /choćbyś zajrzał w oczy,/ minę cię samym skrajem przepaści” [tamże: 120] – zdaje się mówić do niego postać z obrazu.

Nieco inaczej przedstawia się relacja wzajemnego patrzenia na siebie osobowych subiektów. Bezpośredni kontakt międzyludzki zakłada wzajemną wymianę spojrzeń, co jest symbolicznie podkreślane w akcie pożegnania: „Do widzenia” – mówi także interlokutorka do tytułowej bohaterki *Wywiadu z Atropos* [D 27]. Ktoś jest wyłącznie obiektem postrzegania tylko wówczas, gdy nie wie – w przekonaniu obserwatora – o tym, że jest obserwowany. Taka sytuacja została wykreowana w wierszu pod znaczącym tytułem: *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu* (w tomie *Wystarczy*). Kiedy obserwowany zdaje sobie sprawę, że jest obiektem percepcji, spojrzenie innego wpływa na jego emocje i zachowania, niekiedy synestetyjnie ujmowane w kategoriach dotyku: „Czułem na sierści niemiłe

spojrzenia” – „zwierza się” pies [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 23]. Gdy człowiek wymienia spojrzenia z innym, nie jest to już relacja jednokierunkowa, a status subiekta i obiektu percepcji jest na bieżąco ustalany w sytuacji danego kontaktu i podlega zmianie. Patrzenie wzajemne oddziałuje wówczas nie tylko na patrzącego, ale i tego, kto doświadcza stanu bycia obserwowanym. Takie Gombrowiczowskie¹³, można by rzec, ujęcie zaprezentowała autorka tomu *Sól* w wierszu pt. *Przy winie*: zakochana kobieta przegląda się niejako w oczach ukochanego, dostosowując swoje zachowanie i mniemanie o sobie do pochlebnego obrazu samej siebie w spojrzeniu drugiego człowieka: „Pozwoliłam się wymyślić/ na podobieństwo odbicia/ w jego oczach” [S, WW 85]. Łatwo uzależnić się od takiego odbicia i utracić poczucie własnej wartości: „Kiedy on nie patrzy na mnie,/ szukam swojego odbicia na ścianie./ I widzę tylko gwóźdź, z którego zdjęto obraz” [tamże: 86].

Dojrzała osoba stara się unikać konfrontacji z własną – usamodzielnioną i upersonifikowaną – pamięcią, która natrętnie podsuwa jej przeszłe błędy: „Patrzy mi w oczy, czeka, co ja na to” [*Trudne życie z pamięcią*, T 26]. Patrzenie w oczy ma tutaj charakter konfrontacyjny, domaga się reakcji. Zagłądanie komuś w oczy wynika z chęci bliższego poznania drugiej osoby, dotarcia do jej przeżyć i myśli, często skrywanych i nieujawnianych w słowach. Jest też sposobem nawiązania głębszego kontaktu z drugim człowiekiem, oznaką zażyłości, ale też próbą oddziaływania na niego. Konotacje te zostały przywołane w poetyckim obrazie złudnych nadziei przodków w stosunku do ich potomków: „Najgorliwsi wpatrują się nam ufnie w oczy,/ bo wyszło im z rachunku, że ujrzą w nich doskonałość” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]. Patrzenie w przyszłość często wiąże się ze stawianiem nietrafnych prognoz, zwłaszcza w młodości – w wywiadzie ze „starym profesorem” rozmówczyni z bezlitosną dociekliwością weryfikuje jego dawny (młodzieńczy) idealizm i optymizm: „Spytałam go o przyszłość,/ czy ciągle jasno ją widzi” [*Stary profesor*, D 17]. Przenośnie koncept patrzenia w oczy został również spożytkowany w opisie strategii podmiotu poetyckiego wobec życia: „Staram mu się przypodobać,/ przypochlebić, patrzeć w oczy./ Zawsze pierwsza mu się kłaniam,/ z pokornym wyrazem twarzy” [*Allegro ma non troppo*, Ww, WW 189], a także w obrazie szukania pozorów sensu („coś w tym musi być”), jakich dostarcza nam upersonifikowany „przypadek”, który nas niejako hipnotyzuje spojrzeniem:

¹³ Skutki wzajemnych oddziaływań „w kościele międzyludzkim” zostały w polskiej literaturze chyba najpełniej zdiagnozowane w twórczości autora *Ferdydurke* i *Iwony, księżniczki Burgunda*.

„Przypadek zagląda nam głęboko w oczy./ Głowa zaczyna ciążyć./ Opadają powieki” [*Seans*, KiP 26]. Niepowtarzalność spojrzenia jest faktem: nie ma „dwóch jednakich spojrzeń w oczy” [*Nic dwa razy*, WdY, WW 28]. Bywa natomiast doskonała zgodność sposobów widzenia rzeczy w przypadku dwojga ludzi obchodzących złote gody: „W dniu złotych godów, w uroczystym dniu/ jednakowo ujrzany gołąb siadł na oknie” [*Złote gody*, S, WW 79]. Z „zażyłości” i „zapatrzenia” wzajemnego „rodzą się bliźnięta” [tamże: 78] – tzn. partnerzy stają się bliźniaczo podobni jeden do drugiego; pewnej nocy odgadują „wyraz swoich oczu,/ po rodzaju milczenia, w ciemności” [tamże].

3.2.2.4. Narządy mowy i słuchu (gardło, uszy)

W definicji Anny Wierzbickiej uszy są określane jako „dwie części głowy człowieka” [Wierzbicka 2006: 252], nie twarzy, tak jak oczy, nos i usta. Części głowy, zazwyczaj nieosłonięte, są narażone na uderzenia, pociski i urazy: „O chrząstce ucha, ledwie draśniętej pociskiem” mówi bohater wiersza *W biały dzień* [LnM 18]. Nazwa narządu słuchu jest rzadko eksplicytnie przywoływana w poetyckich obrazach, choć jako swego rodzaju odkrycie komunikowana jest w wierszu *Sto pociech* jedna z cech człowieka: „uszami tylko słyszy” [SP, WW 158]. W poetyckich opisach uszy są zwykle kojarzone z wrażeniami słuchowymi, jak w następującym komentarzu do sytuacji kontaktu obywatela z urzędem władzy i „pisania życiorysu”: „Do tego fotografia z odsłoniętym uchem./ Liczy się jego kształt, nie to, co słyhać./ Co słyhać?/ Łomot maszyn, które miały papier” [*Pisanie życiorysu*, LnM 31]. Organ słuchu jest wprost desygnowany lub jedynie implikowany w kontekście opisów czynności odbioru dźwięków, np.: „Łowimy uchem szelest dartych testamentów” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]; upersonifikowany „pomysł na wiersz” zdradza poetce „szepem kilka słów na ucho” [*Pomysł*, T 14]. Psu „szepiał coś” jego pan [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22], schyliwszy się przedtem, gdyż mówienie cichym głosem wymaga zbliżenia ust do ucha odbiorcy. Pospolitą właściwością uszu jako widocznej części głowy, zwłaszcza kobiecej, jest możliwość ich ozdabiania, niekonwencjonalnie wykorzystana w opisie bohaterki wiersza *Chwila w Troi*, które odbierają szczególne dźwięki, gdy patrzą na spustoszenia: „w diademie płonącego miasta,/ z kolczykami lamentu powszechnego w uszach” [S, WW 68]. Pojęciowe zespolenie tradycyjnej ozdoby

uszu (kolczyków) z docierającym do nich głosem ludzkiego nieszczęścia (lamentem) jest wymowną metaforą obrazującą pustotę i obojętność charakteryzowanych kobiet. Narząd słuchu jest też konotowany w wierszach przez takie określenia jak „słuchawka” [*Pomyłka*, Ww, WW 165; *Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 26] albo „słuchawki z cichą muzyką” [*Zamachowcy*, T 42].

Wrażenia słuchowe są, jak już zaznaczyliśmy, częściej ewokowane w wypowiedziach poetyckich (podobnie jak w mowie potocznej) niż organ odbierający dźwięki; rzadziej jednak niż doznania wzrokowe, które mają zdecydowane pierwszeństwo w ludzkim doświadczeniu, zapewne m.in. dlatego, że jak to ujmuje poeta: „Z większą nadzieją świat patrzy niż słucha” [*Uśmiechy*, WL, WzZP 86]. Dominacja bodźców wizualnych nad dźwiękowymi to także skutek rozwoju cywilizacji. Nasi odlegli przodkowie, wiele czasu spędzający w ciemnościach, nierozświetlanych sztucznie, rozwijali być może w równym stopniu zdolności odbioru bodźców obu rodzajów: w ich świecie mądrość musiała „widzieć jasno, nim stanie się jasność/ i wszelki głos usłyszeć zanim się rozlegnie” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM 20]. Dźwięki są jednak ważnym elementem poetyckiego obrazu świata Wisławy Szymborskiej, są nimi przede wszystkim głosy ludzkie, czasem ciche, jak słowa „wymamrotane” przez „wielkiego człowieka” w chwili śmierci [*Dom wielkiego człowieka*, LnM 17] czy „szep” zakochanych nad rzeką [*Pożegnanie widoku*, KiP 22], a czasem głośne, jak śpiewanie „na cały głos” [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 36], ludzkie „wniebogłosy” [*Bal*, Ch 39] lub „krzyk” zagrożonego człowieka [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97], zwłaszcza w czasie wojennym: „Rozlega się wołanie:/ Jesteśmy niewinni!” [*Przyjaciółom*, WdY, WW 42]. Słychać też „wołania” o ratunek ludzi wiezionych do obozu śmierci. Składają się one wraz z innymi dźwiękami na materię wiersza, w którym rytm poetyckich strof naśladuje „kół stukanie na torach”: „Tak to, tak, stuka koło. Las bez polan.//Tak to, tak. Lasem jedzie transport wołań” [*Jeszcze*, WdY, WW 47]. Tego rodzaju efekty dźwiękonaśladowcze nie są jednak zbyt często wykorzystywane w twórczości autorki *Soli*. Mamy natomiast liczne leksykalne identyfikatory dźwięków wydawanych przez istoty żywe i poruszane przedmioty.

Głosy są wydawane przez zwierzęta. Jest to w ich potocznym odbiorze cecha stereotypowa, odzwierciedlona w standardowych kolokacjach (*kura gdacze, pies szczeka, koń rzy*). W wierszach wspomniane są na przykład „piski” kota [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 21] i myszy [*Wizerunek*, S,

WW 95], a także „brzęk” much [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 24], „pianie” kogutów [*Czwarta nad ranem*, WdY, WW 54], „ziewnięcie” lwa [*Na wieży Babel*, S, WW 99]. Jedną z takich cech pojawia się także w błyskotliwej poetyckiej „definicji” kategorii domowego ssaka: „patrzy warczące zwane psem” [*Zdumienie*, Ww, WW 185] – zob. uwagi w punkcie 2. tego rozdziału. Głos psa rozlega się i w innych scenach: odnaleziony piesek znów „szczeka radośnie” [*Pociecha*, D 15]; „skowyt psa” wspomniany jest w wierszu *Klasyk* [Ww, WW 194]; „w ciszy nocnej szczekanie/ niewidzialnych psów” [*Jarmark cudów*, LnM 43] to jeden z wielu „cudów”, w jakie obfituje nasza codzienność – ten zwany jest przez autorkę wbrew językowemu zwyczajowi „cudem zwykłym” [tamże]. Psom przypisuje się zdolność wyczuwania niebezpieczeństwa i ostrzegania przed nim za pomocą wydawanego głosu (wycia). Konotacja ta została wyzyskana w poetyckim komentarzu do „znaków na niebie i ziemi”, które towarzyszyły narodzinom Adolfa Hitlera: „Nie słyhać wycia psów i kroków przeznaczenia” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 23] – przenośnia „kroki przeznaczenia” została tutaj także akustycznie zinterpretowana w nawiązaniu do odgłosów kroczących ludzi. Oceniane z tej perspektywy przeznaczenie nie musi być jednak *głuche*: ewentualne niebezpieczeństwo można „odpukać”, jak to czynią dorośli, życząc zdrowia nowo narodzonemu potomkowi [tamże: 22]. Głuchotę paradoksalnie przypisuje natomiast podmiot poetycki tytułowej „jawie” (porównując ją ze snem, z którego może nas zbudzić głośny dźwięk): „Żaden szmer, żaden dzwonek/ nie rozprasza jej,/ żaden krzyk, żaden łoskot z niej nie zrywa” [*Jawa*, KiP 16]. „Głucha”, „pusta” i „czcza” jest także „godzina” wskazana w tytule wiersza *Czwarta nad ranem* [WdY, WW 54].

Wydawanie głosu, mówienie i śpiewanie są ważną funkcją gardła (*gardłowanie* to staropolskie określenie mówienia) usytuowanego wewnątrz szyi – jego widocznym męskim atrybutem jest tzw. jabłko Adama. Ruchy mięśni gardłowych napinających struny głosowe podczas mówienia są widoczne z przodu szyi. Jako ludzie jesteśmy wyposażeni w fizyczny instrument i zdolność wydawania głosu, być może jako jedyni we wszechświecie – mamy w każdym razie prawo tak sądzić, „dopóki tylko z naszych jak dotąd podniebień/ wzbijają się wniebogłosy” [*Bal*, Ch 39] lub nieartykułowane; ale znaczące, dźwięki, takie jak te, które wydaje upersonifikowany wiersz: „znika nienapisany/ z zadowoleniem mrużąc coś do siebie” [*Do własnego wiersza*, W 20]. Przede wszystkim jednak poetyckie *porte-parole* Wisławy Szymborskiej używa zdolności wydawania głosu po to, by „mówić”, „roz-

mawiać”, „pytać i odpowiadać”, „nazywać”, „wołać coś ” lub „przywoływać kogo”. Nie wymienimy tutaj wszystkich aktów mowy – wymagałyby osobnego studium, a na uwagę zasługuje nie tyle ich fizyczny (akustyczny) efekt, ile funkcja modalna [zob. więcej na ten temat w rozdziale III, p. 2.1.].

Człowiek potrafi też w bardziej wyrafinowany sposób korzystać ze swojego aparatu głosowego, modulować dźwięki, „śpiewać”, jak czyni bohaterka *Ballady*, która „śpiewa, czesząc włosy” [S, WW 84], lub matka poległego bohatera: „W radiu czytała jego list./ W telewizji śpiewała stare kołysanki” [*Pietà*, SP, WW 138]. Dramatycznie brzmi natomiast opis śpiewu więźniów obozu umierających z głodu: „Śpiewano z ziemią w ustach. Śliczną pieśń/ o tym, że wojna trafia prosto w serce” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW 81]. Lepsza pamięć do „każdej usłyszanej tylko raz melodii” wydaje się pożądana osobie mówiącej w wierszu pt. *Nieobecność* [D 5]. Melodia sfer niebieskich nie zachwyca „prymitywnych” gości pustynnych przestrzeni międzyplanetarnych: „Wolą fałszywą nutę od muzyki sfer” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]. W żartobliwym opisie zimnego kraju wspomina się o poetach: „W strofach złożonych z gromkich pohukiwań, bo tylko to przedziera się przez ryk wichury, śpiewają prosty byt pasterzy fok” [*Słówka*, S, WW 71]. W jednym z wczesnych wierszy autorki *Wołania do Yeti* „miłość na tęskną melodię”, słyszaną w kinie, skonstrastowana jest z głosami rozlegającymi się w „prawdziwym świecie”, powojennym: „Partyzanckie żale śpiewa żołnierz/ i dziewczyna żale swoje gra” [*Wyjście z kina*, WW 8]. Głosy ludzkie są wspomagane przez aparaturę zewnętrzną (mikrofon, magnetofon, radio), mogą być wzmacniane, utrwalane i zyskiwać szeroki zasięg [*Pietà*].

Niektórzy z nas zostali obdarzeni w większym stopniu niż pozostali umiejętnościami w zakresie emisji głosu i inni chcą słuchać ich śpiewu. Bóg „zajrzał do gardła” Elli Fitzgerald [*Ella w niebie*, T 70], jakby chciał upewnić się, czy dobrze ją wyposażył w niezbędny instrument realizacji talentu (tj. gardło wraz ze strunami głosowymi i podniebieniem pełniącym funkcję rezonatora). Wiążące się z czynnością śpiewania konotacje zostały spożytkowane w wierszu pt. *Koloratura*. Opisywana w nim śpiewaczka operowa „w gardle ma lusterka” [S, WW 89], potrafi po mistrzowsku operować oddechem i strunami głosowymi: „trzykrotnie słówek ćwiartki ćwierka” [tamże]. Jest też jednak narażona na chorobę gardła lub niedyspozycję głosową, której skutki są w wierszu oddane językiem operowego libretta z mistrzowskim wykorzystaniem instrumentacji głosowej imitującej chrypkę: „Chcesz, żeby zmilkła? Uwieść ją/ w zimne kulisy świata?

W krainę/ chronicznej chrypki? W Tartar kataru?/ Gdzie wiekuiste pochrząkiwanie?” [tamże]. Przewyciężenie słabości oznacza wzięcie oddechu i przywrócenie wysokiego i czystego („kryształowego”) brzmienia głosu. „Wybraniec bogów” – artysta chce zachować jak najdłużej atrybuty młodości, m.in. „falset młodzieńczych manifestów” [*Wizerunek*, S, WW 95]. Nie panuje nad fonią stremowany poeta, któremu „drży głos”, gdy „czyta wiersze niewidomym” [*Uprzejmość niewidomych*, D 20]. Gardło jako biologiczny, a więc podlegający całkowitej degradacji, instrument sztuki śpiewaczej jest wyraźnie przeciwstawione samej sztuce, jej niematerialnej stronie, w wierszu pt. *Autotomia*: „Po jednej stronie gardło, śmiech po drugiej/ lekki, szybko milknący” [Ww, WW 191].

Gardło jest też narządem umożliwiającym oddychanie, nabieranie powietrza (zob. uwagi na ten temat w punkcie 3.2.4.2). Towarzyszący nam w związku z tym lęk przed niemożliwością oddychania (duszeniem się) oraz wydania głosu znajduje wyraz w wierszu *Kaluża*: „Stąpnę i nagle zapadnę się cała,/ (...) Potem kałuża wyschnie,/ zamknie się nade mną,/ a ja na zawsze zatrzaśnięta – gdzie –/ z niedoniesionym na powierzchnię krzykiem” [Ch 22]. Osłabienie mięśni oddechowych podczas agonii uniemożliwia wydanie głosu: „Co próbowała mi powiedzieć M./ kiedy już mówić nie mogła” – zadaje sobie pytanie autorka *Spisu* [Ch 43]. Ściśnięte gardło jest potocznie zrozumiałą symbolizacją stanów uczuciowych, takich jak lęk, trema, wzruszenie. Obrazowość konceptu została wzmocniona w wierszu pt. *Wrażenia z teatru*: wzruszenie spektaktorki jest skonkretyzowane jako „niewidzialna” ręka, która „ściska za gardło” [Ww, WW 166].

Głosy produkowane przez człowieka nie zawsze są przyjemne dla ucha odbiorców: na przykład te wydawane przez dzieci, które „z piskiem biegają dookoła stołu” [*Wypadek drogowy*, D 8]. Gniew człowieka, widziany oczami psa, objawia się nieprzyjemnym efektem akustycznym: „Na innych gniewał się często i głośno./ Warczał na nich, ujadał” [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 23]; także strach – kobieta może „krzyczeć z przerażenia/ na widok myszy” [*Ballada*, S, WW 84]. „Żałuję, że mój głos był twardy” – określa synestezyjnie brzmienie swoich słów tytułowa prorokini z wiersza *Monolog dla Kasandry* [SP, WW 132]. W wyobrażonej podróży dyliżansem jej uczestnikom towarzyszy „hałas” czyniony przez różne niekontrolowane odgłosy [*W dyliżansie*, T 64]. W poetyckim opisie hałasu znajdzie się „krzyk niemowlęcia” oraz dźwięki wydawane przez pasażera „chrapiącego” i innego („podpitego”) „z uporczywą czkawką” [*W dyliżansie*, T 64]. W hotelu można dostać pokój „z niemowlęcym krzykiem/ kota pod gwiaz-

dami” [*Pisane w hotelu*, SP, WW 143]. Wszelkie zakłócenia w funkcjonowaniu gardła i zaburzenia rytmu oddechowego są przyczyną doznań mało przyjemnych dla ucha. W wierszu *Klasyk* wspomniana jest także „czkawka żandarma”, która „zmlknie” jak wszystko, co „nie jest chórem czterdziestu aniołów” [Ww, WW 194], a więc nie mieści się w klasycznym ideale piękna. Takie niekontrolowane odgłosy organizmu – należy do nich także „ziewanie” [*Pierwsza fotografia Hitlera* LnM 23, *Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92] – bywają rezultatem folgowania picciu i jedzeniu [*W dyliżansie*] albo objawem choroby, na przykład „kaszel mistrza nad menuetami” [*Klasyk*, Ww, WW 194]. Wynikiem nadmiernego wysiłku fizycznego podczas biegu i zmęczenia organizmu jest natomiast odgłos wydawany przez osobę „zdychaną” [*W uspieniu*, W 17], przez „zziajanych rekrutów” [*W dyliżansie*, T 68] lub „zziajaną” łwice ścigającą sarnę [*Zdarzenie*, D 12].

Śmiech i płacz to przede wszystkim objawy emocji, ale także słyszalne odgłosy: „Ktoś płacze” przed telewizorem [*Wypadek drogowy*, D 8]; w teatrze odgrywana jest „farsa z kupletami,/ trochę tańca, dużo śmiechu” [*Buffo*, WdY, WW 32], rozbrzmiewa „śmiech na sali” [tamże]; „prawo/szeptu, śmiechu/ i szczęśliwego milczenia” przyznaje zakochanym osoba, która straciła kogoś bliskiego [*Pożegnanie widoku*, KiP 23]. „Nie słyszałam jej śmiechu, płaczu nie słyszałam” – konstatuje podmiot poetycki ze zdziwieniem, opisując „dobrą służącą” [*Hania*, WdY, WW 27]. Zakochani, witając się na lotnisku, „wołają roześmiani: Nareszcie! Nareszcie!” [*Na lotnisku*, W 11]. W poetyckiej głosie do biblijnej przypowieści mieszkańcy Sodomy „wybuchają gromkim śmiechem” [*Żona Lota*, WL, WW 209]; „rycząca publiczność” wspiera ulubieńców „na bokserkim meczu” [*Wieczór autorski*, S, WW 92]. Z żółwiej perspektywy widać dwie łydki cesarza, a z góry „śmiechu słyhać terkot” [*Sen starego żółwia*, WL, WW 212]. „Niech ktoś zawoła: O!/ żebym zapłakać mogła” – życzy sobie umierająca [*Martwa natura z balonikiem*, WdY, WW 50]. Do zagubionej w statystykach ofiary historii, która „zaokrągła szkielety do zera”, odnosi się m.in. fraza: „powietrze, które śmieje się, krzyczy i rośnie” [*Obóz głodowy pod Jastem*, S, WW 80] – sens potocznego frazeologizmu *traktować kogoś jak powietrze* ‘nie zauważać, ignorować’ został tu pomysłowo wykorzystany. W świecie kreowanym w poezji brzmi także tłumiony „chichot” przypadku [*Seans*, KiP 24].

Nie tylko przepływ powietrza przez kanał gardłowy i ustny daje efekt akustyczny. Dźwięki są także rezultatem czynności wykonywanych przez człowieka: „Słyhać kroki na schodach” [*Kot w pustym mieszkaniu*,

KiP 20]; „Słysząc pukanie” do drzwi [*Wypadek drogowy*, D 8]. Przywołując zmarłych, poetka „nasłuchuje” ich kroków [*Rehabilitacja*, WdY, WW 40]; my, potomkowie umarłych „słyszymy szelest dartych testamentów” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]. Podczas występu cyrkowych zwierząt „niezczędzono hucznych oklasków” [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ, WW 14]; „klaszczą” także niewidomi, słuchając wierszy czytanych przez poetę [*Uprzejmość niewidomych*, D 21]; rozlegają się „oklaski” w teatrze [*Buffo*, WdY, WW 32]; po występie kulturysty „biją mu brawo” widzowie [*Konkurs piękności męskiej*, S, WW 91],

Docierają do naszych uszu także odgłosy zjawisk atmosferycznych: burza „ziewnęła jak lew” [*Na wieży Babel*, S, WW 99], poeci w „zimnym kraju” słyszą „ryk wichury” [*Słówka*, S, WW 71], a ludzie oglądający pejzaż japońskiego mistrza słyszą „nawet szum deszczu” [*Ludzie na moście*, LnM 45]. Bohaterki wiersza *Chwila w Troi* kroczą „w szumie podziwu i długiego trenu” [S, WW 67] – ekwiwokacja zespała w tym obrazie dwie kolokacje słowa *szum* (‘cichy, niski, przeciągły odgłos wydawany przez poruszające się masy powietrza, wody, gałęzie drzew itp.’ i ‘zamęt, rozgłos’). Głosy wydają flora i fauna: „słyszę jak trawa rośnie/ i umiem ją nazwać” – deklaruje poetka w wierszu *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* [WdY, WW 39]; „szeptanina niestrudzona” drzew zdradza kochanków, nad którymi „szumi” motyl [*Jawność*, WdY, WW 30]; w pokoju „brzęczała jedna mucha, czyli żyła jeszcze”, gdy znaleziono w nim ciało samobójcy [*Pokój samobójcy*, WL, WW 231]. Słyszalne są odgłosy wydawane przez organy ludzkiego ciała, na przykład serce: „Puk, puk, kto tam, to stuka serduszko Adolfka” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 22], „Ach, cóż to za istotka z bijącym w środku serduszkciem” [*Może to wszystko*, KiP 31].

Źródłem dźwięku bywają, jak już wspomnieliśmy, także poruszone przedmioty. W wierszach autorki *Chwili* desygnowane są zarówno niezbyt donośne, ciche odgłosy – na przykład „brzdęk” szkiełka o szkiełko [*Seans*, KiP 24] czy „brząkanie” łańcucha, którym przykuta jest małpa opisywana w wierszu *Dwie małpy Bruegla* [WdY, WW 46], albo lutni, która „ani brzęknie” w muzealnej gablocie [*Muzeum*, S, WW 66], lub dzwoneczka „brzęczącego” na kobiecej szyi [*Na wieży Babel*, S, WW 99] – jak i dźwięki głośne, budzące śpiących ze snu, takie jak dzwon, w który uderza się na trwożę, albo dzwonienie telefonu przebiegające przez „pustą salę o północy” [*Pomyłka*, Ww, WW 165]. Słyszymy także „skrzypiące drzwi” [*Pietà*, SP, WW 138], bramę „na skrzypiących zawiasach” [*Na wieży Babel*, S, WW 99] i głaz, który „obrócił się (...) warcząc” [*Żona Lota*, WL, WW 210].

Nazwy pewnych rzeczy (dzwonów, zegarów) zrobionych przez człowieka konotują wydawanie określonych dźwięków; w wierszach Wisławy Szymborskiej obiekty te najczęściej „dzwonią”, np. „dzwonek” telefonu [w wierszach: *Pomyłka*, Ww, WW 165; *Śluchawka*, Ch 13; *Wypadek drogowy*, D 8], „dzwoneczki” przy czapkach komediantów [*Buffo*, WdY 32] i budzik [*Sny* T 60]. „Dźwięczy” natomiast dzwon „z wieży kościoła” [*Hania*, WdY, WW 26] i „brzęczy” dzwoneczek na kobiecej szyi [*Na wieży Babel*, S, WW 99]. Nie zabrakło „huśtania dla dzwonów” podczas uroczystego pogrzebu [*Pogrzeb*, WdY, WW 43], a w okresie masowych śmierci „ze zgrozy/sznury dzwonów siwieją” [tamże]. Publiczność chce okolicznościowych, dobitnych wierszy o prostych rymach: „od święta, od parady, od wielkiego dzwonu,/ od bim do bum,/ ab, ab, ba” [*Trema*, LnM, WW 245]. Godzinę wybijają „zegary z wahadłem” [*Trochę o duszy*, Ch 26].

Człowiek świadomie wykorzystuje właściwości akustyczne przedmiotów. Ważnym źródłem dźwięku jest granie na instrumentach – muzyka taka, której słuchamy „zamienieni w słuch” [*Klasyk*, Ww, WW 194], jak publiczność na koncertach w filharmonii, i ta w niedoskonałym wykonaniu, „jak Bach/ chwilowo grany na pile” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59], jarmarczna jak „muzyka katarynki na podwórku” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 22] czy „ogólne śpiewy i muzykowanie” podczas biesiady [*Pociecha*, D 15]. Yeti, do którego zwraca się podmiot wiersza *Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, dowiadyuje się, że „na skrzypcach gramy” [WdY, WW 52], a autorka składanych uroczyste przeprosin przeprosza również „za płytę z menuetem” [*Pod jedną gwiazdką*, Ww, WW 200]. W marzeniu sennym kobieta odzyskuje poległego narzeczonego i czeka na weselną muzykę: „Jeszcze jeden krok/ i posłuchamy twojej muszli morskiej,/ jaki tam szum tysięcznych orkiestr,/ jaki tam nasz weselny marsz” [*Sen*, S, WW 101]. Na uroczystym pogrzebie także grają orkiestry na instrumentach dętych: „Nie zabrakło parady dla tysiąca puzonów” [*Pogrzeb*, WdY, WW 43]; historia zaś przygrywa „na trąbkach” [****Historia nierychliwa*, WdY, WW 45]. W wyobrażeniach dziecka, które przejęło się losem biblijnego Izaaka, Bóg „weźmie ojca do kuchni na konszachty,/ z dużej trąby mu w uszy zadmucha” [*Noc*, WdY, WW 24]. Barokowa stylistyka nadmiaru ewokowana jest także inną frazą odnoszącą się do wyglądu instrumentów i donośności wydawanego przez nich dźwięku: „rzą trąby na fizyczny alarm” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]. „Trąb trąbienie” i „bębnienie bębenków” towarzyszy złożonej „z węzłków” armii króla Aleksandra Macedońskiego [*Lekcja*, S, WW 65]; zatrąbić może „chłopiec z trąbką” [*W dyliżansie*, T 64], zagwizdać – „kapral

z gwizdkiem” [tamże]; „pocieszająca trąbka w czarnych rękach” ozdabia „pokój samobójcy” [*Pokój samobójcy*, WL, WW 231]. Saksofonista „nie potrzebuje słów”, woli „grać czarną piosenkę” [*Czarna piosenka*, WW 9], której ton kojarzy się piszącej ze skowytem psa: „saksofon zawodził psio do różowego lampionu” [tamże]. Z muzyką stapiają się głosy tańczących: tańczono „w rytmie” i w „ciśnieniu wrzawy” [tamże]. Możemy też wszyscy zatańczyć „do taktu miejscowej kapeli” [*Bal*, Ch 39]; w cyrku natomiast „trzaska bat i muzyczka brzęczy” [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ, WW 14].

Wypowiadane (czy nawet pisane) słowa wywołują niekiedy szczególne efekty dźwiękowe: „Jestem za blisko,/ za blisko. Słyszę syk/ i widzę połyskliwą łuskę tego słowa” [tamże]; „Gdzie indziej./ Gdzie indziej./ Jak te słówka dźwięczą” [*Dworzec*, SP, WW 125] „Cisza – ten wyraz też szeleści po papierze” [*Radość pisanania*, SP, WW 115]. W sposób szczególny (muzyczny) brzmi „cisza bez oddechu”, którą słyszy umierający we śnie: „A śnić będziesz, że wcale nie trzeba oddychać,/ że cisza bez oddechu/ to niezła muzyka” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 58].

W metaforach poetyckich cisza rozlega się nie raz – i to czasami donośnie: „Tak to, tak. Obudzona w nocy słyszę/ tak to, tak, łomotanie ciszy w ciszę” [*Jeszcze*, WdY, WW 47]; „ona wstała tak jak żywi/ nagłą ciszą obudzeni” [*Ballada*, S, WW 83]; „ale nic oprócz ciszy w uszach mu nie dzwoni” [*Pomyłka*, Ww, WW 165]. Potocznie mówimy, że cisza dzwoni nam w uszach, wówczas, gdy nie docierają do nas żadne głosy, kiedy jest bardzo cicho. Do takiej ciszy nie jesteśmy przyzwyczajeni, nasłuchujemy z napięciem, które może prowadzić do niezbyt przyjemnych dla uszu doznań. Niestyszalność ciszy jest natomiast profilowana wówczas, gdy stanowi wyrazisty kontrapunkt dla głośnego dźwięku, np. w wyrażeniu *cisza przed burzą*. Poetka używa tego połączenia w odwrotnym szyku i w przenośnym sensie: w odniesieniu do „życia, czyli burzy przed ciszą” [*Negatyw*, Ch 12]; w innym wierszu nienawiść jest nazwana „mistrzynią kontrastu/ między łoskotem a ciszą” [*Nienawiść*, KiP 13]; „cicha dolina” wypełnia przestrzeń snu zamiast „tłumów i wrzawy” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 77]; we śnie nawet góry „cicho wybuchają” [*Sen*, S, WW 100] – oksymoron wydobywa paradoksalny charakter sennych majaków. W wojennym czasie to właśnie złowroga cisza zapada po głosie: „Głos urywa się nagle./ Za oknami gwiazdy/ spadają jak po salwie” [*Przyjaciółom*, WdY, WW42]. Podobne antytetyczne zestawienie głosów jest składnikiem fraz: „Na gromkie powołanie odzywam się szeptem” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 77]; „Śni mi się cisza, bo zamilknął dzwonek” [*Słuchawka*, Ch 13]. Są takie dźwięki

(zwane *cichymi*), które współgrają z ciszą: zmarli, wspomniani w wierszu *Rehabilitacja*, „cichutko tną” po „szkle” mózgow i serc zakłamanym żyjących „ostrym diamentem” prawdy [WdY WW 41]; śniąca się maturzystka małpa z obrazu Bruegla „podpowiada” zdającej egzamin „cichym brząkaniem łańcucha” [*Dwie małpy Bruegla*, WdY WW 46]. Paradoksalnie, tylko cisza umożliwia usłyszenie cichych dźwięków – zakochani mówią o sobie: „Jest nam tak cicho, że słyszymy/ piosenkę zaśpiewaną wczoraj” [*Zakochani*, PZS, WW 19]. Cisza stwarzająca pozór nieobecności osłabiła czujność tytułowej bohaterki wiersza *Żona Lota*. Być może, kobieta złamała boski zakaz: „Z nieposłuszeństwa pokornych./ W nadśluchiowaniu pogoni./ Tknięta ciszą, w nadziei, że Bóg się rozmyślił” [WL, WW 209].

Cisza jako brak dźwięku jest częstą „bohaterką” wierszy Wisławy Szymborskiej: sami poeci to także „odpadki wielkiej na wyżynach Cisy” [*Platon, czyli dlaczego*, Ch 18]. Cisza jest atrybutem nicości: poległy zmierza do snu ukochanej przez bezmierne przestrzenie głuchej pustki i ciemności, „przez siedem razy siedem razy siedem cisz” [*Sen*, S, WW 100]. Pozostawanie „w mroku i w ciszy i bez tchu” to prefiguracja śmierci [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 37]; „minutą ciszy” czcimy pamięć zmarłych [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 38]. Nie zawsze jednak absolutna nawet cisza konotuje nicość. Poetycki pean na cześć wymownej ciszy panującej w jaskini po wymarłych przodkach sformułowała autorka *Stu pociech*:

(...)
 Cisza – ale po głosach.
 Nie z rodu cisz gnuśnych.
 Cisza co kiedyś swoje gardła miała,
 piszczałki i bębenki.
 Szczepił ją tu jak dziczkę
 skowyt, śmiech
 (...)

[*Jaskinia*, SP, WW 156]

„Księżycową” przestrzeń, pozbawioną zapewne jakichkolwiek śladów życia i głosów, człowiek wypełnia „jednak” (to słowo znaczące) wyobraźnią i nadzieją: „Wiem, że powita mnie cisza, a jednak./ Nie wrzawa, nie fanfary, nie poklask, a jednak./ Ani dzwony na trwogę, ani sama trwoga” [*Pogoń*, Ww, WW 182]. Bezgłośność jest niekonwencjonalnie interpretowana w kontekście niemych „komedyjek”, które być może oglądają aniołowie:

(...)

Jeśli są aniołowie,
powinna – mam nadzieję –
trafić im do przekonania
ta rozhuśtana na grozie wesołość,
nie wołająca nawet ratunku, ratunku,
bo wszystko dzieje się w ciszy.

Ośmielam się przypuszczać,
że klaszczą skrzydłami,
a z ich oczu spływają łzy,
przynajmniej śmiechu.

[*Komedyjki*, KiP 33]

Świat kina niemego to nie cichy raj, lecz niemożliwość emisji dźwięku, niemy krzyk. Taka sama wymowna bezgłośność jest metaforą odkopanych ruin miasta, którego niszczenie odbyło się poza zasięgiem zmysłów współczesnych ludzi: „w ciszy filmu niemego obalone mury./ zwęglone belki, zerwane ogniwa” [*Spis ludności*, SP, WW 130]. Cisza nie jest jednak udziałem realnych ziemskich istot, które żyją wśród głosów, nawet jeśli same powstrzymują się od ich wydawania, jak bohater wiersza pt. *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu*: „Nie obchodzi hucznie./ Nie wydobywa z siebie/ głosu chóralnego./ Nie oświadcza wszem wobec./ Nie stwierdza w imieniu” [D 5]. Tylko w świecie narysowanym na mapie panuje dzisiaj przysłowiowa „cisza jak makiem zasiał” [*Mapa*, W 22], w realnym bywa oprawą miejsc szczególnych, wyłączonych niejako z normalnego funkcjonowania: „Napisz, jaka tu cisza” – „słyszy” wewnętrzny imperatyw autorka poetyckiego obrazu pt. *Obóz głodowy pod Jasłem* [S, WW 81]. Nawet w leśnej głuszy trudno dzisiaj o idealną ciszę, która „w uszy prószy/ i co rusz się kruszy” [*Moralitet leśny*, D 10]. „Spokój i cisza” sawanny, jej „błogi bezruch” zostają zakłócone przez nagłe „zdarzenie” [*Zdarzenie*, D 12]. Ktoś wymawia „głośno” czyjeś imię [*Hania* WdY, WW 26] i burzy ciszę. „Jaskółko, ciszo ostra” – brzmi jedna z apostrof w wierszu *Upamiętnienie* [WdY, WW 35], aluzyjnie nawiązująca do konceptu „rozdzierania” ciszy przez dźwięk krótki, szybki i przeszywający (jak wzbicie się jaskółki w niebo). Autorce wiersza pt. *Przyjaciołom* odrzutowce jawią się jako „szczelina ciszy/ między lotem a głosem” [WdY, WW 42]. Doskonałą ciszę niweluje każdy najmniejszy dźwięk, już samo jej nazwanie: „Kiedy wyma-

wiam słowo Cisza,/ niszcę ją” – stwierdza paradoksalnie autorka wiersza pt. *Trzy słowa najdziwniejsze* [WzZP 182].

Głosy przyrody są niekiedy nazywane bez wskazywania na źródło, często przecież niewidoczne dla człowieka, który nie ma kontroli nad ich rozprzestrzenianiem się – w wierszu *Psalm* odnotowuje autorka z ironiczną zgrozą m.in. „rozleganie się głosów na usłużnych falach powietrza:/ przywoływawczych pisków i znaczących bulgotów!” [WL, WzZP 81], a w utworze *Pożegnanie widoku* życzy nieznajomym zakochanym: „Coś nowego ptasiego/ szeleści w szuwarach./ Szczerze im życzę,/ żeby usłyszeli” [KiP 22]. Niepewność co do sprawcy wizualnych i akustycznych doznań niesie opis nocnych obaw dziecka: „Coś niebawem/ zabieleje przed oknami,/ ptakiem, wiatrem/ po pokoju zaszumi” [*Noc*, WdY, WW 24]. Prawem metafory zdolność wydawania głosów, a nawet śpiewania, przypisuje poetka też innym „niesłyszalnym” istotom i obiektom, na przykład rybom: „ryba śpiewa rybie” [*W rzecze Heraklita*, S, WW 105], „Nie moim głosem śpiewa ryba w sieci” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*, S, WW 97], „Śpiewanie” ryby jest zapewne wyrazem poetyckiej przekory w stosunku do stereotypowego obrazu stworzenia pozbawionego głosu (por. potoczne przysłowie: *Dzieci i ryby głosu nie mają*); z kolei zbanalizowana przenośnia *śpiew ptaka* zyskuje dodatkowy sens w nieoczekiwanej asocjacji ze zwrotem *wyspiewać komuś wszystko* ‘zdradzić sekrety’: „Nikt się nie dowie,/ ani ściana, ani żona,/ nawet ptak, bo nóż wyspiewa” [*Odkrycie*, Ww, WW 178]. Wrażenia słuchowe stanowią także domenę bazową dla ujmowania procesów zachodzących w umyśle podmiotu poetyckiego, na przykład działania pamięci: „Chce, żebym bezustannie słuchała jej głosu,/ a ja się wiercę, chrząkam,/ słucham i nie słucham” [*Trudne życie z pamięcią* T 24] czy marzeń zakochanej kobiety: „Przysięgam, że biała róża/ pokropiona winem, śpiewa” [*Przy winie*, S, WW 85].

Szczególnym rodzajem odgłosu jest echo – ludzkich słów albo kroków. Tych ostatnich pozbawione są „wielkie puste sale” kamienia: „głuche, bez echa czyichkolwiek kroków” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 110], za to we śnie widzimy „domek jak zabawka,/ a w nim ogromne sale z echem naszych kroków” [*Sny*, T 60]; w wierszu pt. *Pogrzeb* wspomniany jest kamienny wąż „z echem do zaludnienia” [WdY, WW 42]. „Tubylcze” echo, czyli ziemskie, jest przywołane w wierszu pt. *Bal* jako jedyny w kosmosie, jak na razie, potrafiący „mówić sylabami” głos żywych istot [tamże, Ch 38]. „Rozmnożyło się w echu/ wycie zbudzonego” [*Notatka*, S, WW 108] to poetycki opis jednego z ogniw procesu ewolucji człowieka

„od iskry do gwiazd” [tamże]. Operowa śpiewaczka potrafi „oddech wziąć/ i echem się pod sufit wspiąć./ gdzie wraca w kryształ vox humana/ i brzmi jak światłem zasiał” [*Koloratura*, S, WW 89]. Efekt rezonansu zyskuje inne niedosłowne interpretacje: „Obrasta pusty dom przybudówkami echa” to opis sennego krajobrazu w wierszu *Wielka liczba* [WL, WzZP 77]; brzmi „w modlitwie echo starych prawd” [****Świat umieliśmy kiedyś na wrywki*, WW 7]; na utopijnej wyspie „echo bez wywołania głos zabiera/ i wyjaśnienia ochoczo tajemnice światów” [*Utopia*, WL, WzZP 101]; „dośrodkowa fuga./ echo złożone w chór” to błyskotliwa metafora określająca „byt niesprzeczny”, jakim jest cebula [*Cebula*, WL, WzZP 94], a „Echo – biała niemowa” [*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 51] to paradoksalna definicja pustynnej ciszy w wysokich górach.

Wrażenia słuchowe bywają źródłem metafizycznych doznań: za ich pomocą objawiają się ludziom istoty niewidzialne (mające status duchów), ale obdarzone zdolnością wytwarzania dźwięków. W wierszu pt. *Pochwała snów* pojawia się żartobliwe wyznanie, aktualizujące tę konotację: „Słyszę głosy./ nie gorzej niż poważni święci” [Ww, WW 195]. Spirytyści uważają, że z duchami można porozumiewać się za pomocą dźwięków – konotacja „wystukiwania” wiadomości dla ducha jest ewokowana w wierszu *Negatyw* [Ch 12]. Z głosami natury wiążą się różne przesady: z „krzyku pawia” na przykład niektórzy odczytują wskazania na przyszłość [*Klucz*, PZS, WW 20].

Sam akt percepcji słuchowej jest profilowany niekiedy w negatywnym sensie, tj. jako niemożność porozumienia, usłyszenia kogoś lub bycia usłyszonym. Sytuacja taka wynika z pozostawiania potencjalnych rozmówców w odległych od siebie miejscach lub czasach. Kobieta sportretowana na obrazie nie może słyszeć obserwatora jej konterfektu: „Choćbyś zawołał, nie usłyszę./ a choćbym usłyszała, nie odwrócę się” [*Pejzaż*, SP, WW 119]. Mężczyzna portretowany „z pamięci” miałby być ukazany z odległej perspektywy, „w najzupełniejszej już głębi obrazu?/ Skąd, gdyby nawet wołał./ nie doszedłby głos” [*Portret z pamięci*, T 54]. „Nie słyszy” również głosu współczesnej wielbicielki jego twórczości Juliusz Słowacki, której autorka relacji towarzyszy w podróży dylizansem, odbywanej tylko w jej własnych wyobrażeniach: „Niestety, wyobraźnia nie ma takiej mocy./ żeby mógł mnie usłyszeć czy bodaj zobaczyć” [*W dylizansie*, T 66]. Poetka radzi nam cieszyć się „tutejszym” światem, skoro jak dotąd, nie znaleziono niczego podobnego w kosmosie: „dopóki ani widu ani słychu/ o innych trawach zaszczycanych wiatrem” [*Bal*, Ch 38]. Użyty w ostatnim cytacie

potoczny frazeologizm łączy zwyczajowo bodźce wzrokowe i słuchowe, które również w naszym codziennym doświadczeniu raczej się uzupełniają, niż wykluczają. Bywają jednak sytuacje, w których wyłączenie percepcji wzrokowej (na przykład zgaszenie światła) służy zintensyfikowaniu innych doznań: w wierszu pt. *Notatka* mamy wzmiankę o rozmowie „przy zgaszonej lampie” [Ch 40]. Bywa też odwrotnie: zaprzestanie produkowania dźwięków (zamilknięcie) pozwala skupić się na odbiorze obrazów. Tak zapewne sądzi nadawca zabawnego „ogłoszenia”: „UCZĘ milczenia we wszystkich językach/ metodą wpatrywania się w gwiaździste niebo” [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 36]. Zdarza nam się również, jak „staremu profesorowi”, udawać, że czegoś nie słyszymy, na przykład zakazów: „Zakazują mi kawy, wódki, papierosów,/ noszenia ciężkich wspomnień i przedmiotów./ Muszę udawać, że tego nie słyszę” [*Stary profesor*, D 17]. Zakochani słyszą starą piosenkę: „Ty pójdiesz górą a ja dolinę” [*Zakochani*, PZS, WW 19], ale nie przyjmują do wiadomości płynącego z niej przesłania, a więc zachowują się tak, jakby nie słyszeli: „Chociaż słyszymy – nie wierzymy” [tamże].

W kilku wierszach opisujących realne doznania słyszających pojawia się figura *zasłuchania* – to stan, w którym percepcja słuchowa dominuje nad wszelkimi innymi doznaniem. Obrazowo wyraża go frazeologizm *zamienić się w słuch*, poetycko wykorzystany w wierszu pt. *Klasyk*, którego puenta brzmi:

(...)
 No i teraz słuchajcie, słuchajcie, śmiertelni,
 w zdumieniu pilnie nadstawiajcie ucha,
 o pilni, o zdumieni, o zasłuchani śmiertelni,
 słuchajcie – słuchający – zamienieni w słuch.
 (...)

[Ww, WW 194].

Oderwana od przyziemnego życia twórcy, nieśmiertelna muzyka daje również słuchaczom, zwykłym śmiertelnikom, udział w wieczności, przenosi ich niejako w inny wymiar bytu, w którym nie liczy się nic poza światem dźwięków. W wierszu pt. *Buffo* motyw zasłuchania jest również metaforą doskonałej harmonii miłosnej (swoistego rajy zakochanych), która pozostaje poza zasięgiem „śmiesznych”, dręczonych zazdrością kochanek: „Oni będą ślicznie żyli,/ oni miłość obłaskawią, (...)// a my wiecznie jacyś tacy, a my w czapkach z dzwoneczkami,/ w ich dzwonienie barbarzyńsko zasłuchani” [WdY, WW 32].

Zdolność słyszenia dźwięków dzielimy ze zwierzętami, które także obdarzone są percepcją zmysłową i zdradzają nawet pewne symptomy inteligencji: „Małpa wpatrzona we mnie, ironicznie słucha” [*Dwie małpy Bruegla*, WdY, WW 46] – mówi zdająca egzamin maturalny w sali z obrazem Bruegla. O „napisanej sarnie” czytamy: „spod moich palców uchem strzyże”, „czy coś słyszy?” – zastanawia się pisząca [*Radość pisania*, SP, WW 115], a o psiej głowie: „Strzygła uszami, kiedy rozlegał się dzwonek” [*Eksperyment*, WL, WzZP 84].

3.2.2.5. Plecy, kark, boki

Tylna część tułowia to w potocznym obrazie człowieka głównie kark i plecy z dolną częścią, określaną wulgarnie lub eufemistycznie (potocznie: *tyłek*, *pupa*, *kuper* i in.). W poetyckim obrazie osoby tylne części ciała – mniej ważne niż przednie, wyposażone w narządy zmysłów – są znacznie rzadziej eksponowane. Najczęściej wzmiankowany jest kark, niekiedy plecy jako punkt odniesienia dla lokalizacji obiektów, takich jak niebo („Niebo mam za plecami, pod ręką i na powiekach” [*Niebo*, KiP 5]) czy świat realny, który „zawsze, nawet za plecami, jest” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]. Plecy są też widocznym atrybutem oglądanej z tyłu sylwetki, charakteryzowanym ze względu na rozmiar i umięśnienie: dobrze wykształcone „bary” są cechą kulturysty [*Konkurs piękności męskiej*, S, WW 91], a „chude siostry” modelek z obrazów Rubensa mają „sterczące łopatki” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]. Na plecach można coś nosić, jak czynią ludzie zmuszeni do nagłej ucieczki z domów: „Mają na plecach dzbanki i tobołki,/ im bardziej puste, tym z dnia na dzień cięższe” [*Jacyś ludzie*, WzZP 75]. Metonimiczne określenie dolnej części pleców – „różowe pośladki” – pojawia się we wzmiance o erotycznych pismach [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34], a eufemistycznie brzmiący „kuperek” przywołany jest w opisie zachowania małpy [*Malpa*, S, WW 63]. Dolna część pleców jest konotowana jako strefa aktywna w opisie czynności siedzenia, także w sytuacji tak romantycznej jak ta opisana w wierszu *Pożegnanie widoku*: „Potrafię sobie nawet wyobrazić,/ że jacyś nie my/ siedzą teraz na obalonym pniu brzozy” [KiP 23].

Pożądanym atrybutem mężczyzny jest mocny, umięśniony kark, czyli tylna część szyi osadzonej na barczystych plecach. Tytułowa bohaterka wiersza pt. *Żona Lota* nie chce już dłużej patrzeć „w sprawied-

liwy kark” swojego męża podczas wspólnej ucieczki z Sodomy. Męski kark wspomniany jest także w kontekście ucieczki właściciela (przed kobietą modliszką) w wierszu pt. *Żywy*: „On już zapomniał uciekać przed nami./ Nie wie, co to na karku wielooki strach” [SP, WW 126]. Przywołany tutaj potoczny frazeologizm *coś siedzi komuś na karku* ‘zawadza, ciąży komuś, zagraża’ nie ogranicza odniesienia nazwy *kark* tylko do męskiej potylicy. W wierszu pt. *Jawa* stan desygnowany w tytule, dookreślony kolekcją fraz: „Siedzi nam na karku,/ ciąży na sercu,/ wali się pod nogi” [KiP 17], odnosi się do każdego/ każdej z nas. Potoczny zwrot *mieć głowę na karku* oznacza inteligencję osoby niezależnie od jej płci; zastosowany przez poetkę w postaci zmodyfikowanej (z dodaniem kwantyfikatora) i w kontekście innych określeń człowieka przyrównywanego do wymarłego gada, zyskuje ironiczny wydźwięk: „ile głowy na karku –// (...) cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona” [*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180]. Negacja tej samej frazy, użytej w opisie kobiety, służy zdemaskowaniu potocznego stereotypu: „Nie ma głowy na karku, to będzie ją miała” [*Portret kobiety*, WL, WzZP 91]. Własnych pleców i karku nie można zobaczyć bez specjalnych przyrządów (np. podwójnego lustra), ale pewne odczucia, wywoływane przez bodźce zmysłowe, mogą umiejscawiać się również w tylnej części naszych ciał. Podziwiając sugestywny pejzaż japońskiego twórcy drzeworytu, admiratorzy „czują chłód kropel na karkach i plecach” [*Ludzie na moście*, LnM 45].

Człowiek jest głównie postrzegany *en face*, rzadziej *z profilu* lub *z boku*, toteż boczna część głowy czy tułowia (wraz z widocznymi narządami zmysłów) rzadko jest opisywana lub konotowana w poetyckich wypowiedziach. Profil osoby na portrecie nie przypomina twarzy oryginału (*Portret z pamięci*). Fraza implikująca zmianę pozycji przez osobę leżącą (odwracanie się na bok) jest użyta w wierszu w niedosłownym sensie: „Natychmiast po wybuchu wojny/ odwracam się na drugi bok” [*Pochwała snów*, Ww, WW 195]; wyrażenie „z boku na bok” bez nadrzędnego predykatu pełni funkcję przydawki określającej tytułową „godzinę” w wierszu *Czwarta nad ranem* [WdY, WW 54] – porę, kiedy zbudzeni, zmieniamy pozycję w nadziei ponownego zaśnięcia. Symboliczne znaczenie bocznej części ciała jest aluzyjnie konotowane w wierszu *Przy winie*, gdzie znajdujemy wzmiankę o Ewie „z żebra” [S, WW 86], tj. biblijną genealogię, według której Ewa została stworzona z żebra wyjętego z boku Adama.

W przeciwieństwie do człowieka zwierzęta posiadają jeszcze widoczną część tylnego wyposażenia organizmu, utraconą przez człowieka w dro-

dze ewolucji – ogon, który nie jest jednak przedmiotem naszego pożądanego, a potoczna frazeologia potwierdza raczej negatywne konotacje związane z nazwą tej części szkieletu zwierząt (por. *puszyć ogon jak paw; ciągnąć się w ognie; podkulić ogon*). W wierszu *Szkielet jaszczura* szyderczy wydźwięk ma opis gada dokonywany przez przewodnika wycieczki: „na lewo ogon w jedną nieskończoność,/ na prawo szyja w drugą” [Ww, WW 180], ale ironia autorki wiersza nakłada się również na konstatację przewodnika dotyczącą człowieka: „cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona” [tamże: 181]. Zwierzęcy ogon bywa przedmiotem represji (także fizycznej) ze strony ludzi (por. potoczne: *ciągnąć za ogon; nadepnąć na ogon*), o czym aluzyjnie przypomina wers z wiersza pt. *Możliwości*: „Wolę psy z ogonem nie przyciętym” [LnM 41]. Skóra pewnych zwierząt, a zwłaszcza ogon, nadaje się na futro dla człowieka: w wierszu pt. *Tarsjusz* tytułowe stworzenie wyraża radość z tego, że „na kołnierza są więksi” [SP, WW 149]. Żartobliwą aluzją do potocznego pomiaru ludzkiej postaci (od stóp do głowy) jest określenie długości ptasiego ciała (od ogona po dziób), które nie mieści się na granicznym szlabanie: „Niechby to nawet był wróbel – a już ma ogon ościenny,/ choć dzióbek jeszcze tutejszy” [*Psalm*, WL, WzZP 81]. Małpka na średniowiecznym obrazie obdarzona jest „przenajśmieszniejszym pyszczkiem i ogonkiem” [*Miniatura średniowieczna*, WL, WW 89].

3.2.2.6. Ręce i nogi

W świetle opisu aspektów fizycznych osoby ludzkiej człowiek w wierszach Szymborskiej to przede wszystkim istota, której „brak skrzydeł” [*Akrobata*, SP, WW 152], i tej niedoskonałości – tak dotkliwej w porównaniu ze zwykłym atrybutem fruujących zwierząt – nie zastąpią nawet najszybciej biegające nogi, umięśnione ramiona i dłonie złożone w chwytnej garść. Maszyny latające to tylko atropa tego naturalnego przymiotu ptaków, na których cześć autorka *Stu pociech* napisała pean pod tytułem *Przy-lot*. Nie do nas odnosi się poetycka konstatacja dotycząca życia, które jest „jedynym sposobem/ żeby (...) wzlatywać na skrzydłach” [*Notatka*, Ch 40], choć „urojona” z miłości kobieta mówi o sobie: „Tańczę, tańczę/ w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł” [*Przy winie*, S, WW 85], a autorka „poezji”, anonsowana na afiszu „przez duże, z secesyjnym zawijasem P,/ wpi-sane w struny uskrzydłonej liry” [*Trema*, LnM, WW 245], reflektuje się autoironicznie: „powinnam raczej wefrunąć niż wejść” [tamże]. W marze-

niach sennych podmiot liryczny zdradza przedmiot swoich pragnień: „Fruwam, jak się powinno,/ czyli sama z siebie” [*Pochwała snów*, Ww, WW 195]; „nieupierzeni potrafimy fruwać” [*Sny*, T 60]. Niestety, na jawie nie jest nam dana taka umiejętność i dlatego w wierszu opisującym „lot” ludzi skaczących „z płonących pięt”, autorka woli „nie dodawać ostatniego zdania” [*Fotografia z 11 września*, Ch 35]. Tytułowy bohater wiersza *Akrobata* próbuje przechytrzyć własne ciało – przywiązane do ziemi, choć „niezakorzone”, jak w przypadku organizmów ze świata flory [*Milczenie roślin*] – ale jest „mniej niż sam”:

(...)
 mniej, bo ułomny, bo mu brak,
 brak skrzydeł, brak mu bardzo,
 brak, który go zmusza
 do wstydlwych przefrnieć na nieupierzonej
 już tylko nagiej uwadze.
 (...)

[*Akrobata*, SP, WW 152]

„Chude siostry” barokowych modelek Rubensa („Żebra przeliczone,/ ptasia natura stóp i dłoni” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]) pragnęłyby również wzbić się w powietrze [„Na sterzących łopatkach próbują ulecieć” – tamże], ale tymczasem „gęsiego szły/ po niezamalowanej stronie płótna” [tamże]. Skojarzenie z gęsią nie jest, oczywiście, przypadkowe: gęsi raczej chodzą niż fruważ, niedoskonałość w lataniu dotyczy również ptaków. Skrzydła też czasem zawodzą i wówczas tylko człowiek może ptaka uratować przed śmiercią: „Trzyma w rękach wróbelka ze złamanym skrzydłem” – pisze o swojej bohaterce autorka *Portretu kobiecego* [WL, WzZP 91]. Zdolność empatii i niesienia pomocy innym stworzeniom pomimo braku skrzydeł to ważny w przekonaniu poetki – jak już wyżej pisaliśmy – wymiar człowieczeństwa, którego nie dowodzi natomiast „ręka dłuższa o bat” [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ, WW 14]. Zamiast skrzydeł człowiekowi muszą wystarczyć dwie pary kończyn. „Ramiona nie zamiast, ale oprócz skrzydeł” [*Tomasz Mann*, SP, WW 147], podobnie jak „dłonie palczaste, a u nóg kopytka” czy „szkieletki-dwutworki” [tamże] to dziwy, których natura się wyrzekła, gdyż byłyby to zbędny „nadmiar i kłopot” [tamże].

Nogi umięśnione, o kościach połączonych ruchomymi stawami, zakończone stopami umożliwiają nam przemieszczanie się, chodzenie, bieganie, siadanie i wstawanie oraz wiele innych czynności, ujawnianych w takich

poetyckich obrazach jak ten: „Nogę na nogę każdy sam sobie zakłada./ Jedna stopa w ten sposób dotyka podłogi,/ druga swobodnie kiwa się w powietrzu” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34]. Przemieszczanie się na własnych nogach to podstawowe kryterium zdrowia w rozumieniu medycznym, możliwe do osiągnięcia mimo poważnych uszkodzeń mózgu: w poetyckim opisie „pana profesora”, który „już umarł trzy razy” [*Spacer wskrzeszonego*, Ww, WW 174] sukces medyczny („postawiono go nawet na nogi” [tamże]) jest przedmiotem ironicznych konstatacji i niesie pytania o granice ingerencji medycznej w proces życia i umierania.

Choć zdolność poruszania się na dwóch nogach, uznawana przez Arystotelesa za *differentia specifica* kategorii *człowiek* w świecie zwierzęcym (zob. uwagi w rozdziale I), nie jest dzisiaj, również dla autorki *Ludzi na moście*, definicyjnym wyznacznikiem człowieczeństwa, ważność tego cielesnego atrybutu istoty ludzkiej znajduje potwierdzenie w potocznych aktach mowy. Bez odniesienia, choćby tylko konotacyjnego, do naszej wiedzy o sprawności nóg niezrozumiałe byłyby liczne poetyckie obrazy, na przykład charakterystyka osób wychodzących z baru, w którym za chwilę wybuchnie bomba: „Terrorysta, on przeszedł na drugą stronę ulicy. (...)//, Kobieta w żółtej kurtce, ona wchodzi./ Mężczyzna w ciemnych okularach, on wychodzi.” [*Terrorysta, on patrzy*, WL, WzZP 87] lub opis zachowania porzuconej i śmiertelnie zranionej kobiety, której życie sprowadza się do automatycznych odruchów, niewymagających emocjonalnego zaangażowania: „Ona wstała, jak się wstaje.// Ona chodzi, jak się chodzi” [*Ballada*, S, WW 84]. Traciłoby również sens pytanie o to, ilu ludzi „przestąpiło ten próg” i „przebiegło przez ten most” [*Rachunek elegijny*, KiP 18]. Ruch ciała, zależny od sprawności nóg, buduje akcję zdarzeń przywołanych w innych utworach autorki *Ludzi na moście*, takich jak kreowana na papierze scena polowania: „Jest w kropli atramentu spory zapas/ myśliwych z przymrużonym okiem,/ gotowych zbiec po stromym piórze w dół, otoczyć sarnę, złożyć się do strzału” [*Radość pisania*, SP, WW 115]; taniec: „Tańczono twarzą przy twarzy. Tańczono. Nagle ktoś upadł” [*Czarna piosenka*, WW 9]; przemierzanie mostu: „Ludzie wyraźnie przyspieszają kroku./ bo właśnie z dużej chmury/ zaczął deszcz ostro zacinać” [*Ludzie na moście*, LnM 44]; zachowanie człowieka widziane oczami psa: „Miał okazałe stado chodzące za nim krok w krok” [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22], „biegał od ściany do ściany” [tamże: 23]; czynności wykonywane przez aktorów po zakończonym spektaklu, kiedy to „buntownik bez urazy stąpa przy boku tyrana” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166], takie jak: „ustawia-

nie się w rzędzie/ pomiędzy żywymi”, „dyganie samobójczyni”, „deptanie wieczności noskiem złotego trzewiczka”, „wejście gęsiego zmarłych dużo wcześniej” [tamże]. Ważność nóg ujawnia się szczególnie w sytuacjach dramatycznych, jak ta opisywana w wierszu pt. *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, którego bohaterka „na pomoc dzieciom biegnie sama,/ (...) zapada w ogień po kolana” [WdY, WW 38], choć na pewno nie marzyła o tym, by ginąć w płomieniach, lecz chciała tylko jak każdy z nas „wydeptać ścieżkę w lesie” [tamże]. Być może nieraz z ulgą myślała, że dobrze jest nie być drzewem „uwięzłym w ziemi,/ do którego zbliża się pożar” [*W zatręśieniu*, WzZP 176]. Filmową dramaturgią wyróżnia się także w poetyckim obrazie scena upadku biblijnej małżonki Lota w trakcie ucieczki z Sodomy:

(...)

Ja biegłam dalej,

czołgałam się i wlatywałam,

dopóki ciemność nie runęła z nieba,

a z nią gorący żwir i martwe ptaki.

Z braku tchu wielokrotnie okręcałam się.

Kto mógłby to zobaczyć, myślałby że tańczę.

(...)

[*Żona Lota*, WL, WW 210].

Wiele metaforycznych konceptualizacji bazuje na pojęciowej domenie poruszania się za pomocą nóg, np.: zachowanie aktorów po odegraniu dramatu na scenie: „zmarłychwstawanie z pobojowisk sceny” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]; upływ czasu: „Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością” [*Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11] i jego zatrzymanie na drzeworycie japońskiego mistrza: „czas potknął się i upadł” [*Ludzie na moście*, LnM 45]; strategii podmiotu poetyckiego wobec „życia”: „Zabiegam mu drogę z lewej,/ zabiegam mu drogę z prawej,/ i unoszę się w zachwycie,/ upadam od podziwu” [*Allegro ma non troppo*, Ww, WW 189] czy „taniec” pierwiastków chemicznych we łzie: „Ty tu płaczesz, a tam tańczą,/ a tam tańczą w twojej łzie. (...)/ Ten lekkoduch wodór z tlenem./ Te gagatki chlor i sól” [*Ruch*, SP, WW 157].

Czynność klęczenia, przywołana na przykład w obrazie kochanków z wiersza *Upamiętnienie* („ukłękli nad jeziorem” [WdY, WW 34]), nie mogłaby być wykonana bez charakterystycznego zgięcia kolan, a wyobrażenie tego ruchu pozwala interpretować nawet tak niekonwencjonalne obrazy jak ten z wiersza *W rzece Heraklita*: „Ryba klęka przed rybą” [S, WW

105]. Zwyczajna czynność wymagająca aktywności kolan przywołana jest w innym wierszu: „walizka/ zamknęła się, gdy klękałam na niej” [*W banalnych rymach*, DŻ, WW 13]; pobożna służąca ma „buty z nosami startymi od klęczeń” [*Hania*, WdY, WW 26]. Kolana umożliwiają naszym nogom przyjęcie pozycji służącej podtrzymywaniu kogoś lub czegoś: „córeczka na kolanach żony” to scena z fotografii opisanej w wierszu *Stary profesor* [D 16]; „Chłopczyk” z wiersza pt. *Film – lata sześćdziesiąte* „kładł główkę na kolanach cioci” [SP, WW 144]; „Nie, nie miała tych kolan, o które mu chodzi” [tamże] to spostrzeżenie mężczyzny oceniającego fizyczne walory kobiety. „Nie widział kolan nad sobą” człowiek, który upadł w tańcu [*Czarna piosenka*, WW 9]. Kolana służą za element parametryzacji osoby, wyznacznik pewnej granicy jej ciała – skanowanego bądź od góry: dziewczyna opisywana w wierszu *Niewinność* ma włosy „długie aż do kolan” [SP, WW 139], bądź od dołu: tytułowa bohaterka innego utworu „zapada w ogień po kolana” [*Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, WdY, WW 38]; cesarz z perspektywy żółwia „światem się przemyka! Od pięt po kolana” [*Sen starego żółwia*, WL, WW 212] – żółw widzi tylko „dwie łydki, zgrabne dość, w pończochach białych” [tamże]. Wyodrębnioną w opisie kobiecej sylwetki częścią nóg powyżej kolan są „uda”, wspomniane w opisie bohaterki wiersza *Niewinność* [SP, WW 139].

Zdecydowanie jednak wyróżniający się fragment kończyn dolnych stanowią stopy, które umożliwiają nam utrzymywanie pozycji pionowej. Potoczne wyrażenie *od stóp do głów* (*głowy*) jest rodzajem parametru odnoszącego się do długości ludzkiego ciała. W niekonwencjonalnym kontekście wyrażenie to konotuje niepowtarzalną, określoną postać człowieka, który „wygłowił się” się z nicości: „Gdzież ja się to znalazłam –/ od stóp do głowy wśród planet,/ nawet nie pamiętając, jak mi było nie być” [****Nicość przecinowała się także i dla mnie*, Ww, WW 199]. Użyty w innym wierszu, ze znaczącym odwróceniem szyku składników, frazeologizm ten odnosi się do obejmującego całe ciało wysiłku akrobaty, który „spiskuje od głowy do stóp/ przeciw takiemu, jakim jest” [*Akrobata*, SP, WW 152]. Zabawnym uszczegółowieniem tej parametryzacji jest wyrażenie użyte w opisie kulturyisty: „Od szcęk do pięty wyszedł napięty” [*Konkurs piękności męskiej*, S, WW 91]. Odciski stóp, widoczne na grząskim gruncie, są dowodem czyjejs obecności w danym miejscu i pozwalają też ustalić kierunek przemieszczania się. Tropy te, istotne w detektywistycznych dochodzeniach, służą również poetce penetrującej wyspę pod wdzięczną nazwą „Utopia”: „Mimo powabów wyspa jest bezludna,/ a widoczne po brzegach drobne ślady stóp/

bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza” [*Utopia*, WL, WzZP 101]. Nieposiadanie stóp przez człowieka mogłoby być w sensie dosłownym tylko wynikiem kalectwa, ale w przypadku posążka paleolitycznej „Wielkiej Matki” brak stóp zyskuje w poetyckiej interpretacji znaczenie symboliczne, związane z treścią kultu, który uprzywilejowuje brzuch kosztem innych części ciała matki: „Wielka Matka nie ma stóp./ Na co Wielkiej Matce stopy./ A gdzież to jej wędrować./ Po cóż miałyby wchodzić w szczególności świata” [*Fetyz płodności z paleolitu*, SP, WW 153].

Chodzenie boso po plaży konotuje nieobute stopy: dziewczyna „radośnie bosa” jest obiektem poetyckiego konterfektu pt. *Niewinność* [SP, WW 139]. Stopy kojarzą się jednak nieodparcie z takim atrybutem jak obuwie – konotacja ta jest nietypowo zaktualizowana w refleksji dotyczącej buta oglądanego w muzeum: „Zwyciężył prawy but nad nogą” [*Muzeum*, S, WW 66]. Przeciwwstawienie bosych i obutych stóp zostało zabawnie wyzyskane przez bohaterkę wieczoru autorskiego, która zastanawia się, jak sprostać stereotypowi romantycznej poetessy: „powinnam raczej wefrunąć niż wejść –// I czy nie lepiej boso,/ niż w tych butach z Chełmka,/ tupiąc, skrzypiąc/ w niezdamnym zastępstwie anioła” [*Trema*, LnM, WW 245]. W obrazach poetyckich obuwie bywa rekwizytem teatralnym [„Dep-tanie wieczności noskiem złotego trzewiczka” – *Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]; możliwą przyczyną tragicznego losu biblijnej małżonki Lota, która „przez nieuwagę” złamała boski zakaz, „wiążąc rzemyk u sandała” [*Żona Lota*, WL, WW 209]; elementem rejestru rzeczy po zmarłym artyście [„Pójdą na śmietnik trzewiki, niewygodni świadkowie” – *Klasyk*, Ww, WW 194]; atrybutem cesarza, a właściwie jego nóg widzianych z pozycji żółwia [„w czarnych trzewikach przegląda się słońce” – *Sen starego żółwia*, WL, WW 212], choć żółw nie ma pewności, czy był „cesarski ten trzewik z klamerką” [tamże], gdyż trudno jest „osobę poznać po fragmentach:/ po stopie prawej albo stopie lewej” [tamże]. „Trzy schodki” i „wydeptany dywanik” [*Dom wielkiego człowieka*, LnM 16]; „kroki na schodach” [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 20]; „przytupane zasy” [*Słówka*, S, WW 71]; „ulice, schody, korytarze./ na których mogli się od dawna mijać” zakochani [*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 26] – wszystkie te obiekty i zdarzenia łączą się w naszym wyobrażeniu z ludzkimi stopami; także tak prozaiczne czynności jak „mycie nóg” [*Zamachowcy*, T 42] czy „przytupywanie” na śniegu dla rozgrzewki [*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*, WdY, WW 52] lub „stąpanie” po skrzypiącej podłodze [*Ballada*, S, WW 83].

W nogi i stopy czy też raczej ich odpowiedniki (nóżki, kopyta, kopytka, łapki i łapy) są wyposażone również zwierzęta, które autorka *Chwili* często wywołuje: martwy żuk „trzy pary nówek złożył na brzuchu starannie” [*Widziane z góry*, WL, WzZP 83]; „napisana sarna” jest „na pożyczonych z prawdy czterech nóżkach wsparta” [*Radość pisania*, SP, WW 115]; uciekającej przed lwem antylopie przytrafia się potknięcie „jednego z czterech kopytek” [*Zdarzenie*, D 12]; rumaki rycerzy w orszaku księcia ukazują „kopytka” [*Miniatura średniowieczna*, WL, WzZP 89]; ogromny tułów jaszczura wspiera się „na czterech łapach” [*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180]; kot będzie szedł „na bardzo obrażonych łapach”, gdy wreszcie zjawi się jego pan [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 21]; „chomik wspięty na dwóch łapkach” stanął na drodze uciekinierów z Sodomy [*Żona Lota*, WL, WW 210]. Nóżki czy łapy zwierząt, choć często szybsze od ludzkich kończyn, nie są jednak przedmiotem naszej zazdrości w takim samym stopniu jak skrzydła. Łapy (zazwyczaj z negatywnym wartościowaniem) przypisywane są również człowiekowi w potocznych frazeologizmach; mogą przy tym odnosić się zarówno do kończyn dolnych, jak i górnych: por. *spadać na cztery łapy*, *dawać w łapę*. Pierwszy zwrot został w zmodyfikowanej wersji wykorzystany w wierszu pt. *Prospekt*, w którym „tabletka na uspokojenie” zaleca się potencjalnym osobom zażywającym: „będziesz mi wdzięczny (wdzięczna)/ za cztery łapy spadania” [Ww, WW 172]. Zwierzęta w cyrku opanowują natomiast umiejętności właściwe istotom dwunożnym, co musi zachwiać naszym poczuciem wyższości: „Przytupują do taktu niedźwiedzie./ (...) małpa w żółtej tunice na rowerze jedzie./ (...) tańczą psy i ostrożnie kroki mierzą” [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ WW 14].

Poruszanie się na dwu dolnych kończynach nie jest całkiem bezproblemowe: można „potknąć się o kamień” [*Notatka*, Ch 40], zwłaszcza kiedy coś „wali się pod nogi” [*Jawa*, KiP 17] – fraza ta ma znaczenie przenośne: w cytowanym wierszu odnosi się do „jawy”, czyli codziennej rzeczywistości, której opór musimy z mozołem pokonywać. Do przeszkody w chodzeniu nawiązuje też wers z wiersza *Platon, czyli dlaczego*: „Mądrość kulawa/ z cierniem wbitym w piętę” [Ch 17]. Jest to metafora niedoskonałości (*pięty achillesowej*) związanej z materialną naturą bytu, także człowieka, którego wyposażono w ciało. Upadek w dosłownym sensie, w tanecznym kręgu, pośród wielu płasających nóg został opisany w wierszu pt. *Czarna piosenka*: „Tańczono. Nagle ktoś upadł./ (...) Omijano go w rytmie./ Nie widział kolan nad sobą” [WW 9].

Atrybutem człowieka w porównaniu z prehistorycznym gadem są także „zręczne ręce” [*Szkielet jaszczura*, Ww, WW 180] – „z płetwy rodem”, jak przypomina autorka w wierszu *Sto pociach* [SP, WW 158]. Pleonazm podkreśla definicyjną, funkcjonalną cechę kończyn górnych, których nazwa może metonimicznie oznaczać osobę, jak w określeniu „niewidzialna ręka”. Taka ręka wiedzie „zdumioną duszyczkę” ku przystani [*Nad Styksem*, WL, WW 236] i „ściska za gardło” spektatorkę wzruszoną zachowaniem aktorów [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]. Na podobnej metonimii oparte są inne poetyckie frazy: „Klamką porusza pojedyncza ręka” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 78]; „Ręka, co kładzie rybę na talerzyk./ także nie ta, co kładła” [*Kot w pustym mieszkaniu*, KiP 20]; „Radość pisania./ Możliwość utrwalania./ Zemsta ręki śmiertelnej” (*Radość pisania*); „jeśli się zjawi pod piszącą ręką...” [*Właściwie każdy wiersz*, D 38]. Ręce bywają określane ze względu na różne cechy, jak w wierszowanym dialogu pt. *Na wieży Babel*: „- Masz takie piękne ręce./ - *To stare dzieje, ostrze przeszło nie naruszając kości*” [S, WW 99] – kwalifikacja estetyczna jest tu kontrastowo zestawiona z charakterystyką wskazującą na ręce jako narzędzie walki i część ciała (kości, mięśnie). Opis ręki, oparty na zestawieniu różnych konotacji, znajdujemy także w wierszu pt. *Identyfikacja* – ręka z zachowanymi na niej ozdobami jest jedyną rozpoznawalną częścią ciała mężczyzny spalonego podczas katastrofy lotniczej: „Cały czarny, spalony oprócz jednej ręki./ Strzępek koszuli, zegarek, obrączka” [*Identyfikacja*, T 46]; „jednoręki” chłopiec „pod bramą” [*Wyjście z kina*, WW 8] to także ofiara katastrofy – dziejowej: element powojennego krajobrazu.

Ręce służą przede wszystkim do trzymania, ujmowania, podnoszenia, chwytania czegoś i najczęściej taka ich funkcja jest profilowana także w poetyckich kontekstach. Przydatność rąk jest znakomicie zilustrowana przez poetkę w takim chociażby zwięzłym opisie kobiety: „Trzyma w rękach wróbelka ze złamanym skrzydłem./ własne pieniądze na podróż daleką i długą./ tasak do mięsa, kompres i kieliszek czystej” [*Portret kobiecy*, WL, WzZP 91] lub w poetyckim rejestrze czynności wykonywanych przez aktorów po zakończonym spektaklu: „tu oto jedna ręka po kwiat spiesznie sięga./ tam druga chwyta upuszczony miecz” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 167]. Portretowanemu „z pamięci” mężczyźnie podmiot poetycki przydaje różne atrybuty: „Gdyby coś trzymał w rękach?/ Książkę własną? Cudzą?/ Mapę? Lornetkę? Kołowrotek wędki?” [*Portret z pamięci*, T 54]; tytułowa bohaterka wiersza *Wywiad z Atropos* dzierży w rękach nożyce; na rodzinnej fotografii bohater innego poetyckiego opisu wskazuje kota „na

rękach córeczki” [*Stary profesor*, D 160]. „Co mają w rękach – opisze te przedmioty” [*Konszachy z umarłymi*, LnM 30] – słyszy lustratorskie polecenie osoba, której sniła się umarli. Wielkie powojenne „sprzątnięcie” angażuje pamięć, a przede wszystkim ręce: „Ktoś z miotłą w rękach/ wspomina jeszcze jak było” [*Koniec i początek*, KiP 11]; „W strzępach będą rękawy od zakasywania” [tamże: 10]; „Ktoś musi przywlec belkę/ do podparcia ściany,/ ktoś oszklić okno/ i osadzić drzwi na zawiasach” [tamże]. Nie zawsze ręce doskonale spełniają swoją funkcję, toteż zdarza nam się coś *upuszczać*; rzeczy *wypadają nam z rąk*; słabnący fizycznie lub umierający ludzie *lecą nam przez ręce* – ten ostatni frazeologizm wykorzystała poetka, relacjonując sen o spotkaniu z nieżyjącymi rodzicami: „w ilu snach się tułali, w ilu zbiegowiskach/ spod kół ich wyciągałam,/ ilu agoniach przez ile mi lecieli rąk” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 117]. Modyfikacja zwrotu, wnosząca zwielokrotnienie nazywanej czynności i jej narzędzia (rąk), koresponduje z powtarzalnością i nierealnością marzeń sennych. Upośledzenie rąk, podobnie jak innych członków ciała, dotyka paleolitycznej „Wielkiej Matki”, a raczej jej zdeformowanego przez kult wizerunku, w którym najważniejszy jest brzuch: „Wielka Matka dwie rączki ledwie ledwie ma,/ dwie cienkie, skrzyżowane leniwie na piersiach” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]. Ręce takie nie spełniają zwyczajnych funkcji: „Po cóż by miały życiu błogosławić,/ obdarowywać obdarowanego” [tamże], ich przeznaczeniem jest „zygzakiem leżeć na treści,/ być prześmiejchem ornamentu” [tamże].

W przenośnym sensie przedmiotem chwytania i trzymania czegoś w rękach mogą być także obiekty abstrakcyjne – w opisie akrobaty znajdziemy taki obraz: „żeby pochwycić w garść rozkołysany świat,/ nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona” [*Akrobata*, SP, WW 152]. Paralelę między fizyczną czynnością rąk (podrzucanie w ręce znalezionej klucza, który ktoś zgubił) a utraconą miłością, która jest bezużyteczna, kiedy „na obcej podniesiona ręce”, znajdujemy w wierszu pt. *Klucz* [PZS, WW 20]. Dzięki dłoniom składanym w garść ręce tworzą pojemnik, w który niekiedy coś samo wpada lub nań spada: „Kropla deszczu mi spadła na rękę” – mówi podmiot wiersza *Woda* [S, WW 102]. Potocznego frazeologizmu, którego sens bazuje na wyobrażeniu rąk jako pojemnika, używa również „interlokutorka” w *Rozmowie z kamieniem*, chcąc wejść do jego wnętrza: „Wejść i wyjść z pustymi rękami” [S, WW 110]. Czas – jak zauważa poetka – nie miał wiele do zaoferowania naszym krótko żyjącym przodkom: „wyciągał do nich rękę prawie pustą/ i szybko cofał ją, jakby mu było szkoda” [*Kró-*

kie życie naszych przodków, KiP, WzZP 116]. W antynomicznym zestawieniu wyrażenie pojawia się również w opisie adresatów *Podziękowania* – wiersza poświęconego ludziom, których mówiąca „nie kocha”: „Sami nie wiedzą,/ ile niosą w rękach pustych” [WL, WzZP 79]. Efektem skontaminowania dwu szablonów pojęciowych o przeciwstawnych znaczeniach (*nieść coś w rękach* i *puste ręce*) jest oryginalny sens poetyckiego przesłania: bezinteresowny i niewymagający wdzięczności – a jednak na nią zasługujący – dar pustych rąk.

Ręce są, oczywiście, podobnie jak nogi, implikowane we wszelkich opisach nazywających czynności, które nie mogłyby być wykonane bez udziału kończyn górnych. Są to na przykład akty spełniane przez aktorów po zakończonym przedstawieniu: „poprawianie peruk, szatek,/ wrywanie noża z piersi,/ zdejmowanie pętli z szyi” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]; „Rozpędzanie morałów rondem kapelusza” [tamże] czy zwykłe czynności codzienne, opisywane w wierszu pt. *Wypadek drogowy*: „Ktoś odcedza makaron,/ Ktoś grabi liście w ogródku./ (...), Komuś kot z łaski swojej pozwala się głaskać” [D 8]. Ruch ręki/ rąk profilowany jest w opisie tak prozaicznej czynności jak sięganie po słuchawkę telefonu [*Słuchawka*] czy tej, która jest nazwana w tytule wiersza z tomu *Chwila: Mała dziewczynka ściąga obrus*. Patrząc z nieba na dziecięce próby, „pan Newton” może tylko bezradnie „wymachiwać rękami” [tamże, Ch 20]. Określony zestaw ruchów profilowanych części rąk (dłoni, palców) wiąże się z działaniami wymagającymi trudnych ćwiczeń, takich jak: pisanie poematu, malowanie obrazu, prowadzenie samochodu czy gra na fortepianie (mistrzowskie wykonywanie tych czynności jest motywem sennego marzenia podmiotu wiersza *Pochwała snów*). „Obrus haftowany w kwiaty” [*Sny*, T 60] jest tak percypowany wzrokiem i konotuje zarazem rezultat pracy zręcznych kobiecych dłoni. Ruchy ludzkich rąk (palców) są podstawą metaforycznej konceptualizacji działań przypadku: „Przypadek pokazuje swoje sztuczki./ Wydobywa z rękawa kieliszek koniaku” [*Seans*, KiP 24], „Przestrzeń w palcach przypadku/ rozwija się i zwija” [tamże], „Przypadek obraca w rękach kalejdoskop” [tamże].

W pewnych sytuacjach zawodzą nas nawet wytrenowane w codziennej aktywności dłonie, na przykład podczas wizyty u lekarza, kiedy z obawy drżą nam ręce: „czas już wiązać, zapinać, drżącymi jeszcze rękami/ sznurówadła, zatrzaski, suwaki, klamerki” [*Odzież*, LnM 13]. Takie nieskoordynowane ruchy rąk nie zdradzają żywszych uczuć kobiety, która zapomniała o swojej pierwszej miłości: „Nie drżą mi ręce,/ kiedy natrafiam na drobne pamiątki/ i zwitek listów” [*Pierwsza miłość*, Ch 23]; ręce drżą natomiast

poecie z powodu tremy podczas czytania wierszy niewidomym [*Uprzedność niewidomych*]. Wyobrażenie określonego gestu służy konceptualizacji braku zaangażowania w jakąś nieczystą sprawę, co oddaje zwrot *nie przykladać do czegoś ręki*, zaktualizowany we frazie: „Wierzę w nieprzyłożoną rękę,/ wierzę w złamaną karierę” [*Odkrycie*, SP, WW 179].

W kontekście poetyckim eksponowane są zwłaszcza kolokacje z nazwami ramion i dłoni. Wiedza autorki na temat anatomii wykracza nieraz poza informacje podstawowe, potrzebne w codziennym komunikowaniu się, i odnajdujemy w jej wierszach również opisy niemal encyklopedyczne, wykorzystane jednak w celu uwypuklenia subiektywnej interpretacji, jak w poetyckiej „definicji” zawierającej dane o liczbie kości, mięśni i komórek nerwowych składających się na dłoń:

Dwadzieścia siedem kości,
Trzydzieści pięć mięśni,
Około dwóch tysięcy komórek nerwowych
W każdej opuszcze naszych pięciu palców.
To zupełnie wystarczy,
żeby napisać „Mein Kampf”
albo „Chatkę Puchatka”.

[*Dłoń* – W, 15]

Estetyczne atrybuty dłoni są ewokowane w poetyckich opisach dzieł malarskich: „Upodobałem sobie/ w dłoniach pani mej/ jako w suchych palemkach/ do opończy wpiętych” – komplementuje bohater *Mozaiki bizantyjskiej* swoją małżonkę – ascetyczną jak „eremitki/ szkielecice święte” [SP, WW 134]. W wierszu *Malpa* jest wzmianka o mnichu, który malując taką świętą, „przydał jej dłonie wążiutkie, zwierzęce” [S, WW 63]. Skojarzenie dłoni z rękawicami zostało wykorzystane w niebanalnej konstatacji związanej z muzealnym eksponatem: „Przegrała dłoń do rękawicy” [*Muzeum*, S, WW 66]. Konieczność zdejmowania rękawic sprawia, że często się gubią: doświadczenie to przywołano w opisie człowieka wychodzącego z baru, w którym za chwilę wybuchnie bomba: mężczyzna o tym nie wie i na kilka sekund przed wybuchem „on wraca po te swoje marne rękawiczki” [*Terrorysta, on patrzy*, WL, WzZP 87]. W „rękawicach” piszą poeci w kraju, którego klimat jest przedmiotem poetyckiej krotchwili, demaskującej stereotypowe wyobrażenia cudzoziemców [*Słówka*, S, WW 73]; „magiczne rękawiczki” iluzjonisty to atrybut współczesnego artysty dbającego o swój publiczny „wizerunek” [*Wizerunek*, S, WW 95].

Chiromanci wróżą z linii widocznych na wewnętrznej stronie dłoni, wnioskując z nich o długości życia właściciela. Aluzją do tej praktyki są poetyckie wersy na temat upodobnienia się partnerów, którzy dożyli ze sobą „złotych godów”: „Kto tutaj żyje, a kto zmarł/ wplątany w linie – czyjej dłoni?” [*Złote gody*, S, WW 78]. Splecione dłonie są znakiem miłości, przywiązania, szczęśliwej zażyłości dwojga ludzi. Nie mają odwagi okazywać tych uczuć adresaci przestróg tragicznej prorokini: „Rwał się śmiech./ Rozplatały się ręce” [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 132]. Dłonie są także podstawowym narzędziem obrony i ataku. Dłoń zaciśnięta w pięść przywołana jest w opisie reakcji więźnia w zaplombowanym wagonie: „Imię Natan bije pięścią o ścianę” [*Jeszcze*, WdY, WW 47] i jedynie konotowana przez określenie narzędzia walki („tłuki pięściowe”) w wierszu *Rozpoczęta opowieść* [LnM, WzZP 132].

Najważniejszą częścią dłoni są palce, zdolne do wykonywania precyzyjnych ruchów, niemal bezustannie zajęte, choćby bębnieniem „po białym obrusie”, gdy ich właściciel czeka na podanie posiłku [*W biały dzień*, LnM 18]. Linie papilarne opuszków palców, odcisnięte na różnych przedmiotach, są dziś wykorzystywane jako niepowtarzalny znak identyfikacyjny jednostki ludzkiej: poetka oryginalnie nawiązuje do tej konotacji w wierszu *Dnia 16 maja 1973 roku*. Podmiot poetycki próbuje znaleźć dowody swojej fizycznej obecności w miejscu i czasie, które uległy zatarciu w pamięci: „ślady moich palców musiały zostać na klamkach” [KiP 27] – dowodzi jak ktoś, kto pragnie wykazać swoje alibi przed sądem. „Odcisk palca” jest w innym utworze prezentowany z perspektywy bakterii, dla których jest on „rozległym labiryntem” [*Mikrokosmos*, T 30]. W palcach można trzymać niewielkie naczynia i inne przedmioty, co zyskuje poetycką aktualizację w opisie pragnienia głodujących: „Nadlatywały ręce z poczerniałych ikon./ z pustymi kielichami w palcach” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW 80]. Oczywistość posiadania pięciu palców u dłoni zamienia się w przekonującą niezwykłość, gdy spojrzymy na ten fakt oczami „zdziwionej światem” poetki: „Cud, który nie tak dziwi, jak powinien:/ palców u dłoni wprawdzie mniej niż sześć, za to więcej niż cztery” [*Jarmark cudów*, LnM 42]. Funkcje i inne cechy palców są charakteryzowane za pomocą dodatkowych określeń, np. „wskazujący”, „serdeczny”. Pierwszy to ten, który pokazuje na przykład morza, rzeki i oceany na mapie (*Woda*); został on metonimicznie zredukowany do „paznokcia” w poetyckiej frazie: „Paryż od Luwru do paznokcia/ bielmem zachodzi” [*Elegia podróżna*, S, WW 74]. Drugi to palec środkowy: „Czemu ugryzłaś mnie w serdeczny palec?” – pyta kobietę żołnierz toczący wojnę w jej kraju

[*Wietnam*, SP, WW 140]. Inna konotacja, związana z ozdabianiem dłoni, zwłaszcza środkowych palców, zyskała aktualizację w wypowiedzi zakochanej kobiety, która utraciła uwagę mężczyzny: „Nie z mego palca toczy się pierścionek” (***) *Jestem za blisko, żeby mu się śnić*), a także w pytaniu postawionym w innym utworze: „Na czym teraz palcu/ serdeczny pierścionek/ skradziony mi – zgubiony” [*Spis*, Ch 43].

Palce jako najczęściej wykorzystywany organ fizycznego kontaktu z wszelakimi obiektami zewnętrznymi są też narażone na skaleczenia, oparzenia itp., ale ból palca jest bagatelizowany jako coś niegroźnego, podobnie jak ból głowy, zwykle niezwiązany z poważniejszą chorobą. Potoczne przysłowie *Paluszek i główka to szkolna wymówka* zostało poetycko spożytkowane w opisie „kpiarzy”, których poetka radzi nie zabierać w kosmos: „Na trzydziestej planecie,/ (pod względem pustynności bez zarzutu)/ odmówią nawet wychodzenia z kabin,/ a to że głowa, a to że palec ich boli” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]. Podobne konotacje palca zostały odświeżone w poetyckim akcie przeprosin, we frazie: „Wybaczcie otwarte rany, że kłują się w palec” [*Pod jedną gwiazdką*, Ww, WW 200]. Ludzkie palce uzbrojone w paznokcie to ubogi relikw drapieżnych szponów i pazurów naszych zwierzęcych przodków. Asocjacja taka pojawia się w opisie „wygwizdanych ze zbrodni” żeńskich samic: „Czasem tylko paznokcie/ błysną, drasną, zgasną” [*Żywy*, SP, WW 126], także w deklaracji kobiety przeżywającej miłosny zawód: „zginę w skrzydłach, przeżyję w praktycznych pazurkach./ Non omnis moriar z miłości” [*Reszta*, S, WW 70]. „Praktyczne pazurki” świadczą nie tylko o sile potrzebnej do przetrwania, ataku i samoobrony; można nimi robić znaki, czasem trwalsze od tych, które są wzmiankowane w poetyckiej konstatacji: „Życie trwa kilka znaków pazurkiem na piasku” [*Wielka liczba*, WL, WzZP 77]. Paznokcie zastępują niekiedy narzędzie do rysowania: „Jedyna rozmaitość to specjalne zdania,/ paznokciem zakreślone albo kredką” [*Głos w sprawie pornografii*, LnM 34]; jako rzecz wartą milczącego „wpatrywania się” wymienia poetka m.in. „paznokcie noworodka” [*Drobne ogłoszenia*, WdY, WW 36]. Tylko konotacyjnie, lecz obrazowo, ruch palców zakończonych paznokciami został przywołany w kunsztownej frazie: „Ścierp tajemnico bytu, że wyskubuję nitki z twego trenu” [*Pod jedną gwiazdką*, Ww, WW 200].

Ramiona (lub pojedyncze ramię) są wymieniane w kontekstach poetyckich głównie ze względu na ich funkcję podtrzymywania czegoś: „Miałam na sobie zwykłą szarą suknię/ spinaną na ramieniu” [*Na wieży Babel*, S, WW 99], „a na ramieniu pazia/ coś nad wyraz małpiego” [*Miniatura*

średniowieczna, WL, WzZP 89], „pewien listek przefrunął/ z ramienia na ramię” [*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KiP 26]. Kontakt fizyczny dwu osób najczęściej wiąże się z ruchem rąk (dotyk jako źródło doznań zmysłowych omawiam w dalszej części niniejszego rozdziału – zob. uwagi w punkcie 3.2.5). Na czyimś ramieniu można położyć rękę albo wesprzeć głowę, przy czym gesty te wskazują na zażyłość relacji – są ewokowane w opisie związku kobiety i mężczyzny: „Pozwalamy jego głowie,/ od wieków ułaskawionej,/ spocząć na naszym ramieniu” [*Żywy*, SP, WW 126]; „Wysuwam ramię spod głowy śpiącego” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić*]; „Już tylko się domyślam z ręką na twoim ramieniu,/ ile tam pustki na nas przypada” [****Nicość przenicowała się także i dla mnie*, Ww, WW 199). Oba zamknięte ramiona tworzą krąg, którym można kogoś objąć. Objmowanie się jest często znakiem pojednania: „Uśmiechnięci, w półobjęci,/ spróbujemy szukać zgody” [*Nic dwa razy*, WdY, WW 29]. Przede wszystkim zaś stanowi element gestyki miłosnej. Kobieta mówi o sobie leżącej w objęciach ukochanego: „Jestem za blisko (...)/ znieruchomiała w objęciu. On śpi” [****Jestem za blisko, żeby mu się śnić* S, WW 97]; kochankowie są „zbyt objęci”, by rozdzielił ich upływ czasu [*Obmyślam świat* WdY, WW 58]; „on obejmuje ją/ żywym ramieniem” w poetyckim obrazie pt. *Pożegnanie widoku* [KiP 22], a w innym wierszu mówią ludzkie samice, które utraciły groźbę modliszek: „Już tylko obejmujemy,/ obejmujemy żywego” [*Żywy*, SP, WW 126]. W tańcu kobieta jest obejmowana przez mężczyznę: „Tańczę, tańczę/ w zdumionej skórze, w objęciu,/ które mnie stwarza” [*Przy winie*, S, WW 85]. Opis powitania zakochanych na lotnisku również odwołuje się do tej konotacji: „Biegną ku sobie z otwartymi ramionami” [*Na lotnisku*, W 11]. Potoczny frazeologizm został metaforycznie wykorzystany w wierszu *Seans*:

(...)
 Chce nam się wołać,
 jaki świat jest mały,
 jak łatwo go pochwycić
 w otwarte ramiona.
 I jeszcze chwilę wypełnia nas radość
 rozjaśniająca i złudna.
 (...)

[KiP 24]

Ramiona są także poetycko konceptualizowane jako to, co człowiek ma zamiast skrzydeł. „Te ramiona nie zamiast, ale oprócz skrzydeł” [Tomasz Mann, SP, WW 147] to atrybut fantastycznych stworów; człowiek utracił skrzydła na rzecz rąk, które bywają nawet wyżej wartościowane niż pokryte piórami kończyny ptaka, wówczas mianowicie, gdy pojawia się ktoś taki jak autor *Czarodziejskiej góry*, „z cudownie upierzoną watermanem ręką” [tamże]. Nazwa *ramię* ma w języku ogólnym szerszy zakres odniesienia niż *ręka* czy *dłoń* – jest przenoszona na inne nieorganiczne obiekty zgodnie z zasadą podobieństwa motywowanego cechą relacyjną i jakościową: ‘wąskie i długie części większej całości’ (*ramiona rzeki*) lub cechą funkcjonalną: ‘część ruchomego mechanizmu, która służy do chwytania i podnoszenia czegoś’ (*ramię dźwigu*). Nazwa *ramię* może oznaczać także kończynę zwierzęcia, co nie uszło uwagi autorki wiersza *Psalm*, w którym wymieniona została „mątwą zuchwale długoramienna” [WL, WzZP 81].

Określona strefa aktywna kończyn górnych – jednej lub obu (dłoń, ramię, palec) – jest implikowana przez takie wyrażenia i zwroty, jak *pukać do drzwi*, *trzymać w objęciach*, *podać rękę*, *wpaść w ręce*, *strugać coś*, *ciągnąć za rękaw* itp. Stereotypy językowe są aktualizowane w wierszach Szymborskiej zazwyczaj w niekonwencjonalnym kontekście, niosącym dodatkowe sensory: „Pukam do drzwi kamienia” [*Rozmowa z kamieniem*, S, WW 109]; „Ciągnę życie za brzeg listka” [*Allegro ma non troppo*, Ww, WW 189], „wbrew niezbitym dowodom, które lada dzień mogą wpaść w ludzkie ręce!” [*Recenzja z nienapisanego wiersza*, WL, WW 225]; „Świat (...)/ – był tak mały, że się mieścił w uścisku dwu rąk” [****Świat umieliśmy kiedyś na wyrrywki*, WW 7] „ledwie wystrugał ręką z płetwy rodem/ krzesiwo i raketę” [*Sto pociech*, SP, WW 158]; „wściekłość podaje ramię łagodności” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166]; „Co treścią jest uśmiechu/ i podania ręki?” [*Pytania zadawane sobie*, PZS, WW 17].

Gesty ludzkich rąk mają określone znaczenia, które składają się na swoistą „mowę ciała”. Umywanie rąk, źródłowo kojarzone z biblijną postacią Piłata, jest przypisywane w wierszu pt. *Wzajemność* zachowaniu ludzi wobec skutków wywoływanej przez nich nienawiści: zamiast „wzajemnego” znienawidzenia samej nienawiści następuje odzeganie się od odpowiedzialności za zło, co symbolizują „ręce zajęte umywaniem rąk” [W 19]. Obojętna reakcja tych, którzy mogliby oglądać starzejącego się poetę Baczyńskiego, jest opisana frazą: „W pół gestu i w pół tchu nie zastygiliby” [*W biały dzień*, LnM 18]. Wzruszeniem ramion

zwykle demonstrujemy lekceważenie; ignorowana pamięć: „Gniewa się, kiedy wzruszam ramionami” – informuje nas podmiot poetycki w wierszu *Trudne życie z pamięcią* [T 26]. Na widok pięknej dziewczyny starsze kobiety zaczynają „strzec” swoich partnerów, na co wskazują odruchowe spojrzenia i gesty: „Basia zerknęła w popłochu na męża./ Krystyna odruchowo położyła dłoń/ na dłoni Zbyszka” [*Ze wspomnień*, Ch 11]. Udając się w podróż, wykonujemy „pożegnalny gest z okna wagonu” [*Uprzejmość niewidomych*, D 20], na powitanie możemy ucisnąć sobie dłoń: „Chciałam go wziąć za rękę – cofnął ją” to scena z poetyckiej *Relacji ze szpitala* [SP, WW 145]. Na szczęście, rzadko stajemy przed takim sprawdzianem, jaki był udziałem bohaterki wiersza *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej*, która „w ramionach” wynosiła dzieci z płonącego domu [WdY, WW 38]. Zgodność gestyki ze słowami podlega ocenie zewnętrznego obserwatora. Załamywanie rąk na przykład kojarzone jest z wyrażaniem rozpaczki. Bohaterki wiersza *Chwila w Troi* „ręce załamują/ w upajającym obrzędzie obłudy” [S, WW 68], są więc nieszczerze w swojej ekspresji cielesnej.

3.2.3. Organy wewnętrzne

Ciało składa się z zewnętrznej powłoki (skóry i widocznych narządów) oraz ukrytych pod nią wnętrzności. W społecznej komunikacji te ostatnie podlegają swoistemu tabu mimo ich naukowego rozpoznania i opisanie w podręcznikach anatomii dla medyków. Potoczna frazeologia, jak już zostało wspomniane, eksponuje cechy tylko niektórych wewnętrznych organów, przede wszystkim mózgu i serca, ale najczęściej aktualizuje konotacje symboliczne pojęć: mózg jest interpretowany jako narzędzie procesów umysłowych, a serce – jako źródło stanów uczuciowych. O pierwszym z nich pisałam w związku z atrybutami głowy [zob. p. 3.2.2.1], której nazwa najczęściej desygnuje w naszych wypowiedziach zarówno pojemnik (czaszkę), jak i jego zawartość (mózg). W wierszach Wisławy Szymborskiej konotacje związane z wewnętrznymi organami ciała i czynnościami fizjologicznymi także zyskują niekonwencjonalne interpretacje. Wnętrzności to istotny wymiar człowieczeństwa, odróżniający nas od „bytów niesprzecznych”, takich jak pewne warzywo [*Cebula*, WL, WzZP 94], i od niższych gatunków fauny. O tworach oglądanych przez mikroskop poetka mówi m.in.: „Nie mają nawet porządną wnętrzności” [*Mikrokosmos*, T 30]. Człowiek – także taki, który nie chce dorosnąć, jak filmowy „chłop-

czyk”, charakteryzowany w jednym z utworów z tomu *Sto pociech* – jest wytworem długiej i skomplikowanej ewolucji, której rezultatem jest „Dzieścię miliardów komórek nerwowych./ Pięć litrów krwi na trzysta gramów serca” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, WW 144].

3.2.3.1. Serce

Serce to jeden z najważniejszych organów ludzkiego ciała i istotny element topiki poetyckiej. Choć jego fizyczna postać i biologiczna funkcja są przez poetkę z lekarską niemal precyzją rozpoznane, organ ten kojarzony jest w jej wierszach przede wszystkim ze sferą emocjonalną człowieka. Podobną konceptualizację potwierdza potoczna (i gwarowa) frazeologia [zob. Pajdzińska 1999 (1990), Krawczyk-Tyrpa 1987]. W utworze pt. *Buffo*, którego bohaterka mówi o sobie: „Moja głowa zawrócona,/ moje serce i korona,/ głupie serce pękające/ i korona spadająca” [WdY, WW 32], miłosny zawrót głowy i serce jako metonimiczny znak miłości są przywołane w kontekście ewokującym śmierć uczuć i związane z tym poczucie upokorzenia. Stan ten jest symbolizowany przez pękające serce i spadającą koronę (por. potoczne frazy *serce komuś pękło z żalu* i *korona ci z głowy nie spadnie*). Miłosnego zawodu nie przeżywa raczej niewiasta z obrazu „starego mistrza”, która mówi o sobie: „Nie znam zabawy w serce” [*Pejzaż*, SP, WW 120], „Nie używam rozpacz, bo to rzecz nie moja,/ a tylko powierzona mi na przechowanie” [tamże]. „Serce jaskółki” jako adresat litanijnej prośby, wypowiedzianej w imieniu kochanków, pojawia się w wierszu *Upamiętnienie* [WdY, WW 34]; o erotycznym pożądaniu wbrew „wyborom serca” mamy wzmiankę w wierszu *Sny* [T 60]. Skrywających uczucie kochanków zdradzają ich „serca”, które być może „świecą w mroku” [*Jawność*, WdY, WW 31].

Nazwa wewnętrznego organu tłoczącego krew jest zatem tradycyjnie w poezji Szymborskiej kojarzona z topiką miłosną. Fizjologicznym właściwościom tego organu przydaje się symboliczne interpretacje. Wyrażenie z *ciężkim sercem* nie jest określeniem wagi organu ludzkiego, lecz stanu emocjonalnego posiadacza – poetka wykorzystała tę dwuznaczność w następującym opisie: „Sto kilogramów waży serce orki,/ ale pod innym względem lekkie jest” [*Pochwała złego o sobie mniemania*, WL, WzZP 96]. Dosłowny sens wyrażenia został zaktualizowany w wierszu pt. *Autotomia* poświęconym zmarłej z powodu choroby serca poetce Halinie Poświatowskiej: „Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,/ trzy tylko słówka jak

trzy piórka wlotu” [Ww, WW 191]. „Ciężkie serce” jest tutaj metonimią człowieka jako bytu cielesnego, biologicznego, a więc śmiertelnego. To, co uważamy za nieśmiertelne, mieści się w sferze duchowej, ulotnej i niepewnej. W emocjonalnym sensie można również powiedzieć, że coś nam *cięży na sercu* (‘jest powodem zmartwienia, bólu’) – w wierszu autorki *Tutaj* tym ciężarem jest jawa w przeciwieństwie do „zwiewnych” snów [Jawa, KiP 17]. Coś komuś może też *leżeć na sercu* (mówimy tak o sprawach, zamierzeniach, kłopotach, które nas szczególnie absorbują): „od dawna już te sprawy leżą mi na sercu” – wyznaje poetka własnemu „pomysłowi na wiersz” [Pomysł, T 14]. Słyszalne ruchy serca to oznaka życia i coś, co wyróżnia wyższe stworzenia organiczne od innych tworów natury: „po co serce mi bije” – zastanawia się osoba w imieniu „milczących” roślin [Milczenie roślin, WzZP 178]. Na to zasadnicze pytanie brakuje odpowiedzi, choć lekarze i my sami domyślamy się przyczyn wszelkich zaburzeń pracy organu. Przyspieszone bicie serca może być objawem fizycznego wysiłku albo szczególnego emocjonalnego poruszenia; zdolność empatii także uważa się za przymiot serca. Obie konotacje dochodzą do głosu w wierszu *Wszelki wypadek*: „Sieć była jednooka, a ty przez to oko./ Nie mogę się nadziwić, namilczeć się temu./ Posłuchaj, jak mi prędko bije twoje serce” [Ww, WW 163]. Serdeczne więzy między ludźmi zadzierzgano w tradycyjnych społecznościach w drodze specjalnych rytuałów: nasi odlegli przodkowie „serca swoje jedli/ i krew swoją pili” [Jaskinia, SP, WW 155] – mamy tu zapewne aluzję do wiary, że zjedzenie serca zmarłego pozwala żywemu zyskać cnoty przodka. Współczucie jest poetycko zdefiniowane jako „wyobraźnia serca” w wierszu *Drobne ogłoszenia* [WdY, WW 36]. Takiej wyobraźni odmawia sobie osoba, której nikt jeszcze „nie wzywał na pomoc” [Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej, WdY, WW 39], nie sprawdzał jej gotowości do poświęcenia, toteż mówi ona do nas „ze swego nieznanego serca” [tamże].

Bijącemu sercu metaforycznie przypisuje się zdolność „wyskakiwania z piersi” i podążania za przedmiotem miłości [por. tekst popularnej pieśni żołnierskiej: *Z młodej piersi się wyrwało...*]. Aluzyjnie i nieco przewrotnie przenośnia ta jest spożytkowana w wierszu *Żywy*, w zestawieniu atrybutów współczesnych kobiet ze zdolnościami modliszki: „Już tylko obejmujemy,/ obejmujemy żywego./ Suszem już tylko serca umiając go dopaść” [SP, WW 126]. „Czułe serce” jest przedmiotem ironicznej konstatacji autorki wiersza *Przymus*: „Nawet najlepsi ludzie/ muszą coś zabitego przegryzać, przetrawiać,/ żeby ich czułe serca/ nie przestały bić”

[W 12]. Podobną obserwację formułuje tytułowy bohater wiersza *Tarsjusz* – zwierzątko (tak małe, że „niewarte śmierci”), które musi „raz po raz/ spadać kamieniem z serc/ ach, roztkliwionych” [SP, WW 150]. Tkliwe ludzkie serce jest z perspektywy zwierząt sercem twardym jak kamień, który tylko czasami „spada” ku uldze człowieka (warto zwrócić uwagę na pomysłową kontaminację w tym opisie dwu frazeologizmów mających podobny skład leksykalny, lecz różne znaczenia: *mieć serce z kamienia* i *kamień spadł komuś z serca*). Oba główne profile serca: jako organu niezbędnego do życia i pojemnika na uczucia zostały wykorzystane w obrazie emocjonalnej śmierci dziecka (Izaaka) z powodu miłości zawiedzionej przez ojca (Abrahama i Boga Ojca). Po takim doświadczeniu „ocalone” dziecko przestanie kochać, czyli „żywe serce nosić w piersiach” [*Noc*, WdY, WW 25]: „Gdy się stanie,/ co się stać ma,/ gdy się stanie,/ bić mi będzie grzyb suszony/ zamiast serca” – deklaruje w imieniu Izaaka jego współczesny *porte-parole* [tamże]. Żywy organizm (także serce) jest pełen życiodajnej wody, a wysuszenie to synonim martwoty: obrazowym przykładem takiej metamorfozy jest suszony grzyb. Serce jako pojemnik na uczucia bywa także tradycyjnie przeciwstawiane głowie, rozumowi czy też umysłowi („mędrca szkiełka i oku”). Podział ten dochodzi do głosu w końcowej strofie wiersza pt. *Rozpczęta opowieść*, zawierającej życzenia dla nowo narodzonego: „Niech serce jego ma zdolność wytrwania,/ a rozum czuwa i sięga daleko” [LnM, WW 278].

Wyjątkowo, jak w poetyckiej apostrofie pt. *Do serca w niedzielę*, profilowana i zarazem uwznioślana jest fizjologiczna funkcja narządu: „Masz siedemdziesiąt zasług na minutę./ Każdy twój skurcz/ jest jak zepchnięcie łodzi na pełne morze” [SP, WW 151]. Ruchliwość serca jako odczuwalna oznaka jego pracy oraz usytuowanie narządu w klatce piersiowej znalazły poetycki wyraz: „i chociaż jest niedziela,/ dzień odpoczywania,/ pod żebrami trwa zwykły przedświąteczny ruch” [tamże]. Bicie serca jest słyszalnym objawem życia organizmu: „Serca stukają w jaskach” [*O śmierci bez przesady*, LnM 14]. Zatrzymanie tej zwykłej pracy organu jest skutecznym sposobem szybkiego uśmiercenia ofiary, toteż jest on często celem zabójców, którzy starają się strzelić lub wbić nóż *prosto w serce*. Poetka przywołuje te konotacje w opisie zachowania aktorów po odegraniu krwawej tragedii: „wrywanie noża z piersi”, „biała dłoń na ranie serca” [*Wrażenia z teatru*, Ww, WW 166], także w obrazie poległego, który śni się narzeczonej: „Bije mu serce przestrzelone” [*Sen*, S, WW 100]. Pewien estetyzm takiej śmierci jest z okrutną ironią uwydatniony

w opisie umierających z głodu więźniów obozu, którzy śpiewają „*Śliczną pieśń/ o tym, że wojna trafia prosto w serce*” [*Obóz głodowy pod Jasłem*, S, WW 81]. Dla chrześcijan przebite serce Jezusa jest symbolem odkupienia: pobożna Hania „zakupi serduszek ze srebrnym płomieniem” [*Hania*, WdY, WW 26] dla ochrony przed diabłem. Serce człowieka może samo zaprzestać pracy – aluzją do dziedzicznej choroby jako prawdopodobnej przyczyny śmierci jest przytoczenie słów jednego z żałobników w poetyckim sprawozdaniu z uroczystości pogrzebowych: „brat też poszedł na serce, to pewnie rodzinne” [*Pogrzeb*, LnM 32]. W wierszu poświęconym śpiewaczce Elli Fitzgerald mamy scenę wyproszonego przez nią spotkania z Bogiem i opis jego reakcji: „Położył tylko rękę na jej sercu” [*Ella w niebie*, T 70]. W cytowanym kontekście poetyckim (wzmiankowane są również inne czynności Boga: „zajrzał do gardła, pogłaskał po głowie” [tamże]) gest ten ma znaczenie diagnostyczne: Bóg sprawdza niejako wytrzymałość serca artystki, które będzie musiało sprostać ciężarowi jej ciała, śpiewaczemu wysiłkowi i trudom życia utalentowanej czarnoskórej kobiety w niesprzyjającym jej świecie. W wierszu pt. *Autotomia* – dedykowanym poetce Halinie Poświatowskiej, zmarłej w młodym wieku z powodu choroby serca – akcentowany jest także fizjologiczny aspekt tego narządu jako mechanizmu życiodajnego. Jednak serce umiera wraz z ciałem: *non omnis moriar* nie obejmuje żadnej biologicznej części ludzkiego organizmu; „reszta” ma wymiar wyłącznie duchowy: „Dzielimy się (...), ach prawda, my także,/ ale tylko na ciało i spóźniony szept,/ na ciało i poezję. (...)// Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar” [*Autotomia*, Ww, WW 191].

3.2.3.2. Brzuch

Brzuch to widoczna z zewnątrz przednia część tułowia ludzi i zwierząt: w wierszu *Widziane z góry* opisany jest martwy żuk, który „trzy pary nóżek złożył na brzuchu” [WL, WzZP 83]. Duży, odstający brzuch człowieka jest oceniany raczej jako defekt sylwetki świadczący o obżarstwie właściciela – do takiej estetycznej kwalifikacji nawiązuje wiersz pt. *Miniatura średniowieczna*: na czele orszaku jechał książę „najpochlebniej niebrzuchaty” [WL, WzZP 89]. Estetycznie pożądanym jest taki wygląd przedniej strony tułowia, jaki prezentuje współczesny kulturysta: „Brzuch ma w dwudziestu pięciu minach” [*Konkurs piękności męskiej*, S, WW 91]. Konota-

cje te nie dotyczą, oczywiście, wyglądu ciężarnej kobiety. Brzuch kobiecy jako swoisty inkubator podlega symbolicznej sublimacji i uwzniośleniu. Patrząc z perspektywy imponujących osiągnięć człowieka, czyli istoty, która wydobyła się z ciała matki, autorka wiersza *Jaskinia* przydaje znaczenia pierwotnemu kultowi płodności, umieszczając w obrazie paleolitycznych przodków „pierwsze święte brzuchy/ z maleńkimi Pascalami” [*Jaskinia*, SP, WW 155]. Głównie w takim kontekście, tj. kulturowo sprofilowanych skojarzeń z płodnością, kobiecy brzuch bywa w różnych epokach przedmiotem dyskursu potocznego, ideologicznego czy artystycznego. W wierszu *Fetysz płodności z paleolitu* poetka nawiązuje do tego dyskursu: bezgłowy posążek paleolitycznej „Wielkiej Matki” jest okazją do rozważań nad dwuznacznym (i w naszej epoce) kultem macierzyństwa i stereotypem kobiety: z jednej strony ubóstwionej niemal rodzicielki, a z drugiej zdegradowanej, sprowadzonej niemal do inkubatora, istoty pozbawionej twarzy, tj. własnej osobowej tożsamości: „Na co Wielkiej Matce twarz?! Twarz nie potrafi wiernie należeć do ciała,/ twarz się naprzykrza ciału,/ jest nieboska. (...) / Obliczem Wielkiej Matki jest wypukły brzuch z ślepym pępkiem po środku” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]. Pępek na brzuchu jest śladem cielesnego związku matki i dziecka, znamionującym fakt narodzin. „Fetyszyczą” tego faktu w kulcie Wielkiej Matki deformuje wizerunek kobiety, sprowadza istotę kobiecości do funkcji brzucha. Idealna matka nie wchodzi „w szczegóły świata”: „Ona już zaszła tam, gdzie chciała zajść,/ i waruje w pracowniach pod napiętą skórą” [tamże]. Konotacja narodzin (i fizjologicznego faktu przecięcia pępowiny) została wykorzystana w ironicznym komentarzu do strategii artysty epatującego publiczność coraz to innym, ciągle młodym wizerunkiem: „Zakwita nowy pępek/ na brzuchu artysty” [*Wizerunek*, S, WW 96]. Doświadczenie życia płodowego, choć niepamiętane, jest w pewien sposób zakodowane w ciele dorosłego człowieka: czterdziestoletni bohater *Powrotów*, zasypiając po ciężkim dniu, przybiera pozycję embrionalną: „Jest – ale tylko tyle, ile w brzuchu matki,/ za siedmioma skórąmi, w obronnej ciemności” [*Powroty*, Ww, WW 177]. Przeciwwstawienie doskonałego brzucha – posłusznie spełniającego swoją prokreacyjną rolę – niedoskonałej twarzy (zmiennej, wyrażającej rozterki duchowe) może być adekwatną interpretacją kultu matki i jej wyidealizowanego posągowego wizerunku. Niezbyt jednak nadaje się do wykorzystania w opisie rzeczywistej, nieosadzonej w żadnych ideologicznych ramach, żywej istoty. Sama poetka daleka jest od uwznioślenia prokreacji i macierzyństwa kosztem ludzkiej, osobowej tożsamości kobiet.

Znaczące są w tym kontekście wersy z jej *Portretu kobiecego*: „Śpi z nim jak pierwsza z brzegu, jedyna na świecie./ Urodzi mu czworo dzieci, żadnych dzieci, jedno” [WL, WzZP 91] – autorka zrównuje w tym opisie różne „strategie” i losy kobiet, które łączy miłość do mężczyzny.

W innym kontekście poetyckim koncept idealnego brzucha – razem z przypisanym mu „idiotyzmem doskonałości” – przeniesiony zostaje z człowieka na cebulę („byt niesprzeczny”): „Cebula, to ja rozumiem:/ najnadobniejszy brzuch świata./ Sam się aureolami na własną chwałę oplata” [*Cebula*, WL, WzZP 94]. Porównanie żywego, realnego człowieka z tworem tak dobrze (harmonijnie) zaprojektowanym przez naturę jak prymitywne warzywo (pomijam symboliczne odniesienia historyczno-polityczne opisywanej w wierszu „cebuli”) prowadzi do szeregu konstatacji na temat niedoskonałego ludzkiego organizmu, z wydobywaniem na światło dzienne skrzątnie skrywanych „wnętrznosci”, których tytułowa cebula jest doskonale pozbawiona – dzięki temu „mogłaby wejrzeć w siebie/ cebula/ bez przerażenia” [tamże]. Brzuch ludzki jest przede wszystkim potocznie konceptualizowany jako pojemnik na takie narządy, jak żołądek, wątroba, jelita, w których odbywa się trawienie pokarmu. Autorka *Cebuli* nie wzdraga się przed naruszeniem kulturowego tabu, odsłaniając wewnętrzną anatomię brzucha „z niepowabnymi w środku jelitami” [jak ujęła to w późniejszym wierszu *Platon, czyli dlaczego*, Ch 17]:

(...)

W nas obczyzna i dzikość
ledwie skórą przykryta,
inferno w nas interny,
anatomia gwałtowna,
a w cebuli cebula,
nie pokrętne jelita.

(...)

W nas – tłuszczce, nerwy, żyły,
słuzę i sekretności.
I jest nam odmówiony
idiotyzm doskonałości.

[*Cebula*, WL, WzZP 95-96]

Wyróżniającą się częścią tułowia są także piersi, zwłaszcza biust kobiecy, z którym wiążą się w potocznym obrazie kobiety konotacje este-

tyczne, seksualne i inne. Piersi są zaledwie wspomniane w poetyckich opisach: jako drugi (oprócz brzucha) istotny atrybut Wielkiej Matki, związany z rolą karmicielki – ręce „skrzyżowane na piersiach” są tylko „prześmiechem ornamentu” [*Fetysz płodności z paleolitu*, SP, WW 153]. „Piersi” obok „policzków”, „szyi”, „ud”, „brzucha” są również wskazane wśród cielesnych atrybutów dziewczęcej bohaterki wiersza pt. *Niewinność*.

3.2.4. Fizjologia

Definitywnym aspektem ciała jest jego fizjologia: oddychanie, jedzenie, spanie, wydalanie, a zwłaszcza odczucie bólu: „Ciało jest bolesne,/ jeść musi i oddychać powietrzem i spać” [*Tortury*, LnM 28]. Funkcje te, tak oczywiste i banalne w naszym codziennym doświadczeniu, nabierają szczególnego znaczenia, gdy zestawimy je, jak to czyni poetka, z właściwościami innych bytów i zjawisk, choćby ziarnka piasku, które nigdy „nie czuje się ujrzone i dotknięte” [*Widok z ziarnkiem piasku*, LnM 11], albo pięknego widoku, który „sam siebie nie widzi” [tamże] i niczego nie odczuwa: „Bezbarwnie i bezkształtnie,/ bezgłośnie, bezwonne/ i bezboleśnie jest mu na tym świecie” [tamże]. Tylko organizmy żywe są wyposażone w zmysły, w zdolność oddychania czy zasypiania. Z ludzkiej perspektywy procesy te są tyleż źródłem przyjemności, ile cierpienia i trwogi.

3.2.4.1. Wydzieliny

Jelita, tłuszcze, nerwy, żyły to „niepowabne” wnętrzości, ukryte przed nami samymi. Wszelkie jednak, równie niepowabne, produkty przemiany materii („śluz i sekretności”) muszą być wydalone na zewnątrz, a więc ujawnione i na swój sposób zaakceptowane przez człowieka. Niektóre wydzieliny (bezwonne), na przykład łzy, uległy estetycznej i językowej sublimacji [zob. omówione w punkcie 3.2.2.3. konotacje związane z okiem], a ich eksponowanie w obecności innych ludzi jest nawet w określonych sytuacjach pożądane, społecznie aprobowane oraz kulturowo nasemantyzowane. Inne wydzieliny, zwłaszcza brzydko pachnące, takie jak mocz czy kał, są poddawane kulturowej tabuizacji; ich wydalanie jest dzisiaj – poza szczególnymi okolicznościami – dopuszczane tylko w wyznaczonej przestrzeni intymnej (toaletach), a ich przywoływanie w wypowiedziach, poza

kontekstem medycznym, jest traktowane jako przejaw braku kultury czy świadomej wulgaryzacji mowy (naruszania językowego tabu).

Brak też skonkretyzowanych odniesień do ekskrementów w wierszach poetki, która nie unika wszakże, jak tutaj dowodzimy, namysłu nad fizjologią. Nic, co ludzkie, nie jest obce jej refleksyjnej twórczości, dalekiej jednak od epatowania wulgaryzmem czy estetyzmem. Mówi się jednak wprost o fizjologicznych wydzielinach w kontekście tortur, jakim od wieków bywa poddawane ciało: „Sinieje, puchnie, ślini się i broczy” [*Tortury*, LnM 28]. Pot zatem czy śluz wypływający z nosa (katar) są także wprost wzmiankowane w jej wierszach, zwłaszcza gdy służą przypomnieniu o istotnych aspektach człowieczeństwa, odróżniających nas od istot idealnych, takich jak anioły lub bóstwa, do których czasem aspirujemy. Wznosząca się na wyżyny swojej sztuki śpiewaczka operowa jest zagrożona „chrypką” i „wiekuistym pochrząkiwaniem” w „Tartarze kataru” [*Koloratura*, S, WW 89], a odkrywca czuje „mdłości i zimny pot na wardze” [*Odkrycie*, Ww, WW 178], gdy uświadamia sobie możliwe skutki swojego wynalazku. Chrypka może się zresztą przytrafić każdemu z nas, biorących udział w improwizowanym spektaklu zwanym życiem: „Czy to w porządku – pytam (z chrypką w głosie, bo nawet mi nie dano odchrząknąć za kulisami)” – mówi się w wierszu *Życie na oczekaniu* [WL, WzZP 97]. Ciężka praca, której wykonywanie potocznie dookreśla się wyrażeniem *w pocie czoła*, także jest naszym częstym udziałem: „tutaj” przecież „w pocie czoła buduje się domy” [*Tutaj*, T 8]. Ukochany „z rzewnym strumykiem potu/ między łopatkami” [*Żywy*, SP, WW 127] budzi rozczulenie obejmującej go kobiety, podobnie jak niekontrolujące swoich biologicznych odruchów niemowlę, którego wydzielinę nie są czymś odrażającym dla matki. W wierszu pt. *Pierwsza fotografia Hitlera* obok wielu atrybutów „dzidziusia” („kaftanik”, „grzechotka”) wymieniane są także z matczyną czułością akcesoria konotujące dziecięcą fizjologię, jak „smoczek, pieluska, śliniaczek” [LnM 22]. Wrażenia i oceny związane z naturalnymi wydzielinami ludzkiego ciała nie są zatem niezależne od relacji uczuciowych między ludźmi, od podziału na to, co swojskie i obce, a także od normy kulturowej epoki. Obraz „wąsatego Febusa”, który „na spoconym/ rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 88] jest zatem opisem werystycznym w sensie oddania norm estetyki naszych nieodległych przodków.

Najczęściej eksponowaną w literaturze i sztuce (malarstwo, film) wydzieliną ludzkiego ciała jest krew, z którą wiąże się bogaty zestaw

pojęciowo-językowych standardów, przywoływanych również w poezji Wisławy Szymborskiej. Aktualizowana jest przede wszystkim faseta krwi jako ‘substancji życiodajnej, przetwarzającej pokarm i odżywiającej cały organizm’: źrenice „cór baroku” z obrazów Rubensa „uciekły w głąb/ i penetrują do wnętrza gruczołów, z których się drożdże sączą w krew” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87]. „Krew-li z mlekiem?” – upewnia się „wybornie umartwiony” chrześcijanin, ojciec tłustego niemowlęcia [*Mozaika bizantyjska*, SP, WW 126]. Potoczne określenie *krew z mlekiem* desygnuje zdrowy wygląd dobrze odżywionego potomka. Krew to ważna substancja wewnętrzna, która żywi ciało dopóty, dopóki jest w nim ukryta, szczelnie zamknięta – wszelkie urazy ciała (do krwi) stwarzają niebezpieczeństwo dla życia. Każda z osób, utrwalonych na fotografii w momencie skoku z „płonących pięter” wieżowców, „to jeszcze całość/ z osobistą twarzą/ i krwią dobrze ukrytą” [*Fotografia z 11 września*, Ch 35]. „Jeszcze pełen krwi swojej/ lud odchodzi z nadzieją” – mówi się o ludziach, którzy wkrótce doświadczą krwawej hekatombi wojny [*Pogrzeb*, WdY, WW 44]. Potoczne frazeologizmy, profilujące cechę krwi jako substancji ukrytej w głębi ciała: *krew z krwi mojej*, *krew z krwi i kość z kości* charakteryzują najgłębsze „pokrewieństwo” (ściśle *więzy krwi*) dzieci i rodziców. Rytualne w wielu dawnych plemionach ludzkich bratanie się poprzez picie zmieszanej krwi zostało przywołane w obrazie naszych jaskiniowych przodków, którzy „serca swoje jedli,/ i krew swoją pili” [*Jaskinia*, SP, WW 155]. Na pojęciu pokrewieństwa, czyli więzów krwi, wspierają się także stereotypy uzasadniające podziały rasowe, etniczne i stanowe (w społeczeństwach feudalnych), jak choćby mit lepszej („błękitnej”) krwi arystokracji. Poetka nawiązuje do tej konotacji dość przewrotnie, wywodząc genealogię psa: „Są psy i psy. Ja byłem psem wybranym./ Miałem dobre papiery i w żyłach krew wilczą” [*Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D 22]. Kości także są wewnętrznym, ukrytym pod skórą, budulcem organizmu żywej istoty: przemarznięcie *do kości* oznacza odczucie przeszywającego zimna, docierającego do najgłębszych tkanek ciała, a skaleczenie się *do krwi* sugeruje zadanie sobie głębokiej rany. Wyrażenie *do szpiku kości*, użyte w wierszu *Próba*: „jestem jednorazowa aż do szpiku kości” [WdY, WW 53], wzmacnia konotację bycia sobą, tj. kimś jednostkowym, nieprzemiennym. Szpik jako substancja wewnątrz kości, odpowiadająca za produkcję krwi, szczególnie nadaje się na symbol istoty czegoś, rdzenia. Wyszczególnione konotacje łączą się w poetyckim opisie osoby „zdułmionej” swoim istnieniem i najgłębszą osobową tożsamością: „Dlaczego

tylko raz osobiście?/ (...) Akurat teraz? Do krwi i kości?/ Sama u siebie, z sobą?” [*Zdumienie*, Ww, WW 185]. Przewrotnie koncept ten jest zaktualizowany w wyznaniu zakochanej kobiety: „jestem urojona, (...) / urojona aż do krwi” [*Przy winie*, S, WW 85] – zamiast prawdziwego *ja* mówiąca odkrywa nierzeczywistość swoich najgłębszych przeżyć.

Obraz krwi wypływającej z ciała konotuje natomiast rany i śmierć: człowiek „ma cienką skórę, a tuż pod nią krew” [*Tortury*, LnM 28]. W wierszu pt. *Nienawiść* tytułowa „bohaterka” jest charakteryzowana m.in. jako „mistrzyni kontrastu (...) / między czerwoną krwią a białym śniegiem” [KiP 13] – przywołana została w tym obrazie prototypowa cecha krwi, która wypływa z ciała: czerwony kolor. Niszczone przez czas, marmurowe posągi „giną jednak biało” [*Grecki posąg*, D 35]: „Kiedy w ten sposób umiera ktoś żywy, / wypływa dużo krwi za każdym ciosem” [tamże]. Opozycja czerwieni i bieli profilująca krew na tle najbardziej kontrastowym jest ewokowana także w innych wierszach, na przykład *Wrażenia z teatru* [„biała dłoń na ranie serca” – Ww, WW 166] czy *Ścięcie* („czerwona jak krwotok” koszula Marii Stuart jest skontrastowana z „suknią białą” królowej Anglii [SP, WW 137]). Kolor krwi może być niekiedy mylący, zwłaszcza jeśli czerwień pojawia się na twarzy człowieka, który „nagle upadł”, a cała rzecz dzieje się tuż po wojnie: „On żyje. Może za dużo pił, / i krew na skroni to szminka?” [*Czarna piosenka*, WW 9] – upewniają się inni z niedowierzaniem. Krew krąży w żyłach, a czasami „w rurkach aparatu”, podtrzymując życie na przykład odciętej od ciała psiej głowy [*Eksperyment*, WL, WzZP 84]. Lekkie skaleczenia czy ukłucia, przytrafiające się nam w codziennym życiu, nie są tak groźne jak otwarte rany – takie zestawienie, wpisane w poetykę błagalnej apostrofy, zostało przywołane w wierszu *Pod jedną gwiazdką*: „Wybaczcie, otwarte rany, że kłują się w palec” [Ww, WzZP 200]. Tytułowi bohaterowie wiersza *Zamachowcy* „tamują krew, kiedy skaleczą się w palec” [T 42], a kobiety „kupują podpaski” [tamże] konotujące menstruację. Płynąca krew to codzienne doświadczenie i widok podczas wojny: zwiększona ilość krwi wypływającej z ciała jest uwypuklana w słowie *krwotok* użytym w opisie sfotografowanej damy, która „odpłynęła wielkim krwotokiem” [*Album*, SP, WW 121], oraz królowej szkockiej Marii Stuart wstępującej na szafot: jej koszula była „wydekoltowana/ i czerwona jak krwotok” [*Ścięcie*, SP, WW 137]. „Po każdej wojnie ktoś musi posprzątać” [*Koniec i początek*, KiP 10]: trupy, gruzy, rozbite szkła i „krwawe szmaty” [tamże], ale wielkie „sprzątanie” to także poetycka figura zapominania o poległych

i odradzania się życia na pobojuwiskach. W zasięgu tej figury mieści się również „krew szybko schnąca” [*Rzeczywistość wymaga*, KiP 15]: powrót do życia wymaga zapomnienia o grozie śmierci i rozmiarach zniszczeń, ale sprawia także, że doświadczenie przodków nie zapobiega złym wyborom potomków; historia się powtarza, a rzeki wyschłej krwi zapełniają się na nowo. Krew wysycha, lecz pozostawia ślady czytelne dla naukowców, którzy potrafią „budzić pamięć”: „Ślady krwi są na zawsze” [*Archeologia*, LnM, WW 245].

3.2.4.2. Oddychanie

„Wdech i wydech oddechu” [*Wzajemność*, W 19] – ta pleonastyczna figura poetycka, konkretyzująca tytułowe pojęcie „wzajemności”, określa rytm pracy mięśni zasysających powietrze do płuc i wydalających dwutlenek węgla. Ruchy takie zapewniają funkcjonowanie serca i warunkują życie. W wierszu pt. *Nieuwaga* autorka utożsamia rytm oddechu z rutyną codzienności, niewymagającą specjalnej uwagi czy namysłu: „Wdech, wydech, krok za krokiem, obowiązki,/ ale bez myśli sięgającej dalej” [D 33]. W poetyckim monologu kobiety wyznają, że obejmując mężczyznę, mają w zwyczaju „słuchać, jak oddycha” [*Żywy*, SP, WW 126]. Człowiek musi „oddychać powietrzem” [*Tortury*, LnM 28], by żyć, wdychać to, czym „karmi się” także wiatr. Asocjacja związana z właściwościami ziemskiej atmosfery została wykorzystana w opisie mapy jako „nieprawdziwej”, sztucznej wersji świata: „Nic się pod nią nie rusza,/ i ujścia sobie nie szuka./ Nad nią mój ludzki oddech/ nie tworzy wirów powietrza” [*Mapa*, W 21]. Oddech można usłyszeć [zob. omówione w punkcie 3.2.2.4 konotacje związane z *gardlem*] i tylko czasem zobaczyć jego materialny rezultat w postaci osadu na lusterku (brak takiego znaku służył dawniej do stwierdzenia zgonu człowieka) lub mgiełki widocznej na mroźnym powietrzu – konotacje te wyzyskuje poetka w opisie zmarłej dziewczynki, której „do lat pięciu” zabrakło „świąt zimowych/ z mgiełką oddechu na mrozie” [*Bagaż powrotny*, Ch 37]. „Nawet na półoddechu nie umiem ich zbudzić” [*Rehabilitacja*, WdY, WW 41] – deklaruje poetka niemoc poezji wobec nieodwołalnej śmierci. Normalny oddech jest słabo słyszalny, jego bardziej donośną postacią jest na przykład „westchnienie”, które słyszy poetka rezygnująca z „pomysłu na wiersz”: „Na co on westchnął tylko./ I zaczął znikać” [*Pomysł*, T 16], albo „dyszenie” jako wynik zmęczenia lub wpływu upału. „Właściwie to by

sobie dyszał leżąc w piasku” to wyobrażenie przypisywane mężczyźnie opisywanemu w wierszu *Film – lata sześćdziesiąte* [SP, WW 144]. Życie trwa dopóty, dopóki jesteśmy w stanie „łapać oddech” [*Notatka*, Ch 40]. Gdy dopływ powietrza do płuc zostaje wstrzymany, następuje budzące grozę duszenie się, a w końcu utrata przytomności i zgon. Projektowana przez „korektorkę świata” dobra śmierć oznacza więc powolną, niezauważalną dla umierającego utratę oddechu we śnie: „A śnić będziesz,/ że wcale nie trzeba oddychać,/ że cisza bez oddechu/ to niezła muzyka” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. W wierszu *Pochwała snów* wyrażone jest jeszcze inne marzenie człowieka związane z oddychaniem: „Nie jest mi trudno oddychać pod wodą” [Ww, WW 195]. Ludzkie gardło utraciło jednakże właściwości rybich skrzel i nie pozwala na oddychanie pod wodą. Przewód gardłowy umożliwia nabieranie powietrza. Gdy chcemy swobodnie oddychać, nie powinniśmy ciasno zapinać ubrań pod szyją, zwłaszcza podczas snu. Dobrze zatem rozumiemy – w aspekcie czysto fizjologicznym – zachowanie opisane w wierszu *Pierwsza fotografia Hitlera*: „Nauczyciel historii rozluźnia kołnierzyk/ i ziewa nad zeszytami” [LnM 23]. Zamknięcie kanału oddechowego poprzez zaciśnięcie pętli na szyi/ gardle może spowodować uduszenie (*sprawa gardłowa*, *dać gardło* to staropolskie określenia przestępstwa zagrożonego karą śmierci – zazwyczaj przez powieszenie lub ścięcie). Doświadczane od czasu do czasu chyba przez każdego człowieka uczucie utraty tchu (choćby z powodu zakrztuszenia się czy zbyt intensywnego wysiłku) jest ewokowane także w poetyckich obrazach: osoba śpiąca śni na przykład, że biegnie „zdyszana” [*W uspieniu*, W 17]; ukarana przez Boga śmiercią za nieposłuszeństwo, małżonka Lota „tańczy” pod gradem „gorącego żwiru”, „okręca się” wiele razy „z braku tchu” [*Żona Lota*, WL, WW 210].

Oddychanie jest funkcją żywego organizmu, niewymagającą samokontroli, ale czasem zdarza się nam wstrzymać oddech, na przykład wówczas, gdy słuchamy czegoś z *zapatym tchem*, tj. nie zakłócając odbioru dźwięków brzmieniem własnego oddechu. Potoczny frazeologizm został wykorzystany niekonwencjonalnie w poetyckim opisie postaci, które widnieją na portretach i „z tchem zapatym patrzą we wszystko im jedno” [*Album*, SP, WW 121]. Demetaforyzacja zwrotu w cytowanym kontekście wyklucza sens ‘okazywanie zachwyty’ i nasuwa skojarzenie ze śmiercią. *Zapiera nam dech w piersiach* także widok czegoś niezwykłego lub pięknego; bywa, że zastygamy wówczas w całkowitym bezruchu, wstrzymując oddech. Taki zachwyty nieczęsto się nam jednak zdarza, bo traktujemy życie

jako coś zwyczajnego: nawet gdyby poeta Baczyński przeżył wojnę i zdążył się zestarzeć, na jego widok „w pół gestu i w pół tchu nie zastygano by” [*W biały dzień*, LnM 18], gdyż uznawano by ten fakt za „zwykle zdarzenie” [tamże]. Tors pozostały z rozbitego posągu „jest jak wstrzymywany przy wysiłku oddech” [*Grecki posąg*, D 35], stawia bowiem opór niszczącej sile czasu. Oddychanie płucami jest szczególną właściwością tylko niektórych typów organizmów żywych; nie wszystkie gatunki fauny posiadają ten atrybut; nie przysługuje on też roślinom. Toteż podejmując próbę „zakrzewienia się”, ambitna badaczka flory wstrzymuje oddech: „Z oddechem powstrzymanym – żeby było prędzej –/ oczekiwałam chwili zamknięcia się w róży” [*Próba*, WdY, WW 53]. Umiejętność specjalnego operowania oddechem jest nieodzownym atrybutem śpiewających: operowa diva, sportretowana w wierszu pt. *Koloratura*, mimo zagrożenia niedyspozycją głosową daje sobie radę z utrzymaniem skali, a pauza trwa „tyle, by mogła oddech wziąć/ i echem się pod sufit wspiąć” [S, WW 89].

Oddychanie jako pojęcie z bazowej domeny naszego doświadczenia służy konceptualizacji bardziej abstrakcyjnych procesów, na przykład mentalnych. Dla bohaterki wiersza *Rozmowa z kamieniem* mechanizm ten jest prefiguracją nabywania wiedzy poprzez „zaznanie”, czyli uwewnętrznienie obiektu poznania. Marzenie podmiotu poetyckiego o wejściu do wnętrza kamienia łączy się z pragnieniem wyrażonym frazą: „Chcę (...) nabrać ciebie jak tchu” [S, WW 109]. Inna poetycka metafora ujmuje trwanie i uwiąd miłości w kategoriach czynności oddechowych: „Inne miłości/ głęboko do tej pory oddychają we mnie./ tej brak tchu, żeby westchnąć” [*Pierwsza miłość*, Ch 23].

3.2.4.3. Sen

Podobnie jak oddychanie, sen jest niezależną od człowieka funkcją organizmu. Sen to przejaw fizjologii ciała, który w wierszach Wisławy Szymborskiej nabiera wielu symbolicznych znaczeń. Szersze ich omówienie zawarłam w rozdziale III [zob. punkt 3.2.]. Tutaj zwrócę uwagę tylko na niektóre (fizjologiczne) aspekty snu, sugerowane przez leksykalne kolokacje. Szczególnie uwypuklone są w poetyckich obrazach marzenia senne [*Dwie małpy Bruegla*; *Pochwała snów*; *We śnie*], zazwyczaj opisywane jako świat lepszy niż rzeczywistość [*Jawa*; *Pochwała snów*]. Koszmary senne nie są raczej przypadłością bohaterki analizowanej poezji. Niekiedy

tylko sen jest doświadczeniem niemożności pokonania cielesnych ograniczeń czy dojścia do jakiegoś celu, na przykład znalezienia czegoś [*W uspieniu*]. Zazwyczaj jednak konotacje snu są pozytywne, także te, które wiążą się z obecnością „naszych bliskich umarłych”, których pamięć „wrzuca nam do snu” [*Każdemu kiedyś*, W 14]. Przebudzenie jest jednak profilowane jako pożądane zakończenie snu. „Prześnienie się na wylot” [*Do serca w niedzielę*, SP, WW 151] jest przedmiotem obawy. „Ciesz się, że przed śmiercią/ zawsze potrafię się zbudzić” – marzy we śnie i z właściwą sobie autoironią autorka poetyckiej apologii pt. *Pochwała snów* [Ww, WW 195]. Zakochani, widzący we śnie rozstanie, z ulgą witają jawę: „ale to dobry sen,/ bo się budzimy z niego” [*Zakochani*, PZS, WW 19]. Wyjątkowo przywoływane są negatywne konotacje snu, przeciwstawianego czuwaniu, na przykład w rozmyślaniach dziecka, które przejęło się biblijną opowieścią o Abrahamie i Izaaku: „Niech dorośli/ leżą sobie w głupim śnie,/ ja tej nocy/ muszę czuwać aż do rana” [*Noc*, WdY, WW 23]. Negatywne skojarzenia związane są częściej z bezsennością, która jest metaforycznie przypisywana upersonifikowanej tytułowej „bohaterce” wiersza *Nienawiść*: „Bezsenność nie odbiera jej sił, ale dodaje” [KiP 12]. Również śmierć, prezentująca się w wierszu pt. *Wywiad z Atropos*, nie zasypia gruszek w popiele i nie zna odpoczynku. „Bezsenni prorocy” zaludniają portretowe sale galerii [*Pomyłka*, Ww, WW 165]. Żywy człowiek, tak jak inne organizmy, potrzebuje odpoczynku i snu, najlepiej podczas nocy aż do białego rana, choć przyjemność wyspania się nie wszystkim jest dana: „Przepraszam ludzi na dworcach za sen o piątej rano” [*Pod jedną gwiazdką*, Ww, WW 200] – to samousprawiedliwienie jest zarazem dziękczynieniem i aktem współczucia. „Czy nie czuje się Pani zmęczona, znudzona/ senna przynajmniej nocą?” – zwraca się poetka z pytaniem do niezasypiającej nigdy „pani Atropos” [*Wywiad z Atropos*, D 25]. Sen jest wyrazem słabości ciała, lecz jak można sądzić z zestawu podmiotów, którym poetka przypisuje bezsenność, stanowi przejaw pożądanej niedoskonałości istoty żyjącej. Nocny odpoczynek czy drzemka w ciągu dnia pozwalają zregenerować siły, są potrzebne nie tylko dzieciom, ale i dorosłym osobnikom, pracującym fizycznie lub umysłowo; sen „demokratycznie” udziela się każdemu. W wierszu *Powroty* mamy ilustrację takiej terapeutycznej funkcji snu:

Wrócił. Nic nie powiedział.
 Było jednak jasne, że spotkała go przykrość.
 Położył się w ubraniu.
 Schował głowę pod kocem.

Podkurczył kolana.

(...)

Jutro wygłosi odczyt o homeostazie

w kosmonautyce metagalaktycznej.

Na razie zwinął się, zasnął.

[Ww, WW 177]

We śnie człowiek nie kontroluje pewnych odruchów ciała: barokowe damy z obrazów włoskiego mistrza: „śpią z otwartymi do piania ustami” [*Kobiety Rubensa*, S, WW 87], a dziewiętnastowiecznym dyliżansem podróżuje m.in. „l’abbé chrapiący z gasiorkiem wina w objęciach” [*W dyliżansie*, T 64]. Kpiarze, których zabrano w kosmos, nudzą się, a w związku z tym odczuwają nieprzeparłą ochotę na sen, której objawem jest ziewanie [*Ostrzeżenie*]. W doskonale pustych kosmicznych przestrzeniach gnębią ich też „zaburzenia snu i równowagi” [tamże: WL, WzZP 92]. Przedwojenny „nauczyciel historii” w mieście urodzin Hitlera nudzi się i „ziewa nad zeszytami” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 23].

Zapadają w sen nie tylko ludzie, lecz także zwierzęta: jeź, o którym zresztą myślimy, że „nic, tylko śpi” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 58]; małpa z obrazu Bruegla „niby to drzemie” w opisie bohaterki, której śni się egzamin maturalny [*Dwie małpy Bruegla*, WdY, WW 46].

3.2.4.4. Ból

Ból ciała to najbardziej dotkliwa konsekwencja fizjologicznego wyposażenia człowieka. W poetyckiej „definicji” życia wśród jego niepowtarzalnych składników jest i ten: „odróżnić ból/ od wszystkiego, co nim nie jest” [*Notatka*, Ch 40]. Dlatego w poetyckiej wersji świata – w nowym jego „wydaniu” – „Cierpienie/ ciała nie znieważa” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. Tymczasem jednak, w realnym życiu, ból jest narzędziem tortur i degradacji człowieka. Wbrew chrześcijańskiemu ideałowi umartwiania ciała na rzecz duchowego rozwoju, poetka raczej stoi na stanowisku, że ból nie uszlachetnia: „kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć”, dusza nas opuszcza [*Trochę o duszy*, Ch 26]. Ból często jest daremny, bezsensowny: „czy warto rodzić w bólach/ martwe dziecko” – zastanawiają się przyszli Ziemiańskie przed podjęciem decyzji o pobycie „poza wiecznością” [*Wersja wydarzenia*, LnM, WzZP 169].

Reakcje ciała na doznawany ból są w wierszu *Tortury* wyeksplikowane z lekarską precyzją:

(...)

Ciało się wije, szarpie i wrywa,
 ścięte z nóg, pada, podkurcza kolana,
 sinieje, puchnie, ślini się i broczy.

(...)

[*Tortury* – LnM, 28]

Objawy lęku i reakcje na zagrożenie mają cielesny wymiar: ciało „drży” i „odpowiada krzykiem”, a w zestawie typowych odruchów ma też „Ruch rąk osłaniających głowę” [tamże]. Ból fizyczny jest ściśle związany ze zmysłowym doświadczeniem dotyku. Unerwione ciało przenosi bodźce fizyczne do mózgu, który steruje naszym odczuwaniem przyjemności lub bólu. Czynności takie, jak „przesuwanie mebli,/ dźwiganie walizek/ czy przemierzanie drogi w ciasnych butach” [*Trochę o duszy*, Ch 25], to „tortury”, a przynajmniej przykre fizyczne doświadczenia, które sami sobie czasem zadajemy. Dotknięcie róży może wiązać się z lekkim ukłuciem, ale to odczucie jest tak mało dolegliwe, że może służyć za prefigurację dobrej śmierci: „Śmierć tylko taka. Bólu więcej/ miałeś trzymając różę w ręce” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. Ból jest potocznie konceptualizowany jako stan niezależny od podmiotu, który go doświadcza. Czasownik *boleć* występuje właściwie tylko w 3. osobie z biernikiem, który jest przypadkiem pacjensa (biernego obiektu): *boli mnie/ ciebie/ jego*. W pozycji mianownikowej występuje zwykle nazwa lokalizatora bólu: części ciała pacjensa. Znaczącą modyfikacją takiej łączliwości składniowo-semantycznej czasownika jest jego użycie przez autorkę wiersza *Pamięć nareszcie*: „Cóż stąd, że to nie mogło ich poza mną boleć,/ jeśli bolało ich we mnie” [SP, WW 117]. Osoba mówiąca *ja, mnie, mną* odnosi zaimek *ich* do śniących się jej rodziców, którzy już nie żyją: jako osoby nieistniejące poza umysłem żyjącej córki, nie mogą odczuwać bólu autonomicznie; „boli ich” w sensorycznych wyobrażeniach córki – empatia każe jej odczuwać to cierpienie jak własne, nadawać mu realność i ważność. Ból żyjącego potomka staje się fizycznie odczuwalną formą istnienia umarłych.

3.2.4.5. Choroby, starzenie się

Ból bywa oznaką choroby, która toczy ciało. W wierszach Szymborskiej znajdujemy też nazwy niektórych chorób, przywołane na przykład w kontekście wspomnień związanych z rodzinnymi fotografiami tych, którzy „nie umarli z miłości”, zapadali natomiast na różne choroby: „Romeowie gruźlicy, Julie dyfterytu” [*Album*, SP, WW 121]. Nasi nieodlegli przodkowie dość często jeszcze „znikali na grypę” [tamże], zwłaszcza że z powodu niedostatku wiedzy medycznej stosowali „zabójcze kuracje na uleczalne choroby” [*Listy umarłych*, Ww, WW 170]. Na gruźlicę cierpiał też zapewne tytułowy bohater wiersza *Klasyk*, w którym wspomniany jest „kaszel mistrza nad menuetami” [Ww, WW 194].

Zdrowie ciała, związane przede wszystkim z dobrym funkcjonowaniem fizjologii, jest przedmiotem pożądanego, znajdującym wyraz także w deklaracjach cytowanych w poezji: „Chłopczyzna, chwalić Boga i odpukać, zdrów” [*Pierwsza fotografia Hitlera*, LnM 22] – cieszy się rodzina stanem nowo narodzonego potomka. „Oby połów był lekki i dziecko rosło nam zdrowo” – życzą sobie krewni i przyjaciele po narodzinach dziecka [*Rozpoczęta opowieść*, LnM, WzZP 132]. „Gwiazda wspaniała,/ ale to jeszcze nie powód,/ żeby nie wypić zdrowia naszych pań/ nieporównanie bliższych” [*Nadmiar*, LnM 7] – wznoszą toast przyjaciele astronoma, który odkrył nową gwiazdę. „A my na piątym biegu/ i – odpukać – zdrowi” [*Nieczytanie*, T 52] – deklaruje zdrowa współczesna ignorantka, „nieczytająca” powieści chorowitego Marcela Prousta. W wierszu pt. *Stary profesor* rozmówczyni tytułowego bohatera pyta go m.in. „o zdrowie i samopoczucie” [D 17]. Zdrowie i dobry wygląd są zazwyczaj zespolone z młodością, która także jest cenna i pożądana, toteż w skorygowanej wersji świata „wszyscy są młodzi” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59], a sportretowana przez poetkę kobieta jest postrzegana jako „młoda, jak zwykle młoda, ciągle jeszcze młoda” [*Portret kobiety*, WL, WzZP 91]. Jeśli w młodości przydarzy się choroba (utrata zdrowia), jest nadzieja na wyzdrowienie, gdyż młody (zasadniczo zdrowy organizm) zazwyczaj szybko zwalcza chorobę – tę zależność wyraża poetka lapidarną, tautologiczną formułą: „Zdrowie konieczne w powrocie do zdrowia” [*Wzajemność*, W 19]. Uprawianie sportu także sprzyja zdrowiu i dobrej kondycji ciała: uczestnik „konkursu piękności męskiej” prezentuje nie tylko efekt ćwiczeń, ale i kłania się „na odpowiednich witaminach” [*Konkurs piękności męskiej*, S, WW 92].

Młodość była czymś oczywistym dla naszych krótkotrwałych przodków: „Starość to był przywilej kamieni i drzew” [*Krótkie życie naszych przodków*, LnM, WzZP 116]. W świecie ich żyjących dłużej potomków opóźnianie procesów starzenia się ciała jest chyba najpowszechniejszą postacią Faustowskiego marzenia. Ciało ma jednak i tę przykrą właściwość dla osobowych jego „nosicieli”, że nieuchronnie podlega z wiekiem estetycznej i fizjologicznej degradacji. Porównując siebie „obecną” z sobą „kilkunastoletnią”, bohaterka konstatuje, iż młodsza jej wersja ma: „oczy jakby trochę większe,/ rzęsy dłuższe, wzrost wyższy/ i całe ciało obleczone ściśle/ skórą gładką, bez skazy” [*Kilkunastoletnia* – T, 18]. Doświadczenie starzenia się i związanego z tym cierpienia, które przede wszystkim „znieważa ciało” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59], jest wzmiankowane w kilku wierszach autorki *Wersji wydarzeń* – z poematu pod takim tytułem pochodzi refleksja ludzi, którym złożono ofertę „pobytu poza wiecznością”, na Ziemi: „Proponowane ciała były niewygodne/ i niszczyły się brzydko” [LnM, WzZP 169]. Służąca Hania jest uboga, nie troszczy się o sprawy ciała: „a to już starość idzie i kość kością stuka” [*Hania*, WdY, WW 26]. W wierszu pt. *W biały dzień* poetka opisuje dokładniej pewne symptomy zużycia ciała, charakteryzując jego konkretnego właściciela:

(...)
 Z bródką przyciętą w szpic,
 łysawy, siwiejący, w okularach,
 o pogrubiałych i znużonych rysach twarzy,
 z brodawką na policzku i fałdzistym czołem,
 jakby anielski marmur oblepiła glina
 (...)
 a miałby już od dawna używane dłonie
 o spierzchłej skórze i wypukłych żyłach.
 (...)

[LnM 18]

Starzenie się jest doświadczane przede wszystkim w wymiarze fizycznym: jako degradacja ciała, na którą wewnątrznie rzadko jesteśmy gotowi. Stąd bierze się tragiczny rozdźwięk między wewnętrznymi potrzebami, pragnieniami i pożądaniami a ograniczeniami, jakie narzuca nam słabnące ciało, które jest postrzegane z tego punktu widzenia jako ‘więzienie (dla duszy, umysłu)’. Więzienie to przekraczane bywa tylko w wyobraźni (twór-

czym natchnieniu) lub we śnie, podobnie jak śmierć, która „na jawie” dotyczy nieuchronnie każdej żywej istoty:

(...)
 W snach żyje jeszcze
 nasz niedawno zmarły,
 cieszy się nawet zdrowiem
 i odzyskaną młodością.
 Jawa kładzie przed nami
 Jego martwe ciało.
 (...)

[*Jawa*, KiP 16]

3.2.4.6. Umieranie

Śmiertelność ciała to najbardziej, oprócz bólu, dotkliwy przejaw fizyczności osoby. Nagłe wypadki przydarzają zarówno dorosłym (*Wypadek drogowy; Identyfikacja*), jak i dzieciom, które drogo czasem okupują „wesołą pogoń za piłką po szosie” czy „szczęście ślizgania się po kruchym lodzie” [*Bagaż powrotny*, Ch 36]. Wobec „wszelkich wypadków”, które czyhają na każdego z nas, samo życie wydaje się efektem szczęśliwego ocalenia, wręcz nieprawdopodobnym, cudownym przypadkiem [*Wszelki wypadek*]. Z osób pozujących do fotografii w rodzinnym albumie tylko niektórzy „dożyli zgrzybiałej starości” [*Album*, SP, WW 121], inni wymieniani są jako ofiary chorób, takich jak gruźlica, dyfteryt, grypa [tamże]. Umierający w chorobie lub ze starości mieli za to inny przywilej, jak bohater wiersza *Dom wielkiego człowieka*: „Udało mu się umrzeć jeszcze nie w szpitalu,/ za białym parawanem nie wiadomo którym./ Był jeszcze przy nim ktoś, kto zapamiętał/ wymamrotane słowa” [LnM 17]. On sam „nie wykreślał z notesu nazwisk osób zmarłych” [tamże]. Współcześni ludzie oddalają starość i śmierć, nie wiedzą, jak się wobec takich zdarzeń zachować. „Każdemu kiedyś ktoś bliski umiera” – przypomina tę banalną prawdę poeta w jednym z ostatnich swoich utworów [*Każdemu kiedyś*, W 14], ale mimo powszechności doświadczenia nie potrafimy towarzyszyć umierającym: zostawiamy ich w tzw. domach spokojnej starości [zob. *W przytulku*] lub w szpitalu. Duszną atmosferę szpitalnych odwiedzin ewokuje utwór *Relacja ze szpitala* – skrępowanie odwiedzającego raczej nie przynosi ulgi cho-

remu, obarcza go nawet poczuciem winy: „wyglądał, jakby się wstydził umierać” [SP, WW 145]. W wierszu *Album* wymieniane są też inne – nienaturalne – przyczyny śmierci przodków, przede wszystkim wojny, nieoszczędzające nikogo: ani walczących („konali z kulą w czaszce/ i na polowych noszach” [SP, WW 121]), ani cywilów („Nawet ta, z ekstatycznym kokiem/ i oczami podkutymi jak po balu,/ odpłynęła wielkim krwotokiem” [tamże]). Upersonifikowana, mityczna śmierć, czyli „pani Atropos”, potwierdza przydatność wojen, dyktatur, rewolucji [„duża z nich wyręka” – *Wywiad z Atropos* D 26] w zwiększaniu jej urobku. Atrybutami śmierci na wojnie są „wozy pełne trupów” [*Koniec i początek*, KiP 10], czaszki z dziurami od kul [*Album*], a przede wszystkim krew [*Album; Koniec i początek*]. Mimo masowych ofiar pamięć o wojnie zaciera się dość szybko („Po każdej wojnie,/ ktoś musi posprzątać” [*Koniec i początek*, KiP 10]) i choć z liczby konfliktów zbrojnych można wnosić, że „nie ma miejsc innych jak pobojo-wiska” [*Rzeczywistość wymaga*, KiP 15], nie płynie z tego skuteczna, jak dotąd, przestroga dla kolejnych pokoleń: „To, co naprawdę płynie, to krew szybko schnąca” [tamże]. Nadal można liczyć co najwyżej na dłuższe przerwy między wojnami [*Wersja wydarzeń; Tutaj*].

Nie są natomiast poważnie brane pod uwagę opiewane w literaturze samobójstwa w afekcie: „Nikt w rodzinie nie umarł z miłości./ Co tam było to było, ale nic dla mitu” [*Album*, SP, WW 121]. Efektowne przypadki, jak „zaduszenie się w stylowej szafie,/ kiedy to raptem wraca mąż kochanki” [tamże] czy wychodzenie „z pistoletem do ogrodu” [tamże], nie mieszczą się w realiach opisywanego świata. Poetka charakteryzuje jednak pewien rodzaj „śmierci z miłości”: w wierszu *Bez tytułu* życie kobiety po utracie miłości jest ukazywane jako imitowanie życia, poczucie pustki emocjonalnej – stan śmierci duchowej. Wolno jednak sądzić – na podstawie refleksji w innych utworach poetki – że to stan przejściowy i tym się różni od nieodwracalnej śmierci ciała. W wierszu pt. *Reszta* znajdujemy autoironiczny obraz takiego „zmartwychwstania z pobojo-wiska miłości” (jak można by sparafrazować słowa z innego utworu): „Ofelio, mnie i tobie niech Dania przebaczy:/ zginę w skrzydłach, przeżyję w praktycznych pazurkach./ Non omnis moriar z miłości” [S, WW 70]. „Pierwsza miłość” po latach nie wywołuje już żadnego poruszenia subiekta tego uczucia, choć niesie pewne przesłanie, które jest puentą wiersza: „właśnie taka, nie pamiętana, nie śniąca się nawet (...) / godzi mnie ze śmiercią” [Ch 24].

Samobójstwo zdarza się w świecie opisywanym przez autorkę *Wszelkiego wypadku*, ale jego przyczyna pozostaje zagadką nawet dla przyja-

ciół tego, który się zabił. W wierszu pt. *Pokój samobójcy* poetka na swój sposób rozprawia się z różnymi stereotypowymi interpretacjami motywów tragicznej decyzji, stając niejako w ten sposób po stronie tajemnicy drugiego człowieka, godności i podmiotowości nieżyjącego, a przeciw uzurpatorskim domysłom i często zbyt łatwym kwalifikacjom czynu przez żyjących. Inaczej jest w realiach wojennych, kiedy nagła decyzja o zabiciu się wynika z lęku przed torturami czy śmiercią w męczarniach: poetycki apel „Nie skacz w biegu” do jadących „w zaplombowanych wagonach” [*Jeszcze*, WdY, WW 47] brzmi dramatycznie w kontekście powszechnej wiedzy o losie Żydów transportowanych do obozów zagłady. W cytowanym wierszu wzmiankowane są też inne rodzaje śmierci, będące wynikiem mordów, takie jak śmierć z pragnienia w zaplombowanym wagonie; aluzyjnie jest również przywołany obraz palenia ludzi w komorach gazowych: „Chmura z ludzi nad krajem szła” [tamże].

Fizyczny aspekt śmierci obejmuje proces rozkładu ciała (*Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz* – brzmi ewangeliczne memento), ewokowany m.in. w wierszu pt. *Rehabilitacja*: „Ziemia wre – a to oni, którzy są już ziemią, wstają grudka po grudce, garstka obok garstki” [WdY, WW 41]. Nie jest to opis przepowiadanego chrześcijanom zmartwychwstania (słowa poetki, która mówi o sobie: „ja, Syzyf przypisany do piekła poezji”, są „niezdatne do wskrzeszania ludzi” [tamże]), lecz metafora procesu przywracania czci niesłusznie piętnowanym, skazywanym w politycznych procesach, mordowanym – tym, którzy „wychodzą z przemilczenia, wracają do imion” [tamże: 40]. O innych (nie fizycznych) konotacjach „śmierci” pisałam w rozdziale III [zob. punkt 2.].

W wierszach Wisławy Szymborskiej ewokowane są różne rodzaje śmierci: naturalne (będące skutkiem przyrodniczych katastrof, wypadków, chorób lub starzenia i zużywania się ciała) oraz spowodowane przez kogoś, następujące wskutek zabójstwa. W wierszu pt. *Nic darowane* proces naturalnej utraty z wiekiem sił witalnych jest oryginalnie konceptualizowany jako spłacanie naturze zaciągniętego długu lub raczej jego egzekwowanie pod przymusem: „Długi będą ściągnięte ze mnie/ wraz ze skórą” [KiP 34]. Jeśli bowiem chodzi o „wybór”, to w kwestii naszych urodzin i śmierci jest on iluzoryczny: „między być albo nie być” jesteśmy w końcu „zmuszeni wybrać to drugie” [*Każdemu kiedyś*, W 14]. Odmetaforyzowany w cytowanym wyżej kontekście frazeologizm *zederzyć z kogoś skórę* (poprzez kontaminację z idiomem *ściągać dług z kogoś*) daje podstawę metonimicznemu rozszerzeniu – zwracaniu na poczet spłaty „długu”

podlegają kolejne fragmenty ciała: „serce do zwrotu/ i wątroba do zwrotu,/ i każdy palec z osobna” [*Nic darowane*, KiP 34]. Gra znaczeniami dosłownymi i przenośnymi zaznacza się także we frazie: „Na jednych cięży przy- mus/ spłaty skrzydeł./ Drudzy chcąc nie chcąc/ rozliczą się z liści” [tamże] – można ją rozumieć jako rozszerzenie „lichwiarskiej” metafory na umi- eranie zwierząt i roślin lub jako podkreślenie swoistego demokratyzmu tego procesu, dotyczącego zarówno tych, którzy zostali szczodrze przez naturę wyposażeni na drogę życia, jak i ubogich. Każdy musi zwrócić wszystko. Motyw „płacenia życiem za życie” pojawia się także w innych wierszach (por. np.: „Bo przecież nie gwałtownie, ale pomalutku,/ zwyżkuje cena za to, że się nie umarło wcześniej,/ i również on tę cenę płaciłby” [*W biały dzień*, LnM 18]), a doszukiwanie się powodu takiego „kontraktu” („Nie mogę sobie przypomnieć/ gdzie, kiedy i po co/ pozwoliłam otworzyć sobie/ ten rachunek” [*Nic darowane*, KiP 35]) nie prowadzi do znalezienia satys- fukcjonującej odpowiedzi. Musimy się zadowolić tautologicznymi niemal konstatacjami samego faktu w wierszu zamieszczonym w ostatnim tomiku poetki: „takie jest prawo i lewo natury,/ (...) Taka jej ewidencja i omnipo- tencja” [*Każdemu kiedyś*, W 14].

3.2.5. Zmysłowość – przyjemność i przymus

W kognitywnym opisie kategorii musiałyby również znaleźć miejsce taki aspekt ciała, jak odczuwanie przyjemności. Trzeba jednak zauważyć, że w wierszach autorki *Chwili* opisy zmysłowej przyjemności nie są czę- ste. Patrzenie czy słuchanie – jak wynika z dokonanych wyżej inter- pretacji poetyckich kontekstów [zob. opis konotacji związanych z narządami wzroku i słuchu: punkty 3.2.2.3., 3.2.2.4.] – dostarcza konceptualizatorowi przede wszystkim materiału do umysłowego i emocjonalnego (duchowego) przetworzenia. W wierszu *Przed podróżą* tym materiałem jest „przestrzeń” – baza naszego doświadczenia zmysłowego, które jednak w konfrontacji z nieskończonością ujawnia swoje ograniczenia. Pozostaje nam: „doty- kanie przedmiotów, położonych blisko,/ rzucanie spojrzeń na zamierzoną odległość,/ słuchanie głosów dostępnych dla ucha./ No i jeszcze ta podróż z punktu A do B” [*Przed podróżą*, T 36]. Wyjście poza ograniczenia fizycz- nej przestrzeni wymaga pracy wyobraźni, a to już sprawa umysłu (ducha), nie ciała. Zmysły nas zawodzą, niosą złudną „obietnicę”, którą dema-

skuje „noc” – tę smutną prawdę humorystycznie wyraziła poetka w swoich ***Drobnych ogłoszeniach***:

ZA OBIETNICĘ męża mego,
który was zwodził kolorami
ludnego świata, gwarem jego,
piosenką u okna, psem zza ściany:
że nigdy nie będziecie sami
w mroku i w ciszy i bez tchu
– odpowiadać nie mogę.
Noc, wdowa po Dniu.

[WdY, WW 37].

Przyjemności zmysłowych doznań poświęciła autorka ***Wielkiej liczby*** kilka poetyckich strof w wierszu opatrzonym wszakże znaczącym tytułem ***Eksperyment***: rzecz dotyczy bowiem stymulowanych doświadczalnie doznań psiej głowy, sztucznie podtrzymywanej przy życiu:

(...)
Bez oznak bólu czy choćby zdziwienia
wodziła wzrokiem za ruchem latarki.
Strzygła uszami, kiedy rozlegał się dzwonek.
Wilgotnym nosem umiała rozróżnić
zapach słoniny od bezwonnego niebytu
i oblizując się z wyraźnym smakiem
toczyła ślinę na cześć fizjologii.

Wierna psia głowa,
poczciwa psia głowa.
Gdy ją głaskano, przymrużała ślepią
z wiarą, że nadal jest częścią całości,
która ugina pod pieszczotą grzbiet
i wymachuje ogonem.

(...)

[WL, WzZP 84]

Przyjemne doznania cielesne wiążą się w poezji autorki ***Chwili*** przede wszystkim z dotykiem, objęciem, uściskiem dwojga zakochanych [o erotycznym aspekcie dotyku pisałam już wyżej: zob. punkt 3.2.1.2.: ***Skóra, nagie ciało, kostium***]. Obejmują się nadzy kochankowie [***Obmyślam***

świat]; marzą o tym biegnący ku sobie dziewczyna i chłopak [*Na lotnisku*]; „obejmujemy żywego” – mówią żeńskie samice (dalekie krewne modliszki) o samcu ufnie śpiącym w ich objęciach, „w uścisku przedawionej śmierci” [*Żywy*, SP, WW 126]; „on obejmuje ją/ żywym ramieniem” w wyobrażeniach mówiącej w wierszu *Pożegnanie widoku* [KiP 23]; kobieta snuje refleksję nad życiem i nicością „z ręką na twoim ramieniu” [****Nicość przenicowała się także i dla mnie*, Ww, WW 199]. Przypadkowy dotyk wyprzedzał, być może, przyszłe spotkanie zakochanych – spekuluje osoba mówiąca w wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia*: „Były kłamki i dzwonki,/ na których zawczasu dotyk kładł się na dotyk” [KiP 26]. Inaczej niż erotyzm towarzyszący miłości dwojga ludzi i zyskujący wspomniane już w związku z obrazem nagości [por. punkt 3.2.1.2.] pozytywne konotacje, seks jako narzucona nam metoda przedłużania gatunku nie znajduje specjalnego poetyckiego wyrazu. W wierszu *Tutaj* genitalne wyposażenie człowieka jest jedynie wspomniane jako przydatny atrybut, „żeby do dzieci cudzych dodać własne” [T 6]. Erotyczne pożądanie i dotyk nie wiążą się raczej w poetyckich obrazach z konotacją rozmnażania się (o miłości, która „nie zdołałaby zaludnić ziemi,/ zdarza się przecież rzadko” mówi się w wierszu pt. *Miłość szczęśliwa* [Ww, WW 198]). W przenośnym sensie dotyk symbolizuje bliskość emocjonalną między ludźmi, przyjaźń, pociechę, wsparcie – konotacja ta dochodzi do głosu w epitetach: „sieroty przygarnięte, wdowy utulone” [*Pociecha*, D 15].

Przyjemność dotyku jest też konotowana w opisie relacji nieerotycznej: „łaskawy Bóg” po ojcowsku „pogłaskał po głowie” czarnoskórą śpiewaczkę [*Ella w niebie*, T 70]; bohater filmu z lat 60. ubiegłego wieku jako dziecko „kładł główkę na kolanach cioci” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, 144]; głaskanie psa „po ciepłej sierści” jest wymienione wśród niepowtarzalnych „okazji”, których dostarcza nam życie [*Notatka*, Ch 40]; szeroki zakres tego, co się „lubi”, jest zilustrowany m.in. zdaniem: „lubi się głaskać psa” [*Niektórzy lubią poezję*, KiP 9]. Przyjemność w relacji człowieka ze zwierzęciem jest zazwyczaj obustronna. Tytułowy bohater wiersza *Monolog psa zaplątanego w dzieje* wyznaje: „Tylko mnie wolno było/ z głową na jego kolanach/ dostępować głaskania i tarmoszenia za uszy” [D 22]. Rozkosz bycia mytym i szczotkowanym również dotyczy psa [tamże]. Nie jest jednak oczywista w przypadku kota, który przede wszystkim sprawia przyjemność człowiekowi, nie sobie: „Komuś kot z łaski swojej pozwala się głaskać” [*Wypadek drogowy*, D 8]. Doznania związane z dotykiem przedmiotów są rzadko ewokowane w wierszach i nie są to zawsze wra-

żenia przyjemne, na przykład rozmowa przy „zimnym stoliku” [*Pierwsza miłość*, Ch 23] czy dotykanie „okrutnych luster”, które są „gładkie jak jezdnia” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, WW 144]. Nieprzyjemnie jest też „zmoknąć na którymś deszczu” [*Notatka*, Ch 40], ale poetka znajduje dla tego doznania uzasadnienie pozytywne: to jeden z wielu niepowtarzalnych przejawów życia. Przyjemne natomiast jest dotykanie obiektów na mapie: „Wszystko tu małe, dostępne i bliskie./ Mogę końcem paznokcia przyciskać wulkany,/ bieguny głaskać bez grubych rękawic” [*Mapa*, W 21]. Wrażenia dotykowe są aluzyjnie ewokowane w opisach różnych obiektów, jak: „suche liście” [*Upamiętnienie*, WdY, WW 34], „kosmate skrzydełka” motyla [*Jawność*, WdY, WW 30], przeważnie są budulcem synestezyjnych obrazów: „lodowate światy” obrazują obojętność panującą między ludźmi [*Pytania zadawane sobie*, PZS, WW 17], „twardy głos” prorokini kontrastuje z „wilgotną nadzieją” adresatów jej słów [*Monolog dla Kasandry*, SP, WW 132]; „jawa „ciąży na sercu,/ wali się pod nogi” [*Jawa*, KiP 17]; „Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć,/ tak rzewnie, tak przestronnie” [*Spis ludności*, SP, WW 130] – brzmi poetycki komentarz do odkrywania przez archeologów kolejnych ludzkich zbiorowisk. „Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy” [*Pamięć nareszcie*, SP, WW 118] – konstatuje osoba wyrwana z dobrego, lecz ulotnego i sztucznego, świata snu, od którego odgradza ją dotykalna, solidnie wykształcona, niewzruszona rzeczywistość. Do niej odnosi się także metafora bazująca na doznaniach związanych z dotykiem: „Jak klej ciężkie i gęste sunt lacrimae rerum” [*Film – lata sześćdziesiąte*, SP, WW 144].

Dotyk jest najlepszym kryterium prawdziwości doświadczenia zmysłowego (*szczypiemy się*, gdy nie jesteśmy pewni, czy nie śnimy), „Czaszki dotykalne” są świadectwem istnienia ludzi, którzy od dawna nie żyją [*Spis ludności*, SP, WW 130]. Dotyk bywa w związku z tym dowodem weryzmu i sugestywności przekazu artystycznego, który wywołuje doznania zmysłowe (na przykład dreszcze) u odbiorców. Osoby oglądające pejzaż utożsamiają się z namalowanymi „ludźmi na moście” – nie tylko widzą, lecz także słyszą i czują: „Słyszą nawet szum deszczu,/ czują chłód kropel na karkach i plecach” [*Ludzie na moście*, LnM 45]. Ściany „z twardego powietrza” [*Sny*, T 60] to synestezyjna metafora obrazująca złudne podobieństwo sennych konstrukcji do rzeczywistych budowli, których fakturę można zbadać dotykiem. W wymyślonej przez współczesną wielbicielek Juliusza Słowackiego podróży dylżansem z autorem *Króla Duchy* nie ma natomiast nic namacalnego, dającego się zweryfikować sensualnie; poeta nie widzi i nie

słyszy swojej nieistniejącej dla niego współpasażerki, która wyznaje z żalem: „Nie czuje nawet, że pociągam go za rękaw” [*W dyliżansie*, T 66].

Dotyk może się wiązać z nieprzyjemnymi odczuciami: z fizycznym zagrożeniem i strachem przed nim: bohater wiersza *Noc tkwi „w mrozie strachu”* [WdY, WW 24] – synestezja zespała tutaj odczucie zimna z negatywną emocją. Zwiedzanie jaskini, w której jest „ciemno i zimno”, jest nieprzyjemne, nawet jeśli goście zdają sobie sprawę, że pieczara służyła ich odległym przodkom, a ciemności i chłód nie towarzyszyły pustce: „Ciemności – ale w chłodzie/ przez skórę, przez kość./ Chłód – ale śmierci” [*Jaskinia*, SP, WW 155-156]. W podstawowym sensie dotyk wiąże się z fizycznym bólem, na przykład zadawanym podczas tortur (doświadczenie to zostało naturalistycznie wręcz opisane w wierszu pt. *Tortury* w tomie *Ludzie na moście*], także z odczuciem skrępowania, uwięzienia, zgniecenia w tłoku innych ciał. Konotacja taka została przywołana w refleksji dotyczącej odkopania ruin kilku starożytnych miast: „Przybywa nam dawności,/ robi się w niej tłoczno,/ rozpychają się w dziejach dzicy lokatorzy” [*Spis ludności*, SP, WW 130]. W wyobrażonej przez podmiot poetycki podróży dyliżansem doświadczylibyśmy zapewne nieprzyjemnych wrażeń oddziałujących na zmysły: dotyku, słuchu i węchu, czyli te, których nie możemy „wyłączyć”:

(...)

W środku ścisk, hałas, zaduch.

Jest gospodyni gruba i spocona,
myśliwy w dymach fajki i z martwym zającem,
l’abbé chrapiący z gąsiorkiem wina w objęciach,
piastunka z niemowlęciem czerwonym od krzyku,
dama zirytowana ze wszystkich tutaj powodów,
ponadto chłopiec z trąbką,
duży zapchlony pies
oraz papuga w klatce.

(...)

[*W dyliżansie*, T 64]

Z jedzeniem kojarzymy zazwyczaj przyjemne doznania, rzadko są one jednak przywoływane w poezji autorki *Tutaj*. Odnotujemy jedynie, że w wierszu *Pochwała siostry* na laudację składa się również fraza: „Jej zupy są wyborne bez premedytacji” [WL, WW 221]; wśród typowych kolokacji czasownika „lubić” wymienia się także „rosół z makaronem” [*Niektórzy*

lubią poezję, KiP 9]. Doznania smakowe są niemal nieobecne w poetyckim obrazie świata, chyba że jako materiał dla pojęciowych synestezji. Słodycz skojarzona z fizyczną bliskością i odczuciem temperatury jest materia poetyckiego obrazu tańczących ludzi: „Tańczono w słodkiej ciasnocie,/ wentylatory mieszały żywioł upalny i chłodny” [*Czarna piosenka*, WW 9]. W innych wierszach mamy podobne synestezyjne skojarzenia zmysłowych doznań z innymi stanami podmiotu poznawczego: „kpiarze” zabrani w kosmos demonstrują „kwaśne uśmiechy” [*Ostrzeżenie*, WL, WzZP 92]; zamachowcy „śpią smacznie” przed dokonaniem zabójstwa [*Zamachowcy*, T 42]; zmarłe dzieci zabrały z życia niewiele: „Łyzeczkę gorzkiej wiedzy o smaku lekarstwa” [*Bagaż powrotny*, Ch 36]; „gorzki chleb”, podobnie jak „zatrute studnie” to epitety odnoszące się do wojennego doświadczenia generacji rówieśników poetki [****Świat umieliśmy kiedyś na wrywyki*, WW 7]. Jedzenie to raczej „przymus”, zjadanie innych żywych organizmów (zob. niżej). Picie również rzadko jest opisywane w kategoriach przyjemności: w wierszu *Przy winie* tytułowy alkohol współgra z aurą miłosnego zauroczenia bohaterki; w innym poetyckim obrazie ukazani są przyjaciele astronoma, który odkrył nową gwiazdę, zbierający się na „skromną lampkę wina”, by uczcić odkrycie i „wypić zdrowie naszych pań” [*Nadmiar*, LnM 7]; podczas tajemniczej „schadzki”, zamiast erotycznych ekscesów par osób płci obojga, „parzy się ledwie herbata” [*Głos w sprawie porno-grafii*, LnM 34].

Autorka *Ludzi na moście* podkreśla, co prawda, zmysłowe wyposażenie człowieka, ale jego funkcję traktuje raczej w kategoriach przymusu niż przyjemności; profiluje zatem jedną stronę potocznego doświadczenia, jak w wierszu pod wymownym tytułem *Przymus*, zaczynającym się od słów: „Zjadamy cudze życie, żeby żyć./ Denat schabowy z nieboszczką kapustą” [W 12]. W cytowanym utworze mamy pesymistyczny raczej obraz kondycji człowieka wydanego na pastwę swojej zmysłowości, która jest trojańskim darem natury:

(...)

I to ona, szalona, narzuca nam głód,
a tam gdzie głód,
tam koniec niewinności.

Do głodu dołączają się natychmiast zmysły:
smak, powonienie i dotyk, i wzrok,

bo nie jest obojętne, jakie są potrawy
i na jakich talerzach.

Nawet słuch bierze udział
W tym, co się odbywa,
Bo przy stołach nierzadko wesołe rozmowy.

[*Przymus*, W 12-13]

W wierszu pojawia się szereg czasowników desygnujących czynności fizjologiczne związane ze spożywaniem pokarmu: „zjadać”, „przegryzać”, „żuć”, „przełykać”, „przetrawiać”. W utworze pt. *Prospekt* ironicznie reklamowana jest „pastylka na uspokojenie” z charakterystyczną dla tego rodzaju wypowiedzi instrukcją zażycia: „tylko mnie zażyj,/ rozpuść pod językiem,/ tylko mnie połknij,/ tylko popij wodą” [Ww, WW 172]. Nazwy konotują określony fragment (lub całość) przewodu pokarmowego (jamę ustną, zęby, przełyk, żołądek). Jedzenie to przede wszystkim zaspokajanie głodu i w tym zakresie niewiele różnimy się od lwicy, która ściga sarnę, „zziajana i głodna” [*Zdarzenie*, D 12], albo od głodnego psa, „co nie da kości” [*Relacja ze szpitala*, SP, WW 145]. Nawet w komedii ujawnia się tragiczny wymiar tej konieczności: w wierszu pt. *Komedyjki* wzmiankowana jest scena „z czasów filmu niemego” z „nieborakiem”, który „zajada z głodu/ własne sznurowadła” [KIP 32]; jeszcze bardziej dramatycznie wygląda „czyjeś komuś chleba wydzieranie” [*Jacys ludzie*, WzZP 175] w tłumie skazanym na ucieczkę przed wrogiem i na długą zapewne poniewierkę. Podobnie jak jedzenie, również picie wody jest w wierszach autorki *Chwili* ewokowane raczej w kontekście zaspokajania pragnienia, by nie umrzeć, a nie w ramie odczuwania przyjemności: „Ktoś tonął, ktoś o ciebie wołał umierając” [*Woda*, S, WW 102], „Imię Sara woła wody dla imienia/ Aaron, które umiera z pragnienia” [*Jeszcze*, WdY, WW 47]. Pragnienie i niemożność jego ugaszenia są też przywołane w obrazie psa: „Kilka kroków opodal miska pełna wody./Ale łańcuch za krótki i pies nie dosięga” [*Łańcuchy*, W 10]. Sugestywny obraz głodu i jego konsekwencji mamy w wierszu pod wiele mówiącym tytułem: *Obóz głodowy pod Jastem* („nie dano im jeść,/wszyscy pomarli z głodu”), [S, WW 80]. Taka śmierć nie jest opiewana w wojennych „ślicznych” pieśniach. Tragiczny wymiar „przymusu” jedzenia i śmierci z głodu zyskuje w wierszu wstrząsający wyraz:

(...) W górze ptak,
który po ustach przesuwiał się cieniem

pożywnych skrzydeł. Otwierały się szczęki
uderzał ząb o ząb.
Nocą na niebie błyskał sierp
i żął na śnione chleby.
Nadlatywały ręce z poczerńiałych ikon,
Z pustymi kielichami w palcach.
Na różnie koleczastego drutu
chwiał się człowiek.
(...)

[S, WW 80]

Czynność spożywania pokarmu jest przenoszona na inne procesy wchłaniania ujmowane w kategoriach działań biblijnego Lewiatana – w wierszu pt. *Atlantida* o mieszkańcach mitycznej wyspy mówi się: „Ocean albo nie ocean/ połknął ich albo nie” [WdY, WW 56]. My sami odgrywamy podobną rolę wobec otoczenia, już choćby oddychając – oryginalne obrazowanie tego procesu wiąże się z rozszerzeniem pojęcia, które potocznie nazywamy „niebem”: „Niebo jest wszechobecne/ nawet w ciemnościach pod skórą./ Zjadam niebo, wydałam niebo” [*Niebo*, KiP 5]. Dopóki żyjemy, musimy zaspokajać potrzeby fizjologiczne, nawet na pobojuwiskach, „gdzie w nagłej potrzebie/ kuca się dziś pod krzaczkiem” [*Rzeczywistość wymaga*, KiP 15]. Zamachowcy, którzy planują zbrodnię, nie zapominają w przeddzień o pokarmie i zmysłowych doznaniach:

(...) z apetytem zjadają swoje potrawy,
modlą się, myją nogi, karmią ptaki,
telefonują drapiąc się pod pachą,
tamują krew, kiedy skaleczą się w palec,
jeśli są kobietami kupują podpaski,
szminkę do powiek, kwiatki do wazonów,
(...),
popijają z lodówek soki cytrusowe,
wieczorem patrzą na księżyc i gwiazdy,
zakładają na uszy słuchawki z cichą muzyką
i zasypiają smacznie do białego rana.
(...)

[*Zamachowcy*, T 42]

Konsekwencją posiadania ciała wraz z jego zmysłowym wyposażeniem jest pożądlivość, niekiedy prowadząca do takich fizjologicznych objawów jak „przesyt” i „mdłości” [*Głosy*, SP, WW 168]. Zaspokajanie pragnień wiąże się z niszczeniem życia innych i nie chodzi tylko o życie istot ludzkich. Poetka jak zwykle przekracza potoczne myślenie homocentryczne, wskazując słabsze ofiary naszej pożądlivości: zwierzęta i rośliny. Przeciwwstawiając się niejako wpisnemu w powszechny zwyczaj uprzedmiotowianiu innych istot żywych, także poprzez praktyki słowne [„Dla naszego spokoju śmiercią jakby płytszą, nie umierają, ale zdychają zwierzęta” – *Widziane z góry*, WL, WzZP 83], nie waha się użyć w stosunku do szczątków roślin i zwierząt służących nam za pokarm określeń konotujących martwe ludzkie ciało: „denat”, „nieboszczka” [*Przymus*, W 12]. Wywyższenie człowieka ponad inne stworzenia w potocznym, językowym obrazie świata znajduje tutaj jaskrawą egzemplifikację: nawet nazwy degradujące człowieka do uprzedmiotowionego (bo już martwego) ciała brzmią nobilitująco w odniesieniu do innych organizmów. Wykraczając poza konwencję językową, autorka wiersza *Przymus* podkreśla tym samym wspólnotę losu wszystkich istot ziemskich, opartą na ich cielesności i żywotności, które w każdej chwili mogą utracić¹⁴. Nobilitacji zwierząt i roślin towarzyszy pewna degradacja człowieka – nasze ciało to też „mięso”, od którego pragniemy się uwolnić: „ale wolność mu głowie, wszechwiedza i byt/ poza niemądrym mięsem” [*Sto pociech*, SP, WW 158]. W tłoku wymarłych istnień, wyliczanych w utworze *Spis ludności*, znajdują się także „zastępy mięsa mieczowego” [SP, WW 13] – sformułowanie to jest parafrazą potocznego określenia *mięso armatnie* (o żołnierzach, którzy giną podczas wojen). *Mięso* to jednak w podstawowym sensie określenie zwierzęcego ciała, służącego nam za pokarm – taką konotację sygnalizuje „tasak do mięsa” w rękach bohaterki jednego z wierszy [*Portret kobiety*, WL, WzZP 91] czy „siekanie mięsa” jako pospolita czynność człowieka [*Trochę o duszy*, Ch 25]. Oskarżycielsko brzmi w związku z tym monolog zwierzątka, które ocalało z powodu nikłych rozmiarów („bo przysmak ze mnie żaden,/ na kołnierz są więksi” [*Tarsjusz*, SP, WW 149]).

¹⁴ Bycie elementem łańcucha pokarmowego natury, przynależność do – jak to określa Jolanta Brach-Czaina [1992: 231] – „krwiozerczej wspólnoty” wyznacza każdemu bytowi kondycję zarazem kata i ofiary, warunkowaną koniecznością przyjmowania pokarmu i bycia pokarmem: „Jem, więc jestem. A także gwarantuję inne istnienie, bo moja obecność jest obecnością pokarmu. Jeśli zasada *Cogito ergo sum* była samozwańczą próbą wyrwania myślącego podmiotu ze wspólnoty istnień i imaginacyjnego zawieszenia go ponad całością, *Edo ergo sum* przywraca nam świadomość miejsca równoprawnego pośród istnień” [tamże: 232].

Można by sądzić, że poetycka konceptualizacja ciała jako składnika wszelkich istot żywych, a nie tylko ludzi, jest podobna do tej, jaką prezentują autorzy cytowanych na początku rozdziału opisów leksykograficznych. O ile jednak w definicjach słownikowych ciało ludzkie zostaje niejako uprzedmiotowione, w poetyckiej konceptualizacji – odwrotnie: to zwierzęta i rośliny zyskują podmiotowość, właśnie ze względu na włączenie ich do kategorii odnoszonych potocznie tylko do ludzi. Nie chodzi przy tym o dawanie wyrazu świadomości ekologicznej czy propagowanie praktyk wegetariańskich (swoistemu upodmiotowieniu podlega wszak również flora, nie tylko fauna¹⁵), choć wszelkie postawy empatii wobec innych stworzeń są zapewne bliskie poetce. „Niewinność” w tym podstawowym (fizjologicznym) sensie nie jest nam jednak pisana, podobnie jak tygrysowi, nawet takiemu, który w obrazie idealnych kochanków „będzie jadł z ich ręki” [*Buffo*, WdY, WW 33]. Cieleśność i związany z nią głód skazują nas na uczestnictwo w łańcuchu pokarmowym natury. Jako jego ogniwa (istoty żyjące dzięki materii), jesteśmy „niewinni” czy raczej tak samo winni jak inne ziemskie stworzenia. Podkreśla poetka ten aspekt dobitnie w wierszu pt. *Zdarzenie* (z tomu *Dwukropek*). To podstawa jej swoistego stosunku do natury: nie protekcyjnego i nacechowanego poczuciem wyższości, lecz empatycznego, niemal partnerskiego. Bohaterka jej wierszy często schodzi z wyżyn dumnego *homo sapiens* i przygląda się z bliska „strategiom” życia innych gatunków ziemskiego *bestiarium*, zachowując przy tym postawę uważnej uczennicy i przyjmując na siebie jakby rolę *porte-parole* czy adwokata obserwowanych stworzeń, zawsze szukając pokrewieństwa między nami i nimi, nie tylko w żartobliwie odkrywanym powinowactwie między samicami ludzkimi i modliszką pożerającą samca (*Żywy*). To właśnie cieleśne, zmysłowe doświadczenie nie pozwala nam zapomnieć o „pochodzeniu” i przynależności do świata natury.

¹⁵ Granice między jedną i drugą kategorią żywych organizmów nie są zresztą zawsze ostre i wyraźne, a poetka z upodobaniem właśnie eksploruje ten świat pograniczny, poświęcając uwagę istotom, których „zabijania” nie mogliby uniknąć nawet najbardziej rygorystyczni weganie, odżywiający się wodą i sałatą. Goszczą w wierszach noblistki żuki, koniki polne, bakterie, otwornice, tarsjusze – i bynajmniej nie w roli elementów tła czy z powodu ich dźwięcznie brzmiących nazw, lecz jako pełnoprawne podmioty („wypowiadające się” niekiedy w pierwszej osobie), które towarzyszą nam w ziemskiej wędrówce.

3.2. Dusza wobec ciała w poetyckiej wizji człowieka

Oprócz wyróżnionych podstawowych aspektów ciała w cytowanym na początku niniejszych rozważań wierszu *Tortury* odślaniane są również te właściwości, które wynikają z dualistycznego (przyjmowanego już przez Arystotelesa, lecz ugruntowanego zwłaszcza w teologii chrześcijańskiej) pojmowania człowieka jako bytu zarazem materialnego i duchowego. Wynikiem subiektywnej interpretacji poetyckiej jest podkreślenie wybranych aspektów tej opozycji i jej wartościowanie. Akcentowanie zasadniczej niewinności ciała jako elementu materii, choć logicznie uzasadnione, nie jest bynajmniej zgodne z ludowym i motywowanym religijnie stereotypem ciała jako siedliska grzechu, znajdującym potwierdzenie w potocznych kliszach językowych (por. np. przysłowie: *Cierp ciało, czegoś chciało*) i rytuałach (umartwienie, post, dieta, kary cielesne itp.). Choć to dusza – w myśl chrześcijańskich wyobrażeń – może być ostatecznie zbawiona lub potępiona, za życia to głównie ciało ponosi konsekwencje dobrych i złych wyborów człowieka (zarówno rozkosz, jak i ból są udziałem ciała). Profilowane w wierszu pt. *Tortury*, głębokie utożsamienie z własnym ciałem, jego dotkliwa obecność [„A ciało jest i jest i jest/ i nie ma się gdzie podziąć” – LnM 29] w zestawieniu z ulotną „duszycką”, „raz pewną, raz niepewną swojego istnienia” [tamże: 28], to doświadczenie współczesnego człowieka, wypowiedane niejako wbrew dualizmowi narzucanemu nam przez naukę (opozycja mózg/ umysł) i teologię (dusza/ ciało).

W wierszu *Tortury* dusza jest przeciwstawiana ciału, co wynika z dualistycznej opozycji. Nie jest jednak waloryzowana jako ważniejsza czy lepsza część osoby, jak w filozofii potocznej (związanej z wyobrażeniami religijnymi). Pozbawiona metafizycznego wymiaru, zwana ironicznie „duszycką”, zachowuje jedynie podstawowy – w rozumieniu religii czy filozofii idealistycznej – atrybut niematerialności (podkreślany w definicji słownikowej *duszy* i pokrewnego *ducha*¹⁶) i związanej z tym

¹⁶ Pojęciowe rozgraniczenie obu kategorii na poziomie definicji słownikowych nie przedstawia się ściśle, por. hasło *duch* w SJP: 1) bfm. ‘energia psychiczna; właściwości psychiczne człowieka; umysł, świadomość, myślenie, dusza’; 2) ‘w filozofii idealistycznej: podstawowy pierwiastek niematerialny, początek wszechrzeczy, podporządkowujący sobie materię’; 3) *duch/ duchy* ‘według religijnych, mitologicznych i teozoficznych pojęć: byt osobowy, niematerialny’: a) diabeł, szatan; b) ‘inspirator czyichś złych uczynków, element destrukcyjny jakiejś zbiorowości’; 4) ‘według mniemań ludowych i spirytystów: zjawia, widmo, upiór, istota bezcielesna’; 5) ‘temperament, skłonność, zamiłowanie, usposobienie’; 6) bfm. ‘istotna treść,

niewidzialności, ulotności, konotowanej w wierszu przez predykaty nazywające ruch:

(...) duszyczka się snuje,
znika, powraca, zbliża się, oddala,
sama dla siebie obca, nieuchwytna,
raz pewna, raz niepewna swojego istnienia
(...)

[*Tortury*, LnM 28]

Ostatni z zacytowanych wersów konotacyjnie przywołuje spór filozoficzny, którego przedmiotem jest samo istnienie duszy. Brak solidnego oparcia w materii sprawia, że dusza – choć postrzegana również jako przestrzeń samoświadomości – jest chwiejną podstawą dla poczucia tożsamości człowieka w porównaniu z ciałem, które „jest” tak samo „bolesne” od tysięcy lat, co odróżnia je zarówno od tworów natury nieorganicznej, jak i zmiennych zjawisk kultury (wytworów duszy). Niepewność co do ontologicznej rzeczywistości duszy wiąże się z historycznym rozwojem ludzkiej samowiedzy i szerzeniem się metafizycznego sceptycyzmu (dystansu do religii). W wierszu *Pejzaż* kobieta z obrazu „starego mistrza” mówi o sobie: „Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę” [SP, WW 119]. Podmiot poetycki z wiersza *Tortury*, przyjmujący perspektywę człowieka żyjącego w II tysiącleciu po Chrystusie, najwyraźniej już jednak wątpi w realność duszy i wbrew postawie świętych męczenników lekceważy tzw. cierpienia duchowe; przeżycia duszy nie są w ogóle brane pod uwagę w kontekście „tortur”, jakim poddawane jest ciało.

Z większą rewerencją o niematerialnej stronie osoby mówi poetka w jednym z utworów składających się na tom *Chwila*. W wierszu pt. *Trochę o duszy* uwypuklona jest podstawowa właściwość tytułowej „bohaterki” – jej ulotność („Duszę się miewa./ Nikt nie ma jej bez przerwy/ i na zawsze” [Ch 25]) i związana z nią tajemniczość („Nie mówi skąd przybywa/ i kiedy znowu nam zniknie”), [Ch 27]. W utworze pt. *Pod jedną gwiazdką* wśród wielu aktów przeprosin znajdują się i takie słowa: „Nie oskarżaj mnie, duszo, że rzadko cię miewam” [Ww, WW 200]. Ulotność duszy jest również konotowana przez potoczny zwrot *mieć duszę na ramieniu* (w znaczeniu ‘bać się’), który poetka uzupełnia, swoim zwyczajem, o komponenty dodatkowo podkreślające płochliwość duszy jako atrybut

istotny charakter czegoś, atmosfera, nastrój’; 7) ‘zapał, odwaga, męstwo, otucha, nadzieja’; 8) daw. ‘oddech, tchnienie, dech, powietrze’.

kochanków: wyjmuję ich spod władzy czasu, „bo zbyt nadzy,/ bo zbyt objęci z nastroszoną/ duszą jak wróblem na ramieniu” [*Obmyślam świat*, WdY, WW 59]. Interesującą właściwość obiektu zwanego *duszą* odkrywa „maszyna czytająca”, zgłębiając językowe dowody istnienia „wymarłych ludzi” (w wierszu z ostatniego tomiku poetki): „Ustaliłem na razie, że to rodzaj mgły,/ rzekomo od śmiertelnych organizmów trwalszy” [*Wyznania maszyny czytającej*, W 8]. Życie duszy po śmierci ciała to wierzenie zapisane także w cytowanej na początku niniejszego studium [zob. s. 170] definicji słownikowej, ale mglista natura duszy to faseta nieuwzględniona ani w tradycyjnym ujęciu leksykograficznym, ani w kognitywnym opisie Anny Wierzbickiej [zob. przypis 4 s. 172]. Poetka wskazuje jednak istotną w ludowym obrazie obiektu, utrwaloną w języku (por. *mgliste pojęcie/ wspomnienie*, o duchach, widmach: *rozpłynąć się we mgle*) i w ikonografii właściwość dusz/ duchów, które w ludowych wyobrażeniach zyskują niepewną substancjalność (i widoczność) jako istoty utkane z mgły. Przejrzysta biel, widmowość i podatność na rozpłynięcie się, zniknięcie na podobieństwo mgły to atrybuty często kojarzone z duchami ukazującymi się bohaterom ludowych opowieści (obłok jest również figurą Ducha Świętego w biblijnym wizerunku). Mgielny obłoczek to widomy znak oddechu, będącego oznaką życia, a także postacią duszy opuszczającej ciało wraz z ostatnim tchnieniem (wyrazy *dusza*, *duch* w staropolszczyźnie oznaczały także ‘oddech’, por. *wyzionąć ducha* ‘wydać ostatnie tchnienie, umrzeć’). Dusze zmarłych to także w wyobrażeniach ludowych upiory, duchy straszące. Ten aspekt pośmiertnego egzystowania zmarłych w ludowej wyobraźni jest zaledwie wspomniany w kontekście rozważań nad martwym żukiem [*Widziane z góry*], któremu, jak wszystkim reprezentantom świata zwierzęcego, ta sama ludowa wyobraźnia odmawia duchowego aspektu: „Ich potulne duszyczki nie straszą nas nocą,/ szanują dystans, wiedzą, co to mores” [WL, WzZP 83]. Ironiczna konstatacja odnosi się do wygodnej dla człowieka strategii redukcji zwierząt do aspektu materialnego. Naszej „ubogiej krewnej”, czyli małpie, czczonej w starożytnym Egipcie, „odjęto duszę” w cywilizowanej Europie [*Malpa*, S, WW 63]. Nieistniejące w powszechnym przekonaniu dusze zwierząt, nawet tych przez nas zabitych, nie spędzają nam snu z powiek.

Z poetyckim obrazem duszy wiąże się określony konglomerat stanów i postaw intelektualno-emocjonalnych. Choć uczucia są w świetle dowodów językowych polszczyzny [zob. Pajdzińska 1996] głównie związane z sercem (na pewne fizjologiczne objawy emocji, jak na przykład śmiech,

krzyk, płacz, łzy, zwracałam uwagę w punkcie 3.2.2. poświęconym aspektom cielesności człowieka), to jednak stany psychiczne, zwłaszcza te, które są poddane kontroli świadomości, mają zasadniczo wymiar duchowy. W liryce Wisławy Szymborskiej, jak już podkreślaliśmy, nie jest eksponowana wylewność uczuć. Niekiedy ewokowane jest wzruszenie [zob. *Pytania zadawane sobie; Wrażenia ze teatru*]; uprzywilejowaną sferą przeżywania jest miłość między dwojgiem ludzi, której poetka poświęciła znakomite obrazy poetyckie, głównie we wczesnych tomikach. Pominę w niniejszej analizie tę tematykę, która była przedmiotem wnikliwych studiów, także z językoznawczego punktu widzenia – frazeologii w erotykach Wisławy Szymborskiej poświęciła uwagę w końcowym rozdziale swojej pracy Anna Pajdzińska [1993]. O fizycznych aspektach miłości (erotyka, nagość) wspominałam w punkcie 3.2.1.2. niniejszego studium.

Nie tylko miłość należy do emocjonalnych „uzdolnień” człowieka; inny wyróżniający go w świecie zwierzęcym atrybut duchowego rozwoju to umiejętność doznawania wstydu: „Wstydę się bardzo, ja – człowiek” – wyznaje podmiot poetycki na widok „cyrkowych zwierząt” tresowanych przez reprezentanta ludzi trzymającego w ręce bat [*Zwierzęta cyrkowe*, DŻ, WW 14]. Wstyd wiąże się z samokrytycyzmem i poczuciem winy, do którego niezdolne są zwierzęta, mające zawsze „czyste sumienie” [*Pochwała złego o sobie mniemania*, WL, WzZP 96]. Wysokie wymagania moralne stawia sobie i nam młoda, ale już poważnie doświadczona, autorka *Pytań zadawanych sobie*: uważności wobec świata i nade wszystko drugiego człowieka; nawiązywania głębokich i szczerých relacji z innymi, opartych na współczuciu, szczerości i starannie pielęgnowanej przyjaźni; poczucia odpowiedzialności za innych i gotowości do niesienia pomocy. Projekt to prawdziwie idealistyczny i bardzo wymagający. Nawet zakochani w jej wczesnym wierszu nie zajmują się tylko sobą, lecz swoim uśmiechem i dobrocią obdarzają innych, wspaniałomyślnie „żałują” niekochających [*Zakochani*, PZS, WW 19]. W późniejszych utworach pewne elementy tego młodzięńczego ideału są podkreślane; inne schodzą na plan dalszy. Miłość czy przyjaźń nie są często ewokowane; za to uważność i poczucie odpowiedzialności odnosi się do innych istot żywych i wszelkich przejawów świata. Nad miłością do mężczyzny i rozczarowaniem, a nawet nienawiścią wypływającą z nieuchronnych miłosnych zawodów, przeważać zaczynają ciekawość, zdumienie światem i empatia wobec wszelkich stworzeń, nie tylko ludzi [zob. m.in.: *Malpa*;

Rozmowa z kamieniem; Widziane z góry; Zdumienie; Milczenie roślin; Wzatrzęsieniu] oraz wdzięczność dla tych, których się nie kocha [*Podziękowanie*]. Nad mieszanią smutku i radości towarzyszących osobie czulej i ulegającej porywom serca górę bierze inny splot emocji: „zachwyty i rozpacz” [*Niebo*, KiP 6].

Duchowe rejestry bohaterki kreowanej w poezji Szymborskiej mieszczą się zatem w sferze bardziej intelektualnej niż emocjonalnej; rozum i „praktyczne pazurki” [*Reszta*, S, WW 70] zyskują z czasem przewagę nad porywami serca; rozważa dominuje nad romantycznością. Zresztą już we wczesnych utworach zaznacza się dość mocno obecność pierwiastka intelektualnego, racjonalnego na niekorzyść czułościowości i liryczności: nawet zakochani są przede wszystkim „zadziwieni sobą” [*Zakochani*, PZS, WW 19]. Niewiedza (pytanie) i osobiste doświadczenie wypierają ideologiczną pewność i „ślepe wiary” w opowieść „fałszywych świadków” historii [*Rehabilitacja*, WdY, WW 40], mocno zaznaczone jeszcze w pierwszych tomach wierszy z lat 50. ubiegłego wieku [*Pytania zadawane sobie; Dłatego żyjemy*]. W zbiorze *Wołanie do Yeti* (z 1957 roku) zapisany został także istotny w kształtowaniu duchowego formatu osoby przełom w świadomości religijnej: od dziecięcego zaufania i zawiedzionej miłości Izaaka [*Noc*] przez poczucie winy, doświadczenie samotności i Hiobowy lęk przed boską wszechmocą [*Streszczenie*] do odkrycia daru wolności duchowej, intelektualnej swobody i prawa do samodzielnej interpretacji wszelkich przekazów tradycji: religijnych, moralnych, kulturowych [*Obmyślam świat*]. Duszy bohaterki, wyzwolonej „z dosłowności” biblijnych obrazów, nie opuszcza jednak nigdy poczucie tragizmu istnienia i ulotne przecucie metafizycznej strony bytu – swoistą parafrazą zakładu Pascala wydaje się wers z wiersza pt. *Możliwość*: „Wolę brać pod uwagę nawet tę możliwość, / że byt ma swoją rację” [LnM 41]. Moment przełomu, jak wspomnieliśmy, podkreśliła autorka strofą wiersza pt. *Noc* (z tomu *Wołanie do Yeti*): „Od tej nocy” – bezsennej nocy dziecka, którym wstrząsnęła biblijna historia Izaaka i Abrahama – „zaczął Pan Bóg/ pomalutku/ dzień po dniu/ przeprowadzkę/ z dosłowności/ do przenośni” [WdY, WW 25].

Metafizyczny status duszy jest traktowany z dystansem, niekiedy żartobliwie, z ironią, obecną zwłaszcza w ocenie ludowej religijności, wspieranej przez instytucje kościelne. Wyobrażenia o życiu duszy po śmierci ciała nie są przedmiotem poważnej refleksji poetyckiej; bywają raczej powodem żartobliwego komentarza, jak w wierszu pt. *Nad Styksem*, w którym dusza pod zdrobniałym apelatywem „duszycki” staje nad mityczną rzeką w dro-

dze do Tartaru, by „w zaduchu innych dusz” [WL, WzZP 99] przeprowić się na drugą stronę. Mit Tartaru czy rajskich ogrodów nie wytrzymuje konfrontacji z wyobraźnią współczesnych ludzi, ukształtowaną pod wpływem realiów życia zdominowanych przez „wielkie liczby”. Zwracając się protekcjonalnie (bez respektu dla metafizycznej strony osoby) do adresatki zagubionej w tłumie nad Styksem („duszytško indywidualna”, „duszytško zdumiona”, „duszytško moja rzewna”, „duszytško malownicza” [tamże]), podmiot poetycki udziela jej paradoksalnej rady: „Duszytško, tylko wąpiąc w zaświaty/ szersze masz perspektywy” [tamże: 100]. O zaświatach, w których „poruszają się pyszczki rybie/ dusz nieszczęśliwych”, wspomina się także w żartobliwie patetycznym utworze pt. *Koloratura* [S, WW 89], opisującym dramat śpiewaczki operowej, zagrożonej utratą głosu: na poziomie językowym mitologiczny sztafaż został tu zabawnie zespolony z frazeologią ewokującą niezbyt dróg oddechowych („kraina chronicznej chrypki”, „zimne kulisy świata”, „Tartar kataru”, „wiekuiste pochrząkiwanie” [tamże: 89-90]). Utrwalony w źródłach chrześcijańskich i baśniach ludowych (choćby tej o panu Twardowskim) motyw wodzenia duszy na pokuszenie i podpisywania cyrografu został przywołany przez poetkę w wierszu *Prospekt*, w którym głosem współczesnego (nie metafizycznego, lecz chemicznego) diabła przemawia „tabletka na uspokojenie”, obiecująca nam, zamiast trudu odważnego życia, „cztery łapy spadania”: „Sprzedaj mi swoją duszę./ Inny się kupiec nie trafi./ Innego diabła już nie ma” [Ww, WW 172]. Ironicznie potraktowany został także proceder odpustowy w Kościele katolickim, czyli oferowane wiernym odkupienie dusz dzięki zakupom mszy i dewocjonaliów: „Wielki to koszt wywodzić duszę z pokuszenia” [*Hania*, WdY, WW 26] – brzmi autorski komentarz do tej ludowej strategii aprobowanej przez instytucje kościelne. Ascetyczny tryb życia, pobożność i „wyuczona pokora” służącej Hani, która „nic od życia nie chce” [tamże: 26-27], to nie są preferowane przez poetkę drogi rozwoju duchowego.

Zgodnie z potocznymi wyobrażeniami, umacnianymi także przez religię, dusza łatwo ulega dominacji ciała. Kontekst chrześcijański kładzie jednak nacisk na „rozkosze cielesne” jako przyczynę grzechu i potencjalnej samozatrąty duchowej. Umartwienia, posty, wstrzemięźliwość seksualna i inne pokuty skierowane przeciw pragnieniom ciała mają właśnie na celu odzyskanie przez duszę dominacji nad ciałem. W poetyckim obrazie relacji tych dwu stron osoby taka perspektywa jest zanegowana. Ból fizyczny nie uszlachetnia, przeciwnie – uprzedmiotawia osobę, sprowadza ją do materii, pozbawia godności, podobnie jak czynności przyziemne, mecha-

niczne, fizjologiczne, niewymagające udziału świadomości. W interpretacji autorki wiersza *Trochę o duszy* swoisty arystokratyzm tytułowej bohaterki – ulatniającej się zawsze, gdy jesteśmy zmuszeni zająć się przyziemnymi sprawami lub kiedy doświadczamy cierpień fizycznych – jest wyraźnie profilowany:

(...)
 Rzadko nam asystuje
 Podczas zajęć żmudnych,
 jak przesuwanie mebli,
 dźwiganie walizek
 czy przemierzanie drogi w ciasnych butach.

Przy wypełnianiu ankiet
 I siekaniu mięsa
 z reguły ma wychodne.

(...)

Kiedy ciało zaczyna nas boleć i boleć,
 cichcem schodzi z dyżuru.

(...)

[Ch 25-26]

W opisie poetyckim nie brakuje określeń odnoszących się do takich objawów duszy, które mieszczą się w podkreślanym na poziomie definicji aspekcie ‘bycia lepszą, bardziej wartościową częścią osoby’ [w eksplikacji Anny Wierzbickiej jest to faseta duszy jako ‘przestrzeni dobra w człowieku’, zob. przypis 4, s. 172]. W poezji Wisławy Szymborskiej to właśnie religijny i utrwalony w tradycyjnych wierzeniach ludowych obraz duszy podlega dezintegracji; dusza traci swój metafizyczny i zarazem substancjalny wymiar oraz uprzywilejowany, autonomiczny wobec ciała status. Poetka ocala jednak pewne atrybuty duszy jako lepszej części człowieka, przestrzeni dobra, będącego tyleż rezultatem naszych własnych wyborów, wewnętrznej siły, dążenia do zrozumienia i głębokiego przeżywania świata, ile wynikiem darów losu, takich jak szczęśliwa miłość czy twórcze zdolności. Dusza w ujęciu poetki ujawnia się „w zachwytach/ i lękach dzieciństwa” [*Trochę o duszy*, Ch 25], ale też wówczas, gdy uświadamiamy sobie, „że jesteśmy starzy” [tamże]; rzadko uczestniczy w naszych rozmowach, „bo woli milczenie” [tamże: 26], a poza tym:

(...)

Jest wybredna:

Niechętnie widzi nas w tłumie,
mierzi ją nasza walka o byle przewagę
i terkot interesów.

Radość i smutek

To nie są dla niej dwa różne uczucia.
Tylko w ich połączeniu jest przy nas obecna.

Możemy na nią liczyć,
Kiedy niczego nie jesteśmy pewni,
a wszystkiego ciekawi.

(...)

[*Trochę o duszy*, Ch 26]

Niektóre z tych poetyckich profili duszy można uzasadnić na gruncie potwierdzonych stereotypów kulturowych, na przykład kojarzenie duszy z samotnością i milczeniem przywodzi na myśl pustelnicze, klasztorne życie mistyków i zakonników skupionych na duchowym rozwoju i doskonaleniu wewnętrznym w oderwaniu od pokus świata i ambicji rządzących ludzkimi zbiorowiskami. Inne przypisywane duszy atrybuty, takie jak połączenie z określonym konglomeratem emocji (radość przemieszana ze smutkiem, niepewność związana z ciekawością), to już indywidualne sugestie podmiotu lirycznego, choć i one znajdują pewne uzasadnienie w potocznych asocjacjach łączących rozwój duchowy człowieka z zyskiwaniem przezeń samoświadomości, a z nią dystansu, sceptycyzmu, wątpliwości, ambiwalencji uczuć, oddawanej za pomocą idiomów: *rozterki duchowe* (stp. *cierpienia duszne*), *rozważać coś w duchu* itp. Również kojarzenie duszy z takimi materialnymi atrybutami, jak „zegary z wahadłem” i „lustra”, znajduje uzasadnienie w potocznej i słownikowej conceptualizacji *ducha* (zob. również przypis nr 16, s. 298) jako ‘rdzenia czegoś, energii poruszającej organizm fizyczny, ożywiającej go (jak wahadło „ożywia” zegar)’ oraz jako ‘istoty działającej, lecz niewidocznej, ukrytej (jak czas odmierzany biciem zegarów), przezroczystej jak lustro, w którym wszystko się odbija’. W jednym z wierszy poetka przywołuje również znane z epoki przed elektrycznością „dusze starych żelazek” [*Jawa*, KiP 17].

Kreowany w poezji Wisławy Szymborskiej – zrekonstruowany tutaj – obraz człowieka jako bytu cielesnego i duchowego dowodzi mocnego związku autorskiej wizji z potocznymi konceptualizacjami. Podjęta interpretacja poetyckich kontekstów ukazuje też jednak głębokie przewartościowanie zapisanych we wspólnym języku stereotypów. Wynika ono z indywidualnego namysłu podmiotu poznawczego nad kondycją ludzi jako gatunku i jako poszczególnych jednostek – uwikłanych w różnego rodzaju związki ze światem natury, historii i kultury wytwarzanej przez społeczność, ale korzystających także z daru wolności w sferze poznania, z niewiedzy, która jest warunkiem twórczej pracy wyobraźni, i z przywileju umacniania człowieczeństwa poprzez prawo moralne, tj. rozwijanie empatii wobec siebie nawzajem i wobec innych stworzeń, poczucia odpowiedzialności i samokrytycyzmu.

PODSUMOWANIE

Medytacje nad poezją Wisławy Szymborskiej to frapująca podróż intelektualna, otwierająca przed badaczami wiele dróg, którymi mogą oni podążać zgodnie z indywidualnymi wyborami i predyspozycjami. W niniejszym opracowaniu przedmiotem refleksji uczyniliśmy złożone relacje między człowiekiem, językiem i rzeczywistością, zapisane w twórczości polskiej poetki. W analizie tych związków korzystaliśmy z metod i narzędzi wypracowanych na gruncie semantyki lingwistycznej.

Wyniki dociekań zostały przedstawione w czterech rozdziałach składających się na prezentowaną czytelnikom publikację. Trzy z nich: *Językowa kategoryzacja a poetyckie transgresje* (I); *Poezja zaimków* (II) i *Wisławy Szymborskiej gramatyka przestrzeni mentalnych* (III) koncentrują się na doświadczeniu poznawczym indywidualnego podmiotu poetyckiego, który korzysta z dostępnego mu społecznego kodu symboli w celu przekazania czytelnikowi własnej wizji świata. Przedmiotem naszej uwagi jest przede wszystkim uprzywilejowana w badanej twórczości refleksja nad sensotwórczą aktywnością pojedynczego człowieka, który dokonuje interpretacji i językowej kategoryzacji rzeczywistości zewnętrznej i własnych wewnętrznych przeżyć jako samoświadomy subiekt działań poznawczych. Interesują nas rezultaty indywidualnego wysiłku twórczego, polegającego na przekształcaniu w języku artystycznym potocznych konwencji komunikacyjnych w celu przewartościowywania różnych aspektów społecznie

uzgodnionego (zarówno na gruncie filozofii potocznej, jak i nauki) obrazu zjawisk.

W świecie uważnie obserwowanym przez poetkę nie ma miejsca na „oczywistość” (to słowo nie istnieje w języku autorki *Pytań zadawanych sobie*); świat ten jest królestwem paradoksu: „przenicowaną nicością” (***) *Nicość przenicowała się także i dla mnie*), przestrzenią „szczelnie zamkniętą, mimo że otwartą” (*Przed podróżą*), z widokiem, który „sam siebie nie widzi” (*Widok z ziarnkiem piasku*). Jest miejscem pozornie tylko przez człowieka oswojonym, ujętym w siatkę antropocentrycznie zorientowanych kategorii i językowych etykiet, które zasłaniają obcość i tajemnicę bytu. „Naiwne pytania”, logiczne paradoksy, negacje, tautologie, kwantyfikacje i deleksykalizacje frazeologiczne to ulubione figury myśli i stylu artystycznego polskiej noblistki, która odsłania przed nami rąbek tej tajemnicy czy też raczej – należałoby powiedzieć, parafrazując poetyckie wyznaczenie – „wyskubuje nitki” z jej „trenu” (*Pod jedną gwiazdką*). Interpretatorka wierszy cytowanych w niniejszym opracowaniu wzięła sobie do serca tę autoironiczną *figura modestiae* mistrzyni poezji, z wielu możliwych tropów interpretacyjnych wybierając dla swoich lingwistycznych peregrynacji tylko niektóre ścieżki. Efektem podążania nimi w semantycznym zamyśleniu są wszakże obszernie studia, co daje pewne wyobrażenie o bogactwie intelektualnych inspiracji płynących z nieobfitej twórczości autorki *Widoku z ziarnkiem piasku*.

Atrybuty podmiotu poetyckiego: punkt widzenia, wyznawany system wartości, zdolności poznawcze warunkują szczególny sposób konceptualizacji zjawisk i ich artystycznej symbolizacji, której istotne właściwości są ukazywane z perspektywy językoznawczej. Interpretacje semantyczne nawiązują zarówno do ujęć kognitywnych, zwłaszcza do teorii kategoryzacji, metafory, przestrzeni mentalnych i językowego obrazu świata, jak i do strukturalnych studiów nad językowymi wykładnikami negacji i znaczeń modalnych oraz nad funkcjami semantycznymi kategorii z pogranicza gramatyki i leksyki, takich jak zaimki czy partykuły. Szczególną uwagę zwraca się także na pewną koincydencję języka poetyckiego Wisławy Szymborskiej i lingwistycznej koncepcji tzw. naturalnego metajęzyka semantycznego (*lingua mentalis*) Anny Wierzbickiej. Uprzywilejowanie w badanej poezji prostych pojęć, a zwłaszcza leksemów i konstrukcji służących wyrażaniu wartości przestrzennych, znaczeń modalnych oraz parametrycznych, nadaje twórczości polskiej noblistki znamię uniwersalności, która jest podstawową właściwością wspomnianego metajęzyka semantycznego.

Im bowiem prostsze pojęcie, tym mniej zależne od skryptów kulturowych, które warunkują rozumienie złożonych kategorii. Te ostatnie, kodowane za pomocą potocznych idiomów, podlegają w poezji Szyborskiej wspomnianym wyżej operacjom deleksykalizacyjnym (na przykład negacji), które odbierają takim szablonom językowym ich oczywisty sens i skłaniają czytelnika do przemyślenia ustalonej interpretacji zjawisk.

Twórcze i krytyczne nastawienie do stereotypowych kategoryzacji, znamionujące wszelką kreację artystyczną, nie wynika tylko z dążenia poetki do oryginalnego ujmowania własnych spostrzeżeń i estetyzacji obrazu rzeczywistości. Twórczość poetycka Wisławy Szyborskiej doskonale potwierdza podkreślaną w semantyce kognitywnej wartość metafory jako mechanizmu poznania i kreowania świata. Metafora odkrywa nieoczekiwane – w świetle utrwalonej i powszechnie dostępnej wiedzy – podobieństwa między odległymi sferami rzeczywistości i zarazem odrębności w zjawiskach uznanych za bliskie sobie i podobne. Zmienia granice między kategoriami; otwiera nowe przestrzenie mentalne; koryguje zakodowany we wspólnym języku obraz świata. Jest także czynnikiem autokreacji twórcy jako podmiotu poznawczego – uczestniczy w tworzeniu jego zasobu pojęć, niepowtarzalnej tożsamości i perspektywy oglądu zjawisk zewnętrznych. Wizja ta oddziałuje na odbiorców dzieła artystycznego, przekracza zatem w większym lub mniejszym zakresie granice jednostkowego doświadczenia; kreuje wartości wspólne dla nadawcy i odbiorców, a w rezultacie wzbogaca społeczną świadomość i wpływa na kształtowanie zewnętrznej rzeczywistości.

W wymienionych wyżej trzech rozdziałach prezentowanego opracowania przyjęliśmy perspektywę osoby jako indywidualnego podmiotu działań poznawczych i kreacyjnych. W rozdziale IV (*Człowiek, dusza, ciało – semantyka obrazów poetyckich*) preferujemy natomiast inny punkt widzenia: człowiek jako jednostka i zbiorowość (gatunek ludzki) jest przedmiotem wieloaspektowej charakterystyki, której poszczególne fasyty rekonstruujemy na podstawie poetyckich opisów kategorii, rozsianych w całej twórczości autorki *Stu pociach*. Kreowany w poezji Wisławy Szyborskiej obraz osoby jako bytu cielesnego i duchowego dowodzi mocnego związku autorskiej wizji z potocznymi conceptualizacjami. Interpretacja konotacji semantycznych pozwala też jednak obserwować istotne przewartościowanie zapisanych we wspólnym języku stereotypów. Utrwalona w wierszach polskiej noblistki wizja człowieczego losu jest istotnym wzbogaceniem naszej samowiedzy, na której opiera się najgłębsze międzyludzkie porozumienie.

Istotnym z lingwistycznego punktu widzenia efektem kreowania poetyckiego obrazu kategorii jest niezadkie w analizowanych wierszach przywoływanie potocznych asocjacji odnoszących się do wybranego fragmentu uniwersum. Rejestr konotacji znaczeniowych związanych z nazwami organów ludzkiego ciała i ich funkcji czy pewnych aspektów duchowego (umysłowego i uczuciowego) wymiaru osoby może zainteresować językoznawców, którzy preferują ujęcia kognitywne w semantyce i budują definicje pojęć respektujące prototypową organizację wiedzy potocznej, jej antropocentryczny i subiektywny charakter oraz podstawę sensualną, związaną z fizycznym (cielesnym) doświadczeniem podmiotu poznającego. Język poetycki może być nie tylko cennym źródłem sprofilowanej w danej kulturze i zakodowanej w systemie symboli wiedzy o kategoriach, które są przedmiotem lingwistycznych definicji, o czym pisaliśmy we wstępie do niniejszego opracowania, lecz także ważnym polem konfrontacji naukowych ustaleń (semantycznych, leksykograficznych i innych) z wiedzą potoczną. Jej refleksyjne zgłębianie (także w drodze pożądanego w semantyce introspekcji), jest umiejętnością i przywilejem zarówno uczonych, jak i pisarzy, którym intelektualne predyspozycje, intuicja artystyczna i szczególnie wrażliwość na słowo pozwalają więcej widzieć. Poeci zwłaszcza mają dar niezwykle trafnego symbolizowania powszechnego doświadczenia, a tym samym jego uobecniania; wydobywania go niejako spod maski idiomu.

W rozdziale IV autorka niniejszego opracowania dowodzi, że poetyckie obrazy takich kategorii, jak *człowiek*, *ciało* czy *ducha* mają istotną wartość definicyjną, zwłaszcza z punktu widzenia celów opisu kognitywnego: odzwierciedlenia w systemie eksplikacji semantycznych stereotypowej wiedzy o świecie i wyrażenia jej w naturalnym, możliwie jak najprostszym języku. Na językoznawcy poszukującym w poezji takich definicyjnie relevantnych tropów spoczywa zadanie oddzielenia informacji składających się na standardy semantyczne, obowiązujące w danej wspólnocie komunikacyjnej, od tych konotacji, które są rezultatem indywidualnej, twórczej wizji autora dzieła. Ważne z punktu widzenia tej operacji będą wszelkie stosowane przez Wisławę Szymborską (i opisywane w tej pracy) językowe sygnały autorskiego dystansu do przyjmowanych powszechnie twierdzeń, uznanych prawd i stereotypowych ocen, które są poetycko przywoływane właśnie jako przedmiot krytycznej medytacji, dotyczącej zarówno ich uzgodnionego sensu, jak i wyrażającego go frazesu, który nie ogranicza się bynajmniej do tradycyjnie wyodrębnianych związków frazeologicznych, lecz jest przez poetkę odkrywany na elementarnym poziomie językowych kwalifikacji,

także w zasobie tzw. prostych pojęć i kategorii związanych ze źródłowymi – według określenia stosowanego w semantyce kognitywnej – domenami naszego doświadczenia (np. doznania cielesne, sposoby postrzegania przestrzeni). Wiele interesujących dla lingwisty wniosków nasuwa właśnie obraz człowieka, zrekonstruowany na podstawie wierszy polskiej noblistki.

Poetycka wizja człowieka jako gatunku biologicznego i zarazem rozumnego oraz jednostki obdarzonej ciałem i duszą, uwikłanej w różnorodne związki ze światem natury pozaludzkiej oraz kultury wytwarzanej przez społeczność, jest potwierdzeniem głęboko humanistycznego charakteru twórczości Wisławy Szymborskiej. Humanizm nie oznacza homocentryzmu: choć zostaliśmy wyróżnieni przez naturę, wiele nas łączy z innymi jej stworzeniami, dlatego jesteśmy zobowiązani do empatii i odpowiedzialności. Poetycka wizja człowieka obejmuje nade wszystko podstawowe i zarazem uniwersalne w świecie zwierząt doświadczenie zmysłowe: odczuwanie własnego ciała (przyjemności i bólu) oraz uprzywilejowaną rolę percepcji wzrokowej i słuchowej w poznawaniu świata. Ludzie to w wymiarze biologicznym istoty „krótkotrwałe”, uchylające się w każdej chwili „od powszechnego wyroku” (*Urodzony*), lecz mimo to korzystające ze zmysłowych przyjemności i zarazem poddane przymusowi uczestnictwa w łańcuchu pokarmowym natury; przede wszystkim jednak doświadczające cierpienia i śmierci bliskich, świadome nieuchronnego końca własnej egzystencji („wszystkich nas to czeka” – mówi jeden z żałobników, cytowanych w wierszu pt. *Pogrzeb*). „Thumy”, „pochody” (*Wersja wydarzeń*), ludzie biegnący przez most na obrazie japońskiego mistrza (*Ludzie na moście*), „jacyś ludzie w ucieczce przed jakimiś ludźmi” (*Jacyś ludzie*), nieszczęsne „pokolenia próbne” (*Może to wszystko*) w laboratorium Wielkiego Brata i skazańcy szukający wyjścia w „labiryncie” (*Labirynt*) – wszyscy przynależą do „ginących plemion” (*Wersja wydarzeń*), ale na różne sposoby korzystają z cudu chwilowej nieśmiertelności, uparcie wierząc w ocalenie jakiegoś sensu, w *non omnis moriar* na przekór grożącej zewsząd *vanitas vanitatum...* To, co pozostaje, ma wymiar wyłącznie duchowy: „autotomia” dostępna człowiekowi to podział na „ciało i poezję” (*Autotomia*). Pierwsze jest „do zwrotu” (*Nic darowane*), ale już słowo, choćby tylko „urwany szep” (*Autotomia*) umierającej, ma szansę trwania, nawet do końca świata. Mimo iż nasze codzienne bytowanie jest zdominowane przez zmysłowe, cielesne doświadczenie, włączające nas we wspólnotę wszystkich biologicznych stworzeń, to niematerialna i ulotna „duszyca” stanowi o naszym człowieczeństwie, nie tyle jako przestrzeń dobra w człowieku (nienawiść

jest jej atrybutem na równi z miłością), ile przede wszystkim jako podstawa „złego o sobie mniemania” (*Pochwała złego o sobie mniemania*) – tak po swojemu konkretyzuje poetka Kantowskie prawo moralne. To niewidzialna dusza, opisywana przez inteligentnego robota jako „rodzaj mgły” (*Wyznania maszyny czytającej*), pozwala nam snuć marzenia: o szczęściu, prawdzie, wszechwiedzy i nieśmiertelności. A jeśli dodamy do tych duchowych atrybutów człowieka także wszelkie przestrzenie mentalne (samoświadomość, pamięć, wyobraźnię, twórczość, marzenia sennie i in.) oraz uczucia i zdolność komunikowania się za pomocą abstrakcyjnych symboli, to nawet prawdziwy dramat ludzkiej egzystencji nie może nam przysłonić bezcennego uprzywilejowania człowieka w porównaniu z innymi twórcami natury. Dar ten może jednak również budzić grozę, gdy łączymy go z pragnieniem władzy – w wymiarze realnym (decydowanie o losie słabszych istot) i symbolicznym (językowe operacje kategoryzacyjne, promowanie określonych ideologii, ustalanie reguł dyskursu) – i gdy ambicji posiadania takiej mocy nie towarzyszy empatia i odpowiedzialność, umiejętność stawiania granic własnej pożądlivości oraz zdolność odczuwania wstydu i winy.

Strategią poetyckiego *porte parole* Wisławy Szymborskiej jest uważne przeżywanie ziemskiej egzystencji, nieustanne dziwienie się widzialnemu światu nie bez ulotnego Pascalowskiego przeczucia, że „byt ma swoją rację” (*Możliwości*) – ukrytą przed nami, zamkniętą szczelnie we wnętrzu kamienia (*Rozmowa z kamieniem*), zakodowaną w milczeniu roślin (*Milczenie roślin*); odsłaniającą się może niekiedy w błysku olśnienia, w cudownie zapamiętanym śnie, z którego zwierza się bohater wiersza *Na wieży Babel*: „- Ujrzałem nagle kolory sprzed istnienia wzroku”. W poetyckim teatrze życia główną rolę grają „zachwyty i rozpacz” (*Niebo*). Zachwyca bogactwo natury i wspaniałość ludzkich dzieł, o rozpacz przyprawia świadomość nieustannie toczącej się zagłady. I choć poetka woli „nie dodawać ostatniego zdania” (*Fotografia z 11 września*), za przemilczeniem kryje się nieustępliwa „pani Atropos” (*Wywiad z Atropos*), do której, jak wszyscy wiemy, będzie należało ostatnie słowo.

ŹRÓDŁA

1. Alfabetyczny spis tytułów cytowanych wierszy (w nawiasie podano skrót nazwy zbioru poetyckiego)

A

ABC [D] 76, 100

Album [SP] 76, 110, 175, 179, 203, 209,
213, 218, 223, 232, 276, 278, 283,
285, 286

Akrobata [SP] 110, 111, 178, 181, 189,
190, 227, 251, 252, 255, 259

Allegro ma non troppo [Ww] 101, 113,
158, 234, 254, 265

Archeologia [LnM] 123, 156, 216, 220,
277

Atlantyda [WdY] 74, 153, 157, 295

Autonomia [Ww] 111, 119, 181, 239, 267,
270, 311, 336

B

Bagaż powrotny [Ch] 55, 116, 277, 285,
293

Bal [Ch] 38, 47, 82, 113, 134, 206, 221,
236, 237, 243, 246, 247

Ballada [S] 155, 200, 203, 230, 239, 243,
253, 256

Bez tytułu [S] 33, 36, 73, 109, 155, 286

Buffo [WdY] 201, 223, 240, 241, 242,
248, 267, 297

C

Cebula [WL] 94, 136, 247, 266, 272

Chmury [WzZP] 27, 46, 68, 70, 71, 110

Chwila [Ch] 31, 46, 69, 112, 129, 225,
260, 299, 321, 332

Chwila w Troi [S] 76, 188, 203, 211, 215,
223, 230, 235, 241, 266

Cień [S] 123, 200, 208

Czarna piosenka [WW] 109, 201, 210,
221, 243, 253, 255, 257, 276, 293

Czwarta nad ranem [WdY] 237, 250

D

Dłoń [W] 261, 262

Dnia 16 maja 1973 roku [KiP] 142, 156,
262

Do arki [LnM] 223

Do serca w niedzielę [SP] 182, 269

Do własnego wiersza [W] 237

Dom wielkiego człowieka [LnM] 110, 145, 236, 256, 285

Drobne ogłoszenia [WdY] 200, 203, 236, 244, 248, 263, 268

Dwie małpy Bruegla [WdY] 123, 128, 241, 244, 249, 279, 281

Dworzec [SP] 34, 84, 88, 128, 133, 154, 157, 215, 243

E

Eksperyment [WL] 33, 199, 216, 221, 229, 249, 276, 289

Elegia podróżna [S] 38, 39, 66, 75, 200, 220, 233, 262

Ella w niebie [T] 186, 191, 206, 238, 270, 290

F

Fetysz płodności z paleolitu [SP] 114, 134, 178, 195, 200, 249, 259, 271, 273

Film – lata sześćdziesiąte [SP] 177, 208, 227, 255, 267, 278, 290, 291

Fotografia tłumy [Ww] 65, 183, 209, 212

Fotografia z 11 września [Ch] 38, 124, 203, 211, 252, 275, 312, 332, 337

H

Hania [WdY] 187, 223, 230, 231, 240, 242, 245, 255, 270, 284, 303

*****Historia nierychliwa** [WdY] 192, 242

G

Głos w sprawie pornografii [LnM] 191, 194, 214, 222, 227, 249, 253, 263, 293

Głosy [Ww] 185, 236, 238, 239, 241, 246, 296

Grecki posąg [D] 184, 187, 195, 276, 279

I

Identyfikacja [T] 97, 194, 206, 258, 285

J

Jabłonka [WL] 43

Jacyś ludzie [WzZP] 66, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 110, 249, 294, 311, 320, 332, 335

Jarmark cudów [LnM] 52, 112, 201, 237, 262

Jaskinia [SP] 78, 205, 208, 221, 244, 268, 271, 275, 292

Jawa [KiP] 71, 72, 108, 109, 130, 131, 133, 201, 237, 250, 257, 268, 279, 285, 291, 305

Jawność [WdY] 123, 195, 230, 241, 267, 291

*****Jestem za blisko, żeby mu się śnić** [S] 88, 91, 128, 193, 204, 230, 236, 246, 263, 264

Jeszcze [WdY] 38, 67, 145, 202, 214, 222, 224, 233, 236, 242, 243, 262, 275, 287, 294

K

Kaluża [Ch] 70, 149, 239

Każdemu kiedyś [W] 70, 280, 285, 287, 288

Kilkunastoletnia [T] 89, 138, 156, 183, 201, 210, 213, 215, 216, 224, 284

Klasyk [Ww] 64, 197, 204, 205, 224, 237, 240, 242, 248, 256, 283

Kłoszard [S] 217

Klucz [PZS] 247, 259

Kobiety Rubensa [S] 178, 183, 186, 187, 195, 214, 217, 220, 242, 249, 252, 274, 275, 281

Koloratura [S] 178, 204, 238, 247, 274, 279, 303

Komedyjki [KiP] 175, 204, 215, 223, 245, 294

Koniec i początek [KiP] 65, 70, 71, 75, 143, 200, 230, 232, 259, 276, 286

Konkurs piękności męskiej [S] 188, 189, 241, 249, 255, 270, 283

Konszachty z umarłymi [LnM] 123, 213, 230, 259

Kot w pustym mieszkaniu [KiP] 42, 43, 75, 119, 156, 229, 236, 240, 256, 257, 258

Krótkie życie naszych przodków [LnM] 55, 56, 65, 115, 116, 118, 145, 175, 205, 215, 220, 230, 236, 259, 284

Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu [W] 110, 133, 157, 198, 233, 245

L

Labirynt [D] 105, 159, 232, 311

Lekcja [S] 217, 242

Liczba Pi [WL] 51

Listy umarłych [Ww] 176, 201, 213, 227, 232, 234, 235, 241, 283

Ludzie na moście [LnM] 10, 24, 53, 55, 56, 125, 175, 241, 250, 253, 254, 291, 311

Lustro [W] 204, 211

Ł

Łańcuchy [W] 294

M

Mała dziewczynka ściąga obrus [Ch] 34, 70, 108, 149, 260

Małpa [S] 41, 110, 113, 123, 180, 207, 210, 230, 249, 261, 300, 301

Mapa [W] 46, 68, 69, 133, 231, 245, 277, 291

Martwa natura z balonikiem [WdY] 65, 73, 82, 113, 122, 197, 205, 240

Metafizyka [T] 58

Milczenie roślin [WzZP] 36, 41, 43, 44, 70, 93, 99, 111, 122, 123, 181, 229, 252, 268, 302, 312

Miłość od pierwszego wejrzenia [KiP] 38, 147, 213, 236, 256, 264, 290

Miłość szczęśliwa [Ww] 45, 72, 140, 290

Miniatura średniowieczna [WL] 125, 188, 210, 214, 219, 251, 257, 263, 270

Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej [WdY] 110, 111, 122, 203, 221, 226, 227, 231, 241, 244, 254, 255, 266, 268

Mikrokosmos [T] 46, 231, 262, 266

Monolog dla Kasandry [SP] 68, 118, 123, 175, 206, 214, 239, 262, 291

Monolog psa zaplątanego w dzieje [D] 42, 86, 87, 92, 213, 229, 232, 234, 237, 239, 253, 275, 290

Moralitet leśny [D] 64, 68, 245

Mozaika bizantyjska [SP] 101, 178, 186, 187, 195, 196, 275

Może być bez tytułu [KiP] 95, 111, 147, 156

Może to wszystko [KiP] 38, 46, 64, 75, 141, 231, 241, 311

Możliwości [LnM] 111, 116, 119, 158, 174, 222, 251, 302, 312

Muzeum [S] 87, 116, 191, 197, 204, 208, 217, 241, 256, 261

Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach [T] 183, 205, 211, 212, 219

N

Na lotnisku [W] 193, 194, 195, 240, 264, 290

Na wieży Babel [S] 10, 35, 45, 91, 128, 201, 229, 237, 241, 242, 258, 263, 312

Nadmiar [LnM] 65, 186, 228, 283, 293

Nad Styksem [WL] 258, 302

Nagrobek [S] 114, 119, 208

Nazajutrz – bez nas [D] 38

Negatyw [Ch] 212, 243, 247

Nic darowane [KiP] 77, 111, 127, 192, 287, 288, 311

Nic dwa razy [WdY] 76, 116, 117, 118, 210, 215, 235, 264

****Nicość przenicowała się także i dla mnie* [Ww] 76, 83, 113, 114, 116, 134, 155, 255, 264, 290, 308

Niebo [KiP] 27, 41, 48, 49, 50, 67, 101, 174, 228, 249, 295, 302, 312

Nieczytanie [T] 56, 195, 283

Niektórzy lubią poezję [KiP] 66, 102, 175, 290, 292

Nienawiść [KiP] 214, 243, 276, 280

Nieobecność [D] 88, 155, 156, 185, 212, 232, 238

Niespodziane spotkanie [S] 203

Nieuwaga [D] 53, 57, 110, 123, 277

- Niewinność* [SP] 184, 202, 203, 210, 255, 256, 273, 297
- Noc* [WdY] 123, 206, 231; 242, 246, 269, 280, 289, 292, 302
- Notatka* (1)[S] 23, 209, 210, 246
- Notatka* (2) [Ch] 112, 227, 248, 251, 257, 278, 281, 290, 291
- O**
- Obmyślam świat* [WdY] 37, 55, 67, 68, 79, 113, 122, 125, 126, 128, 136, 194, 205, 242, 243, 264, 278, 281, 282, 283, 284, 289, 300, 302
- Obóz głodowy pod Jastem* [S] 124, 216, 219, 238, 240, 245, 262, 270, 294
- Odkrycie* [Ww] 20, 110, 211, 219, 246, 261, 274
- Odzież* [LnM] 137, 194, 201, 260
- Okropny sen poety* [D] 30, 128, 129, 134, 135, 228
- Ostrzeżenie* [WL] 85, 94, 134, 136, 210, 213, 238, 240, 263, 281, 293
- O śmierci bez przesady* [LnM] 53, 57, 65, 70, 118, 119, 186, 269
- Otwornice* [T] 28, 55
- P**
- Pamięć nareszcie* [SP] 122, 129, 131, 132, 221, 225, 227, 259, 282, 291
- Pejzaż* [SP] 46, 110, 145, 178, 183, 193, 195, 196, 201, 204, 207, 212, 231, 233, 247, 267, 299
- Perspektywa* [D] 63, 75, 90, 96, 122, 228, 233
- Pierwsza fotografia Hitlera* [LnM] 138, 185, 206, 216, 222, 232, 237, 240, 241, 242, 274, 278, 281, 283
- Pierwsza miłość* [Ch] 109, 260, 279, 286, 291
- Pietà* [SP] 185, 203, 232, 238, 241
- Pisane w hotelu* [SP] 223, 227, 240
- Pisanie życiorysu* [LnM] 123, 235
- Platon, czyli dlaczego* [Ch] 68, 244, 257, 272
- Pochwała siostry* [WL] 63, 73, 292,
- Pochwała snów* [Ww] 127, 128, 181, 225, 247, 250, 252, 260, 278, 279, 280
- Pochwała złego o sobie mniemania* [WL] 41, 152, 179, 267, 301, 312
- Pociecha* [D] 134, 223, 237, 242, 290
- Pod jedną gwiazdką* [Ww] 63, 232, 242, 263, 276, 280, 299, 308
- Pokój samobójcy* [WL] 109, 127, 219, 225, 241, 243, 287
- Powroty* [Ww] 188, 206, 271, 280
- Podziękowanie* [WL] 45, 302
- Pogoń* [Ww] 35, 202, 244
- Pogrzeb* (1) [WdY] 38, 209, 230, 242, 246, 275
- Pogrzeb* (2) [LnM] 53, 70, 217, 270, 311
- Pomyłka* [Ww] 75, 191, 195, 231, 236, 241, 242, 243, 280
- Pomysł* [T] 90, 124, 235, 268, 277
- Portret kobiecy* [WL] 178, 250, 258, 283, 296
- Portret z pamięci* [T] 65, 196, 247, 250, 258
- Pożegnanie widoku* [KiP] 73, 123, 144, 236, 240, 246, 249, 264, 290
- Prolog komedii* [S] 221, 223
- Prospekt* [Ww] 109, 201, 257, 294, 303
- Próba* [WdY] 33, 111, 151, 181, 275, 279
- Przed podróżą* [T] 47, 48, 50, 81, 83, 288, 308
- Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* [Ww] 40, 156, 174, 192
- Przyczynek do statystyki* [Ch] 70, 225
- Przyjaciółom* [WdY] 109, 224, 236, 243, 245
- Przylot* [SP] 110, 111, 119, 251
- Przykład* [T] 67, 111
- Przymus* [W] 268, 293, 294, 296
- Przypowieść* [S] 80, 81
- Przy winie* [S] 122, 135, 200, 207, 234, 246, 250, 251, 264, 276, 293
- Psalm* [WL] 28, 210, 246, 251, 265,
- Pustelnia* [WL] 211, 217, 222, 226
- Pytania zadawane sobie* [PZS] 99, 224, 228, 265, 291, 301

R

- Rachunek elegijny* [KiP] 25, 28, 100, 253
Radość pisania [SP] 56, 57, 68, 84, 124, 125, 208, 210, 221, 243, 249, 253, 257, 258
Recenzja z nienapisanego wiersza [WL] 155, 265
Rehabilitacja [WdY] 26, 122, 123, 144, 198, 206, 211, 219, 224, 241, 244, 277, 287, 302
Relacja ze szpitala [SP] 101, 102, 206, 285, 294
Reszta [S] 28, 109, 202, 218, 263, 286, 302
Rozpoczęta opowieść [LnM] 76, 114, 115, 262, 269, 283
Rozmowa z kamieniem [S] 33, 34, 36, 43, 44, 86, 91, 92, 93, 99, 110, 111, 122, 151, 181, 189, 202, 231, 233, 246, 265, 279, 302, 312
Ruch [SP] 81, 85, 214, 224, 253, 254, 260, 282
Rzeczywistość wymaga [KiP] 70, 77, 143, 277, 286, 295

S

- Są tacy, którzy* [W] 67
Schylek wieku [LnM] 36, 146, 162, 178,
Seans [KiP] 147, 213, 227, 235, 240, 241, 260, 264
Sen [S] 37, 113, 128, 129, 131, 203, 218, 220, 223, 240, 242, 243, 244, 255, 256, 269, 279, 280
Sen nocy letniej [WdY] 218
Sen starego żółwia [WL] 240, 255, 256
Słówka [S] 223, 238, 241, 256, 261
Słuchawka [Ch] 129, 242, 243, 260
Sny [T] 128, 131, 132, 181, 216, 242, 246, 252, 260, 267, 291
Spacer wskrzeszonego [Ww] 209, 211, 253
Spis [Ch] 101, 113, 117, 263
Spis ludności [SP] 182, 210, 211, 245, 291, 292, 296
Stary profesor [D] 81, 228, 234, 248, 255, 259, 283

Stary śpiewak [WL] 80

- Sto pociech* [SP] 78, 176, 177, 178, 190, 216, 224, 228, 235, 258, 265, 296
Streszczenie [S] 209, 302
Szkielet jaszczura [Ww] 180, 186, 207, 214, 250, 251, 257, 258

Ś

- Ścięcie* [SP] 102, 196, 199, 217, 276
Śmiech [SP] 221, 240
 ****Świat umieliśmy kiedyś na wyrwyki* [WW] 108, 222, 247, 265, 293

T

- Tarsjusz* [SP] 92, 251, 269, 296
Terrorysta, on patrzy [WL] 80, 187, 193, 203, 205, 219, 253, 261
Tomasz Mann [SP] 81, 156, 232, 252, 265
Tortury [LnM] 96, 146, 178, 182, 222, 273, 274, 276, 277, 282, 292, 298, 299
Trema [LnM] 242, 251, 256
Trochę o duszy [Ch] 70, 71, 100, 179, 223, 242, 281, 282, 296, 299, 304, 305
Trudne życie z pamięcią [T] 90, 144, 213, 232, 234, 246
Trzy słowa najdziwniejsze [WzZP] 54, 77, 144, 246
Tutaj [T] 56, 57, 58, 61, 62, 65, 72, 81, 82, 90, 103, 124, 131, 144, 182, 184, 188, 192, 216, 223, 274, 286, 290, 292

U

- Upamiętnienie* [WdY] 52, 203, 227, 228, 245, 254, 267, 291
Uprzejmość niewidomych [D] 35, 123, 212, 225, 226, 229, 232, 239, 241, 261, 266
Urodziny [Ww] 67, 68, 111, 113, 115, 158, 229, 232
Urodzony [SP] 70, 79, 114, 155, 174, 175, 183, 190, 191, 208, 222, 227, 311
Uśmiechy [WL] 178, 214, 215, 236
Utopia [WL] 68, 74, 135, 247, 255, 256

V

Vermeer [T] 57, 125, 128

W

W banalnych rymach [DŹ] 227, 255
W biały dzień [LnM] 139, 176, 201, 213, 217, 219, 235, 262, 265, 279, 284, 288
W dyliżansie [T] 81, 185, 187, 189, 191, 216, 224, 233, 239, 240, 242, 247, 281, 292
W przytulku [Ww] 200, 203, 285
W rzece Heraklita [S] 87, 221, 222, 246, 254
W zatrzęsieniu [WzZP] 36, 40, 41, 88, 91, 110, 111, 134, 156, 191, 198
Wczesna godzina [Ch] 52, 113, 128, 132, 225, 226
Wersja wydarzeń [KiP] 57, 85, 93, 110, 115, 133, 136, 175, 176, 178, 281, 286, 311
Widziane z góry [WL] 94, 119, 229, 257, 270, 296, 300, 302
Widok z ziarnkiem piasku [LnM] 10, 24, 26, 27, 31, 32, 53, 93, 122, 151, 179, 254, 273, 308
Wieczór autorski [S] 189, 240
Wielka liczba [WL] 66, 70, 122, 128, 158, 232, 243, 247, 258, 263
Wielkie to szczęście [KiP] 44, 46, 75, 189
Wiersz ku czci [S] 110
Wietnam [SP] 263
Wizerunek [S] 109, 211, 217, 220, 236, 239, 261, 271
Właściwie każdy wiersz [D] 31, 258
Woda [S] 67, 101, 214, 217, 259, 262, 294
Wrażenia z teatru [Ww] 188, 194, 200, 201, 204, 231, 239, 253, 254, 256, 258, 260, 265, 269, 276
Wszelki wypadek [Ww] 61, 62, 65, 99, 100, 268, 285

Wszystko [Ch] 39, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 77, 78, 145, 155, 291
W uśpieniu [W] 95, 114, 128, 129, 199, 240, 278, 280
Wyjście z kina [WW] 108, 109, 213, 227, 230, 232, 238, 258
Wypadek drogowy [D] 72, 227, 239, 240, 241, 242, 260, 285, 290
Wywiad z Atropos [D] 45, 86, 90, 91, 92, 258, 280, 286, 312
Wyznania maszyny czytającej [W] 46, 171, 208, 300, 312
Wzajemność [W] 199, 219, 231, 265, 277, 283

Z

Z nie odbytej wyprawy w Himalaje [WdY] 154, 256
Zakochani [PZS] 109, 213, 228, 231, 240, 244, 248, 280, 301, 302
Zamachowcy [T] 218, 227, 236, 256, 276, 293, 295
Zdarzenie [D] 107, 110, 123, 226, 240, 245, 257, 294, 297
Zdumienie [Ww] 36, 41, 87, 100, 118, 169, 208, 212, 227, 229, 237, 276, 302
Ze wspomnień [Ch] 188, 227, 266
Złote gody [S] 191, 200, 215, 235, 262
Znieruchomienie [Ww] 184
Zwierzęta cyrkowe [DŹ] 208, 241, 243, 252, 257, 301

Ź

Żona Lota [WL] 109, 127, 203, 221, 230, 240, 241, 244, 249, 254, 256, 257, 278
Życie na oczekaniu [WL] 57, 117, 157, 191, 206, 274
Żywy [SP] 41, 92, 199, 220, 250, 263, 264, 268, 269, 274, 277, 280, 290, 297

2. Rozwiązanie skrótów nazw źródeł

(tytułów zbiorów poetyckich Wisławy Szymborskiej oraz wyborów wierszy)

- Ch – *Chwila*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002.
 D – *Dwukropek*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2005.
 KiP – *Koniec i początek*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1995.
 NT – *Nic dwa razy. Wybór wierszy/ Nothing Twice. Selected Poems*, wybór i tłum. Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh, Kraków: WL, 1997.
 PZS – *Pytania zadawane sobie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1954.
 S – *Sól*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1962.
 SP – *Sto pociech*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967.
 T – *Tutaj / Here. New Poems*, tłum. Clare Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.
 W – *Wystarczy*, Kraków: Wydawnictwo a5, 2011.
 WdY – *Wołanie do Yeti*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1957.
 WL – *Wielka liczba*, Warszawa: Czytelnik, 1988.
 Ww – *Wszelki wypadek*, Warszawa: Czytelnik, 1976.
 WW – *Wiersze wybrane. Wybór i układ Autorki*, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
 WZP – *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań: Wydawnictwo a5, 1996.

LITERATURA

- Antas 1991** – Antas Jolanta, *O mechanizmach negocjowania. Wybrane semantyczne i pragmatyczne aspekty negacji*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Apresjan 1994** – Apresjan Jurij D., *Naiwny obraz świata a leksykografia*, „Etnolingwistyka”, t. 6/1994, s. 5-12.
- Arystoteles/Met.** – Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. z gr. Kazimierz Leśniak, Warszawa: PWN, 1983.
- Austin 1993** (1962) – Austin John L. [1962], *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. z ang. i oprac. Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa: PWN.
- Bakke 2010** – Bakke Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Balcerzan 1996** – Balcerzan Edward, *Laudatio*, [w:] RCS, s. 39-45.
- Balbus 1996** – Balbus Stanisław, 1996, *Świat ze wszystkich stron świata: o Wisławie Szymborskiej*, Kraków: WL.
- Barańczak 1996** – Barańczak Stanisław, *Posążek z soli*, [w:] RCS, s. 263-269.
- Bartmiński 1980** – Bartmiński Jerzy, *Definicja leksykograficzna a opis języka*, [w:] *Słownictwo w opisie języka*, red. Kazimierz Polański, Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1980, s. 9-11.
- Bartmiński 1988** – Bartmiński Jerzy, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji słowa*, [w:] *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 169-185.
- Bartmiński 1999** (1990) – Bartmiński Jerzy, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] JOŚ, s. 103-120.
- Bartmiński 2006** – Bartmiński Jerzy, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Bąba/ Zgrzywa 2000** – Bąba Stanisław/ Zgrzywa Jan., *Próba interpretacji stylistycznej wiersza Wisławy Szymborskiej „Jacyś ludzie”*, „Prace Filologiczne” XLV, s. 53-59.

- Bogusławski 2003** – Bogusławski Andrzej, *Aspekt i negacja*, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- CJK** – *Czas – język – kultura*, red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, [seria:] „Język a Kultura”, t. 19, Wrocław: Wydawnictwo UWroc., 2006.
- Boniecka 1976** – Boniecka Barbara, O pojęciu modalności (przegląd problemów badawczych), „Język Polski”, z. 2, s. 99-110.
- Brach-Czaina 1992** – Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa: PIW.
- Danielewiczowa 1993** – Danielewiczowa Magdalena, *O pojęciu konotacji wartościującej*, [w:] *Polono-slavica varsoviensia 12: Studia semantyczne*, red. R. Grzegorzczkowska, Z. Zaron, Warszawa: Wydawnictwo UW, s. 131-142.
- Danielewiczowa 2002** – Danielewiczowa Magdalena, *Wiedza i niewiedza. Studium polskich czasowników epistemicznych*, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Dąbrowska 2008** – Elżbieta Dąbrowska, *Styl a semantyka – język w artystycznych obrotach znaczeń*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 26-43.
- DiD** – *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1993.
- Dobrzyńska 1984** – Dobrzyńska Teresa, *Metafora*, Wrocław: Ossolineum.
- Dobrzyńska 1993** – Dobrzyńska Teresa, *Zatrzymać czas. O językowych i tekstowych sposobach kształtowania czasu w utworach poetyckich*, „Stylistyka” XVI, s. 125-146.
- Ducrot 1975** – Ducrot Oswald, *Presupozycje, warunki użycia czy elementy treści*, tłum. z fr. Joanna Hayewska, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 269-282.
- EJO** – *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1993.
- Evans 2009** (2007) – Evans Vyvyan, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. z ang. Magdalena Buchta i in., Kraków: TAIWPN Universitas.
- Fauconnier 1985** – Fauconnier Gilles, *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, Massachusetts: MIT Press.
- Fauconnier 1997** – Fauconnier Gilles, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gajda 1996** – Gajda Stanisław, *Język osobniczy uczonych*, [w:] *Tekst a styl*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole: Wydawnictwo UO.
- Genette 1976** – Genette Gerard, *Przestrzeń i język*, tłum. Aleksander W. Labuda, „Pamiętnik Literacki”, z. 2/1976, s. 227-292.
- Greszczuk 2008** – Greszczuk Barbara, *Znaczenie i styl tekstu poetyckiego na przykładzie tomiku „Chwila” i innych wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Stylistyka” XVII, s. 77-96.
- Grice 1977**(1975) – Grice Herbert P. [1975], *Logika i konwersacja*, tłum. z ang. Jadwiga Wąjszczuk, „Przegląd Humanistyczny”, nr 6/1977, s. 85-99.
- Grochowski 1982** – Grochowski Maciej, *Zarys leksykologii i leksykografii. Zagadnienia synchroniczne*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Grzegorzczkowa 1987** – Grzegorzczkowska Renata, *Presupozycje jako składniki znaczeń wyrazów*, [w:] *Od kodu do kodu. Prace ofiarowane Profesorowi Adrianowi Wojtasiewiczowi na 80-lecie Jego Urodzin*, red. A. Bogusławski, B. Bojar, Warszawa: Wydawnictwo UW, 1987, s. 25-33.

- Grzegorzczkowa 1989** – Grzegorzczkowa Renata, *Językowe wykładniki intencji wypowiedzi*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. XLII, s. 69-78.
- Grzegorzczkowa 1999** (1990) – Grzegorzczkowa Renata, *Pojęcie językowego obrazu świata*, [w:] JOS, s. 39-46.
- Grzegorzczkowa 2001** – Grzegorzczkowa Renata [1990], *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, wyd. 2, Warszawa: PWN.
- GWJP** – *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowa, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa: PWN, 1984, s. 275-282.
- Habrajska 1996** – Habrajska Grażyna, *Kategoryzacja a klasyfikacja – potoczne i naukowe widzenie świata*, [w:] JKŚ, s. 221-241.
- Höffe 1995 (1992)** – Höffe Otfried, *Immanuel Kant*, tłum. Andrzej M. Kaniowski, Warszawa: PWN
- Hołówka 1986** – Hołówka Teresa, *Myslenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku*, Warszawa: PWN.
- JK I** – *Językoznawstwo kognitywne I. Wybór tekstów*, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Gdańsk: Wydawnictwo UG, 1998.
- JK II** – *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, red. W. Kubiński, D. Stanulewicz, Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2001.
- JK III** – *Językoznawstwo kognitywne III. Kognitywizm w świetle innych teorii*, red. O. Sokołowska, D. Stanulewicz, Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2006.
- JKŚ** – *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowa, A. Pajdzińska, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Johnson 1987** – Johnson Mark, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago: University of Chicago Press.
- Jordanskaja/ Mielczuk 1988** – Jordanskaja Lidia, Mielczuk Igor, *Konotacja w semantyce lingwistycznej i leksykografii*, tłum. Wanda Fal, [w:] *Konotacja*, s. 9-34.
- JOŚ** – *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999 (1990).
- JOŚiK** – *Językowy obraz świata i kultura*, red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, seria „Język a Kultura”, t. 13, Wrocław: Wydawnictwo UWroc., 2000.
- Kallas 2001** – Kallas Krystyna, *O neologizmach Wisławy Szymborskiej*, „Prace Filologiczne” XLVI, s. 257-264.
- Kallas 2011** – Kallas Krystyna, *Wisławy Szymborskiej igraszki z agensem i inne osobliwości gramatyczne*, „Prace Filologiczne” LX, s. 119-130.
- Kant 1957(1787)** – Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. z niem. Roman Ingarden, Warszawa: PWN.
- Kardela 1999** – Kardela Henryk, *Ogdena i Richardsa trójkąt uzupełniony, czyli co bada gramatyka kognitywna*, [zob. w:] JOŚ, s. 15-37.
- Karolak 2001** – Karolak Stanisław, *Od semantyki do gramatyki. Wybór rozpraw*, Warszawa: SOW.
- Kleiber 2003** (1990) – Kleiber Georges, *Semantyka prototypu. Kategorie i znaczenie leksykalne*, tłum. Bronisława Ligara, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Konotacja** – *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1988.

- Krawczyk-Tyrpa 1987** – Krawczyk-Tyrpa Anna, *Frazeologia somatyczna w gwarach polskich. Związki frazeologiczne o znaczeniach motywowanych cechami części ciała*, Wrocław-Warszawa: Ossolineum.
- KŚwT** – *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1995.
- Krzyszowski 1999** – Krzyszowski Tomasz P., *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Kurcz 1987** – Kurcz Ida, *Język a reprezentacja świata w umyśle*, Warszawa: PWN.
- Lakoff 1987** – Lakoff George, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago: The Chicago University Press.
- Lakoff/Johnson 2010** (1980) – Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. z ang. i wstęp Tomasz P. Krzyszowski, Warszawa: PWN.
- Langacker 1987** – Langacker Ronald W., *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 1: *Theoretical Prerequisites*, Stanford: Stanford University Press.
- Langacker 1991** – Langacker Ronald W., *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 2: *Descriptive Application*, Stanford: Stanford University Press.
- Langacker 2009** (2008) – Langacker Ronald W., *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. z ang. Elżbieta Tabakowska i in., Kraków: TAIWPN Universitas.
- Ligęza 2001** – Ligęza Wojciech, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków: WL.
- Lyons 1989** (1977) – Lyons John, *Semantyka*, t. 2, tłum. z ang. Adam Weinsberg, Warszawa: PWN.
- Maciuszek 2006** – Maciuszek Józef, *Negacja w języku i komunikacji. O przetwarzaniu negacji w kontekście opisu cech ludzi*, Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Maćkiewicz 2006** – Maćkiewicz Jolanta, *Językowy obraz ciała. Szkice do tematu*, Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Mikołajczak-Matyja 1998** – Mikołajczak-Matyja Nawoja, *Definiowanie pojęć przez przeciętnych użytkowników języka i przez leksykografów*, Poznań: Soros.
- Miodunka 1974** – Miodunka Władysław, *Funkcje zaimków w grupach nominalnych współczesnej polszczyzny mówionej*, „Zeszyty Naukowe UJ”, z. 43.
- Nagórko 2001** – Nagórko Alicja, *Zarys gramatyki polskiej (ze słowotwórstwem)*, Warszawa: PWN.
- Nowakowska-Kempna 1993** – Nowakowska-Kempna Iwona, *Definiowanie znaczenia wyrażeń w kognitywizmie. Wybrane zagadnienia*, [w:] DiD 1993, s. 161-180.
- Ogden/ Richards 1923** – Ogden Carles K., Richards Ivor A., *The Meaning of Meaning*, London: Routledge and Kegan Paul.
- OH-AwJiK** – *Opozycja homo-animal w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska [seria:] „Język i Kultura”, t. 15, Wrocław: Wydawnictwo UWroc., 2003.
- Okopień-Sławińska 1998** – Okopień-Sławińska Aleksandra, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminarium)*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Ostaszewska 1993** – Ostaszewska Danuta, *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna. Z zagadnień semantyki*, Wrocław: Ossolineum.
- Padučeva 1992** [1985] – Padučeva Elena [1985], *Wypowiedź i jej odniesienie do rzeczywistości (referencyjne aspekty znaczenia zaimków)*, tłum. z ros. Zofia Kozłowska, Warszawa: PWN.

- Pajdzińska 1993** – Pajdzińska Anna, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Pajdzińska 1995** – Pajdzińska Anna, *Dzieci Heraklita (poeci o czasie)*, [w:] KŚwT, s. 89-103.
- Pajdzińska 1996** – Pajdzińska Anna, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka”, t. 8, s. 113-130.
- Pajdzińska 1999** (1990) – Pajdzińska Anna, *Jak mówimy o uczuciach? Od frazeologizmów do językowego obrazu świata*, [w:] JOŚ, s. 83-102.
- Pajdzińska 1998** – Pajdzińska Anna, „Miniatura średniowieczna”, „Kobiety Rubensa” – intersemiotyczne przekłady Wisławy Szymborskiej, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, t. 3, red. Z. Krążyńska, Z. Zagórski, s. 83-90.
- Pajdzińska 2001** – Pajdzińska Anna, *Językowy obraz świata a poetyckie gry z gramatyką*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Pajdzińska 2010** – Pajdzińska Anna, *Jak ma się w to bawić osoba żyjąca? (czytając „Urodziny” Wisławy Szymborskiej)*, [w:] *Horyzonty polonistyki. W kręgu edukacji, języka i kultury. Księga dedykowana Profesor Barbarze Myrdzik*, red. M. Karwatowska, M. Laboch-Zielińska, I. Morawska, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 189-195.
- Pajdzińska/ Tokarski 1996** – Pajdzińska Anna, Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki”, LXXXVII, z. 4, s. 143-158.
- Pawelec 2005** – Pawelec Andrzej, *Znaczenie ucieleśnione: propozycje kręgu Lakoffa*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Pawelec 2006** – Pawelec Andrzej, *Metafora pojęciowa a tradycja*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Pawelec 2003** – Pawelec Dariusz, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w II połowie XX wieku*, Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Piętkowa 1989** – Piętkowa Romualda, *Funkcje wyrażen werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice: UŚ.
- Piętkowa 1996** – Piętkowa Romualda, *Byc (po)między w niejednorodności świata. O pojęciu granicy w tekstach poetyckich*, „Język Artystyczny”, red. D. Ostaszewska, E. Sławkowska, t. 10, s. 75-87.
- Pluciennik 2004** – Pluciennik Jarosław, *Literackie i językowe punkty widzenia a empatyczne naśladowanie w tekście literackim*, [w:] PWwTiD, s. 203-218.
- Puzynina 1990** – Puzynina Jadwiga, *Słowo Norwida*, Wrocław: Ossolineum.
- Puzynina 2009** – Puzynina Jadwiga, *Językoznawca jako interpretator tekstów poetyckich*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyczny*, t. 2, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, Warszawa: Wydawnictwo UKSW, s. 45-64.
- PwJiK** – *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy dzieł literackich i wybranych dziedzin sztuki*, red. J. Adamowski, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2005.
- PwJOŚ** – *Przeszłość w językowym obrazie świata*, red. A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999.
- PWwTiD** – *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2004.
- RCS** – *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków: Znak, 1996.

- Rejter 2007** – Rejter Artur, *Barokowe kształty słowa. Z zagadnień ewolucji stylu poematów Kaspra Twardowskiego*, „Stylistyka” XVI, s. 257-272.
- Rejter 2008** – Rejter Artur, *Semantyczne i stylistyczne uwikłania gatunku. Z rozważań nad staropolską nowelistiką*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 45-60.
- Rejter 2013** – Rejter Artur, *Wizerunek płci w staropolskiej literaturze popularnej – między konwencją estetyczną a komunikacją społeczną*, [w:] tegoż, *Płeć – język – kultura*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, s. 55-71.
- Rosch 1977** – Rosch Eleanor, *Human Categorization* [w:] *Advances in Cross-cultural Psychology*, t. 1, red. N. Warren, London: Academic Press, s. 1-49.
- Rosch 1978** – Rosch Eleanor, *Principles of Categorization* [w:] *Cognition and Categorization*, red. E. Rosch, B. Lloyd, Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum, s. 27-48.
- Searle 1980** (1969) – Searle John R., *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, tłum. z ang. Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa: Pax.
- SJP** – *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa: PWN, 1978.
- Skubalanka 2001** – Skubalanka Teresa, *Różne językoznawcze analizy jednego wiersza*, „Prace Filologiczne”, XLVI, s. 555-566.
- Skubalanka 2006** – Skubalanka Teresa, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Sławkowa 1982** – Sławkowa Ewa, *Mechanizmy budowy tekstu w wierszach Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Studia i szkice o współczesnej polszczyźnie*, Katowice: Wydawnictwo UŚ, s. 86-93.
- Sławkowa 1996** – Sławkowa Ewa, *Szkic do petyckiego obrazu ŻYCIA (o potrzebie opisu poznawczego w stylistyce)*, „Język Artystyczny”, t. 10, s. 164-175.
- Sławkowa 2008** – Sławkowa Ewa, *Miejsce teorii semantycznych w opisie języka tekstu artystycznego*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 13-25.
- SsiSL** – *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, cz. 1, red. J. Bartmiński, Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1996.
- Stala 1996** – Stala Marian, *Radość czytania Szymborskiej*, [w:] RCS, s. 88-110.
- Stockwell 2006** (2002) – Stockwell Peter, *Poetyka poznawcza. Wprowadzenie*, tłum. Anna Skucińska, red. E. Tabakowska, Kraków: TAIWPN Universitas.
- SWJP** – *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa: Wilga, 1999.
- Szczepankowska 1997** – Szczepankowska Irena, *O niektórych sposobach wyrażania tematu wypowiedzi w różnych odmianach polszczyzny*, „Poradnik Językowy”, z. 4, s. 1-7.
- Szczepankowska 2007** – Szczepankowska Irena, *Między logiką a konwersacją: o zjawisku podwójnej negacji w języku naturalnym*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 12-21.
- Szczepankowska 2007a** – Szczepankowska Irena, *Poetyckie profilowanie „drogi życia” – przyczynek do Mickiewiczowskiej gramatyki przestrzeni*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok: Trans Humana, s. 641-650.
- Szczepankowska 2007b** – Szczepankowska Irena, *Czym jest „pojęcie” we współczesnym językoznawstwie?*, „Białostockie Archiwum Językowe, nr 7, s. 169-183.

- Szczepankowska 2011** – Szczepankowska Irena, *Semantyka i pragmatyka językowa. Słownik podstawowych pojęć z zadaniami i literaturą przedmiotu*, Białystok: Wydawnictwo UwB.
- Szczepankowska 2012** – Szczepankowska Irena, *O semantyce zaimków*, „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 12, s. 275-292.
- Szerszunowicz 2011** – Szerszunowicz Joanna, *Obraz człowieka w polskich, angielskich i włoskich leksykalnych i frazeologicznych jednostkach faunicznych*, Białystok: Wydawnictwo UwB.
- Szumka 1999** – Szumka Dorota, *W poszukiwaniu standardów semantycznych*, [w:] *Gramatyka komunikacyjna*, red. A. Awdiejew, Warszawa–Kraków: PWN, s. 69-86.
- Śliwiński 1997** – Śliwiński Władysław, *O rybie Wisławy Szymborskiej (analiza składniowa i poetycka)*, „Język Polski”, nr 1, s. 6-9.
- Tabakowska 1998** – Tabakowska Elżbieta, *Bliżej wiersza: gramatyka kognitywna jako narzędzie interpretacji tekstu poetyckiego (na przykładzie Miniatury średniowiecznej Wisławy Szymborskiej)*, [w:] *Tekst. Analizy i interpretacje*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 9-20.
- Tabakowska 2001** – Tabakowska Elżbieta, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, tłum. z ang. Agnieszka Pokojaska, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Tatarkiewicz 1988** (1931) – Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa: PWN.
- Taylor 2001** (1995) – Taylor John R., *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, tłum. z ang. Anna Skucińska, Kraków: TAIWPN Universitas, 2001.
- Taylor 2007**(2002) – Taylor John R., *Gramatyka kognitywna*, tłum. z ang. Magdalena Buchta, Łukasz Wiraszka, red. E. Tabakowska, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Tokarski 1987** – Tokarski Ryszard, *Znaczenie słowa i jego modyfikacje w tekście*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Tokarski 1988** – Tokarski Ryszard, *Konotacja jako składnik treści słowa*, [w:] *Konotacja*, s. 35-53.
- Tokarski 1993** – Tokarski Ryszard, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, [seria:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, Wrocław: Wiedza o Kulturze, s. 335-362.
- Tokarski 1999** (1990) – Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata w metaforach potocznych*, [w:] JOŚ, s. 69-86.
- Tokarski 2006** – Tokarski Ryszard, *Konotacja semantyczna – strukturalistyczna czy kognitywna?* [w:] JK III, s. 209-225.
- Tokarski 2009** – Tokarski Ryszard, *Znaczeniowa otwartość tekstu artystycznego a paradygmaty badawcze semantyki*, [w:] *Język pisarzy jako problem lingwistyczny*, red. T. Korpyśz, A. Kozłowska, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo UKSW, s. 65-79.
- USJP** – *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa: PWN, 2003.
- Waszakowa 1998** – Waszakowa Krystyna, *Neologizmy tekstowe w świetle ram interpretacyjnych*, [w:] *Tekst. Analizy i interpretacje*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 21-33.
- Waszakowa 1997** – Waszakowa Krystyna, *O nowych zjawiskach leksykalnych w świetle semantyki rozumienia*, [w:] *Semantyczna struktura słownictwa i wypowiedzi*, red. R. Grzegorzczkowska, Z. Zaron, Warszawa: Wydawnictwo UW, s. 9-24.

- Whorf 1982**(1957) – Whorf Benjamin L., *Język, myśl, rzeczywistość*, tłum. z ang. Teresa Hołówka, Warszawa: PIW.
- Wierzbicka 1971** – Wierzbicka Anna, *Kocha, lubi szanuje. Medytacje semantyczne*, Warszawa: WP.
- Wierzbicka 1985** – Wierzbicka Anna, *Lexicography and Conceptual Analysis*, Ann Arbor: Karoma Publishers.
- Wierzbicka 1999**(1981-1997) – Wierzbicka Anna, *Język – umysł – kultura. Wybór prac*, tłum. z ang. Krzysztof Korzyk i in., red. J. Bartmiński, Warszawa: PWN.
- Wierzbicka 1999a**(1989) – Wierzbicka Anna, *Duša – soul – mind. Dowody językowe na rzecz etnopsychologii i historii kultury*, [w:] Wierzbicka 1999, s. 522-544.
- Wierzbicka 2006**(1996) – Wierzbicka Anna, *Semantyka: jednostki elementarne i uniwersalne*, tłum. z ang. Adam Głaz, Krzysztof Korzyk, Ryszard Tokarski, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Wierzbicka 2007**(1997) – Wierzbicka Anna, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, tłum. Izabela Duraj-Nowosielska, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Witosz 1997** – Witosz Bożena, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Witosz 2011** – Witosz Bożena, *O konsekwencjach podmiotocentryzmu w badaniach stylistycznych*, „Stylistyka” XX, s. 7-16.
- Wittgenstein 2002**(1922) – Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. z ang. Bogusław Wolniewicz, Warszawa: PWN.
- Wojda 1996** – Wojda Dorota, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Zarębina 2008** – Zarębina Maria, *Cztery wiersze Wisławy Szymborskiej odczytane przez językoznawcę*, „Stylistyka” XVII 2008, s. 77-96.

SUMMARY

Man – language – vision of the world in Wisława Szymborska's poetry. Semantic studies

Contemplations of Wisława Szymborska's poetry is an intriguing intellectual journey that offers researchers numerous paths they can follow based on their individual preferences and predispositions. The object of our reflection in this study is complex relations between man, language and reality, which are recorded in works of the Polish poet. Methods and tools developed on the grounds of linguistic semantics are applied for the analysis of these relations.

The results of the investigations are presented in four chapters which constitute the publication presented to readers. Three of them: *Kategoryzacja językowa a poetyckie transgresje* (*Linguistic categorisation and poetic transgressions*); *Poezja zaimków* (*Poetry of pronouns*) and *Wisławy Szymborskiej gramatyka przestrzeni mentalnych* (*Wisława Szymborska's grammar of mental spaces*) concentrate on the cognitive experience of an individual lyrical subject that uses the available social symbol code in order to communicate his or her vision of the world to the reader. The primary object of our attention is the reflection – which is privileged in the examined works – on the sense-forming activity of a single person who makes an interpretation and linguistic categorisation of external reality and their own internal experiences as a self-aware subject of cognitive actions. We are interested in the results of the individual creative effort consisting in the transformation of colloquial communication conventions in an artistic language

and revaluation of various aspects of the socially agreed (both on the grounds of popular philosophy and science) image of phenomena.

In the world described by Wisława Szymborska there is no place for “obviousness” (this word does not exist in the language of the author of *Pytania zadawane sobie* (*Questions Put to Myself*); this world is the realm of paradox: a reverse side of nonentity, a space that is “shut tight in spite of being open” (*Przed podróżą/ Before a Journey*)¹, with a view that “doesn’t view itself” (*Widok z ziarnkiem piasku/ View with a Grain of Sand*). It is a place that is only seemingly domesticated by man and captured in a network of anthropocentrically oriented categories and linguistic labels which cover strangeness and mystery of existence. „Naïve questions”, logical paradoxes, negations, tautologies, quantifications and phraseological delexicalisations belong to the favour figures of thought and artistic style of the Polish Noble Prize winner, who lifts the veil of secrecy, or perhaps it should be said – paraphrasing a poetic confession² – pulls threads from its veil. The interpreter of the poems quoted in this study took this self-ironic *figura modestiae* of the master poet to heart and selected only some paths from many possible interpretation tracks for the purpose of her linguistic peregrinations. Following them result in extensive studies, which gives an idea of the abundance of intellectual inspirations originating from insignificantly numerous works of the author of *Widok z ziarnkiem piasku* (*View with a Grain of Sand*).

Attributes of the lyrical “I”: point of view, value system and cognitive abilities condition a special manner of conceptualising phenomena and symbolising them artistically, significant properties of which are demonstrated from the linguistic perspective. Semantic interpretations refer to both cognitive approaches, particularly to the theory of categorisation, metaphor, mental spaces and linguistic image of the world, and to structural studies of linguistic exponents of negation and modal meanings, as well as of semantic functions of categories bordering on grammar and lexis, such as pronouns and particles. Special attention is also given to a certain coincidence of Wisława Szymborska’s poetic language and Anna Wierzbicka’s linguistic concept of the so-called natural semantic metalanguage (*lingua*

¹ The quoted fragments of poems by Wisława Szymborska translated into English come from the collections: *Nic dwa razy. Wybór wierszy/ Nothing Twice. Selected Poems*, selected and translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh, Kraków: WL, 1997 and *Tutaj/ Here. New Poems*, translated by Clare Cavanagh, Kraków: Znak, 2009. The fragments and the titles of the poems: *Przed podróżą* (*Before a Journey*); *Jacyś ludzie* (*Some People*); *Wyznania maszyny czytającej* (*Confessions of a Reading Machine*); *Milczenie roślin* (*The Silence of Plants*); *Fotografia z 11 września* (*Photography from 11 September*); *Wywiad z Atropos* (*An Interview with Atropos*) from the volumes: *Chwila/ Moment*; *Dwukropek/ Colon* and *Wystarczy/ Enough* are own translations.

² „Ścierp, tajemnico bytu, że wyskubuję nitki z twego trenu”/ „Bear with me, O mystery of existence, as I pluck the occasional thread from your train (*Pod jedną gwiazdką/ Under One Small Star*).

mentalis). The fact that simple notions, particularly lexemes and constructions aimed at expressing spatial values, modal and parametric meanings, are privileged in the examined poetry gives the trait of universality, which is the basic property of the said semantic metalanguage, to the works of the Polish Nobel Prize winner. This is because the simpler a notion is, the less it depends on cultural scripts, which condition comprehension of complex categories. In Szymborska's poetry, the latter, which are encoded by means of colloquial idioms, are subject to the above-mentioned delexicalisation operations (for instance negation), which deprive such linguistic routines of their obvious sense and encourage the reader to think over the established interpretation of phenomena.

The creative and critical approach to stereotypical categorisations, which characterise all artistic creations, does not arise solely from the poet's strive for original formulation of her own observations and aesthetisation of the image of reality. The poetic works by Wisława Szymborska perfectly confirm the value of metaphor as a mechanism of cognising and creating notions that is emphasised in cognitive semantics. Metaphor unexpectedly reveals – in light of the established and generally available knowledge – similarities between distant spheres of reality and at the same time separation in phenomena considered close and similar to each other. It changes boundaries between categories; it opens new mental spaces; it corrects the image of the world encoded in the common language. It is also a self-creation factor of the author as a cognitive subject – it participates in developing his or her resource of notions, unique identity and the overview perspective of external phenomena. This vision affects the recipients of an artistic work, thus exceeding the boundaries of an individual experience to a greater or lesser degree; it creates values that are common to the sender and recipients, and in effect enriches social awareness and contributes to forming external reality.

In the aforementioned three chapters of the presented study the perspective of a person as an individual subject of cognitive and creative actions is assumed. In chapter IV (*Człowiek, dusza, ciało – semantyka obrazów poetyckich/ Man, soul, body – semantics of poetic images*), in turn, a different point of view is preferred: man as an individual and a community (the humankind) is a subject of a multi-faceted characterisation, the individual facets of which are reconstructed based on poetic category descriptions scattered all over the works of the author of *Sto pociech/ No End of Fun*). The image of a person as a bodily and spiritual being created in Wisława Szymborska's poetry proves a strong relation of the author's vision with popular conceptualisations. However, interpretation of semantic connotations allows also the observation of a significant revaluation of the stereotypes recorded in the common language of stereotypes. The vision of the human fate recorded in poems by the Polish Nobel Prize winner considerably enriches our self-knowledge, on which the deepest interpersonal understanding is based.

An effect of creating the poetic image of a category that is significant from the viewpoint of linguistics is invoking popular associations referring to a selected fragment of the universe, which is not infrequent in the analysed poems. The register of semantic connotations related to names of human body organs and their functions or certain aspects of the spiritual (mental and emotional) dimension of a person might attract interest of the linguists who prefer cognitive approaches in semantics and build definitions of notions while respecting the prototypical organisation of popular knowledge, its anthropocentric and subjective nature, as well as the sensual foundation related to the physical (bodily) experience of the cognising subject. The poetic language may be not only a precious source of knowledge – that is profiled and encoded in a given culture in a symbol system – about categories being objects of linguistic definitions, which was mentioned in the introduction to the present study, but also an important field for confronting academic (semantic, lexicographic, etc.) findings with popular knowledge. Its reflective investigation (also by means of introspection, with is desirable in semantics) is a skill and privilege of both scholars and writers, whose intellectual predispositions, artistic intuition and particular sensitivity to the word permit them to see more. Poets have a special gift of symbolising the common experience in an accurate manner, thus materialising it; as if getting it out from behind the mask of an idiom.

In chapter IV, the author of this study argues that poetic images of categories such as *man*, *body* and *soul* have a significant definitional value, especially from the viewpoint of cognitive description objectives: reflecting the stereotypical knowledge of the world in the system of semantic explications and expressing it in colloquial speech. The linguist seeking such definitionally relevant traces in poetry is responsible for separating the information constituting the semantic standards applicable in a given communication community from the connotations that are a result of an individual, creative vision of the author of a work. What is important from the viewpoint of this operation is all linguistic signals – employed by Wisława Szymborska (and described in this study) – of the author's distance to the broadly accepted statements, established truths and stereotypical assessments invoked poetically as the object of critical contemplation regarding both their agreed sense and the idiom which expresses them, one that does not limit itself to traditionally distinguished phraseological units but is discovered by the poet at the elementary level of linguistic qualifications, including the resource of the so-called simple notions and categories connected with source – according to the expression used in cognitive semantics – domains of our experience (e.g. bodily experiences or manners of perceiving space). The image of man reconstructed on the basis of the Polish Nobel Prize winner's poems suggests numerous conclusions that might be interesting to linguists.

The poetic vision of man as a biological species and at the same time a rational being and an individual endowed with body and soul, entangled in diverse

relations with the world that are extra-human in nature and the culture created by the community, is a confirmation of a deeply humanistic character of Wisława Szymborska's works. This vision comprises, above all, the fundamental and at the same time universal sensual experience: feeling one's own body (pleasure and pain) and the privileged role of visual and auditory perception in cognising the world. In the biological dimension, people are "ephemeral" creatures who evade the "common sentence" (*Urodzony/ Born*) at all times but who still take advantage of sensual pleasures and are at the same time forced to participate in the nature's food chain; yet they predominantly experience suffering and death of their nearest and dearest, being aware of the inevitable end of their own existence ("the way of all flesh" – as one of the mourners cited in the poem titled *Pogrzeb/ Funeral* says). Crowds, processions (*Wersja Wydarzeń/ One version of Events*), people running over the bridge on a picture of a Japanese master (*Ludzie na moście/ The People on the Bridge*), "some people fleeing some other people" (*Jacyś ludzie/ Some People*), miserable "experimental generations" (*Może to wszystko/ Maybe All This*) in Big Brother's laboratory and convicts seeking an exit from a labyrinth (*Labirynt/ Labyrinth*) – they all belong to the "dying tribes" (*Wersja Wydarzeń/ One version of Events*) but they take advantage of the miracle of a temporary immortality, persistently believing in rescuing a sense, in *non omnis moriar* in spite of *vanitas vanitatum* that is threatening from everywhere. What is left has only a spiritual dimension: "autotomy" available to man is a division into "flesh and poetry" (*Autotomia/ Autotomy*). The former "can be repossessed" (*Nic darowane/ Nothing's a Gift*) but a word, even "a broken whisper" (*Autotomia/ Autotomy*) of the dying woman, has a chance to last even until the end of the world. Although our everyday existence is dominated by sensual bodily experiences, thus incorporating us in the community of all biological creatures, the immaterial and ephemeral soul determines our humanity, not necessarily as a space of good in man (both hate and love are equally its attributes) but primarily as the basis of "feeling bad about yourself" (*Pochwała złego o sobie mniemania/ In Praise of Feeling Bad About Yourself*) – this is how the poet specifies Kant's moral right. It is the invisible soul, described by an intelligent robot as "a type of fog" (*Wyznania maszyny czytającej / Confessions of a Reading Machine* from the volume *Wystarczy/ Enough*), allows us to spin dreams: about happiness, truth, omniscience and immortality. And if we add all mental spaces (self-awareness, memory, imagination, creativity, dreams, etc.) as well as feelings and ability to communicate with the use of abstract symbols to these spiritual attributes, even a true dilemma of the human existence cannot obscure the priceless privilege of man in comparison to other creatures of the nature. This gift might, however, be intimidating when linked with the desire for power – in the real (deciding about the fate of weaker creatures) and symbolic (linguistic categorisation operations, promoting certain ideologies, determining rules of discourse, etc.) dimensions – and when the ambition to have such power is

not accompanied by empathy and responsibility, ability to set limits to one's own desire, and ability to feel embarrassment and guilt.

The strategy of the poetic *porte parole* of Wisława Szymborska is experiencing the terrestrial existence carefully, wondering about the observed world continuously in a manner that is not devoid of the ephemeral Pascal's impression that "existence has its own reason for being" (*Możliwości/ Possibilities*) – one that is concealed from us, tightly closed "inside a stone" (*Rozmowa z kamieniem/ Conversation with a Stone*), encoded in "silence of plants" (*Milczenie roślin/ The Silence of Plants*); perhaps revealing itself from time to time in the flash of revelation, in the wonderfully remembered dream which the main character of the poem *Na wieży Babel (The Tower of Babel)* confesses: "– I glimpsed/ colors older than sight itself". The main roles in the poetic theatre of life are played by "rapture and despair" (*Niebo/ Sky*). What makes people enraptured is the richness of the nature and the excellence of human works, and what makes them despaired is the awareness of the emerging doom. And although the poet prefers "not to add the last sentence" (*Fotografia z 11 września/ Photography from 11 September*), the concealment hides the uncompromising "Miss Atropos" (*Wywiad z Atropos/ An Interview with Atropos*) who, as we all know, will have the final word.

INDEKS OSÓB

A

Antas, Jolanta 16, 148
Apresjan, Jurij D. 167
Arystoteles 19, 22, 27, 32, 33, 35, 49, 165,
166, 171, 253, 298
Austin, John 26, 81, 121

B

Bąba, Stanisław 11, 94
Bach, Jan Sebastian 136, 242
Baczyński, Krzysztof Kamil 139, 140,
156, 201, 219, 265, 279
Bakke, Monika 40, 42, 44, 46, 119
Balbus, Stanisław 13, 108, 137
Balcerzan, Edward 99
Bally, Charles 120
Barańczak, Stanisław 12, 136
Bartmiński, Jerzy 14, 15, 162, 164, 165,
167, 168, 180
Bellert, Irena 120
Berkeley, George 35
Black, Max 49
Bogusławski, Andrzej 16, 148
Boniecka, Barbara 15, 120

Brach-Czaina, Jolanta 42, 296
Bruegel, Pieter (starszy) 241, 244, 249,
279, 281

C

Chmielowski, Benedykt 205
Chomsky, Noam 14

D

Dąbrowska, Elżbieta 9
Dąbrowska, Ewa 14
Danielewiczowa, Magdalena 15, 16, 125,
126, 166
Darwin, Karol 134
Dickens, Charles 158
Dobrzyńska, Teresa 22, 49, 53
Dostojewski 158
Dubisz, Stanisław 170
Ducrot, Oswald 120
Dunaj, Bogusław 170

E

Emiliusz, Marek 185
Evans, Vyvyan 14, 164, 195

F

Fabiusz, Lucjusz 185
 Fauconnier, Gilles 13, 42, 106, 145
 Fellini, Federic 177
 Fillmore, Charles 15, 163
 Fitzgerald, Ella 186, 191, 238, 270

G

Gajda, Stanisław 165
 Genette, Gerard 49
 Goddard, Cliff 104
 Goethe, Johann Wolfgang 69, 118
 Gombrowicz, Witold 234
 Greimas, Algirdas 120
 Greszczuk, Barbara 11
 Grice, Herbert Paul 12, 16, 151
 Grochowski, Maciej 165
 Grzegorzczkova, Renata 15, 16, 120, 162, 165

H

Habrajska, Grażyna 21
 Heidegger, Martin 41, 42, 174
 Heraklit 87
 Hitler, Adolf 138, 139, 185, 216, 222, 232, 237, 242, 274, 278, 281, 283
 Höffe, Otfried 20
 Hołównka, Teresa 19, 23, 168
 Homer 188

I

Ingarden, Roman 20

J

Jackendoff, Ray 13
 Jakobson, Roman 60
 Jodłowski, Stanisław 120
 Johnson, Mark 13, 14, 22, 23, 48, 49, 54, 104, 115, 161, 201, 206

K

Kalisz, Roman 14

Kallas, Krystyna 11, 60, 155
 Kant, Immanuel 20, 41, 51, 107, 166, 312
 Kardela, Henryk 14, 32
 Karolak, Stanisław 15, 94
 Kartezjusz 104
 Kleiber, Georges 13, 14, 19, 21, 22, 164, 168
 Kochanowski, Jan 188
 Korzyk, Krzysztof 14
 Krawczyk-Tyrpa, Anna 181, 198, 267
 Krzeszowski, Tomasz P. 14, 162, 171
 Kubiński, Wojciech 14
 Kurcz, Ida 19, 148, 167

L

Lakoff, George 13, 14, 22, 23, 48, 49, 54, 104, 115, 161, 164, 167, 195, 201, 206
 Langacker, Ronald 13, 14, 30, 39, 49, 104, 164, 167
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 77, 104, 106
 Ligęza, Wojciech 37, 60, 155, 161
 Lyons, John 49, 120

M

Macedoński, Aleksander 242
 Maciuszek, Józef 148
 Maćkiewicz, Jolanta 170, 181
 Mann, Tomasz 81, 156, 232, 252, 265
 Mickiewicz, Adam 48, 63, 79
 Mikołajczak-Matyja, Nawoja 165, 169
 Miłosz, Czesław 181
 Miodunka, Władysław 79
 Montaigne, Michel de 41

N

Nagórko, Alicja 60
 Nobel, Alfred 10, 24
 Norwid, Cyprian Kamil 163
 Nowakowska-Kempna, Iwona 167

O

Ogden, Carles K. 32

Okopień-Sławińska, Aleksandra 16, 86, 90
 Ostaszewska, Danuta 52

P

Padučeva, Elena 60
 Pajdzińska, Anna 9, 10, 11, 12, 49, 53, 60,
 73, 105, 109, 161, 163, 178, 181,
 193, 198, 218, 267, 300, 301
 Pascal, Blaise 41, 110, 302, 312
 Pawelec, Andrzej 22, 48, 161, 181
 Pawelec, Dariusz 90
 Paweł, św. 196
 Piętkowa, Romualda 49, 161
 Platon 35, 244, 257
 Płuciennik, Jarosław 42
 Poświatowska, Halina 267, 270
 Pottier, Bernard 120
 Proust, Marcel 56, 89, 201, 283
 Prus, Bolesław 95
 Przybylska, Renata 14
 Ptolemeusz 47
 Putnam, Hilary 106
 Puzynina, Jadwiga 13, 161, 164

R

Rejter, Artur 17, 116, 168, 188, 195
 Rembrandt, van Rijn 225, 227
 Richards, Ivor A. 32, 49
 Rosch, Eleanor 21, 167
 Rubens, Peter Paul 178, 183, 186, 187,
 214, 217, 220, 242, 249, 252, 274,
 275, 281

S

Saussure, Ferdinand de 14
 Schopenhauer, Artur 41
 Searle, John R. 63, 121
 Shakespeare (Szekspir), William 202, 206
 Skubalanka, Teresa 11, 181
 Sławkowa, Ewa 11, 13, 49, 53, 109, 161
 Słowacki, Juliusz 185, 224, 247, 291
 Spinoza, Baruch 104
 Stala, Marian 11

Stockwell, Peter 13, 14, 85, 106
 Stuart, Maria 102, 196, 199, 276
 Szczepankowska, Irena 13, 15, 19, 31, 49,
 60, 74, 80, 94, 109, 148, 165
 Szerszunowicz, Joanna 181
 Szumska, Dorota 168
 Szymborska, Wisława 9, 10, 11, 12, 13,
 22, 23, 32, 35, 36, 40, 42, 44, 45,
 48, 53, 55, 60, 62, 63, 69, 74, 77,
 78, 79, 81, 86, 87, 89, 92, 93, 95,
 99, 103, 105, 107, 108, 110, 111,
 115, 118, 119, 122, 123, 124, 128,
 136, 137, 138, 139, 143, 147, 148,
 149, 155, 156, 157, 161, 163, 164,
 165, 169, 171, 173, 174, 178, 180,
 182, 185, 192, 194, 198, 199, 202,
 208, 218, 221, 223, 227, 229, 231,
 236, 237, 242, 244, 251, 265, 266,
 267, 275, 279, 283, 287, 301, 302,
 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311,
 316

Szymczak, Mieczysław 170

Ś

Śliwiński, Władysław 11

T

Tabakowska, Elżbieta 11, 13, 14
 Talmy, Leonard 13
 Tatarkiewicz, Władysław 34
 Taylor, John 13, 14, 19, 21, 22, 23, 49,
 164, 167
 Tokarski, Ryszard 12, 14, 15, 55, 161,
 162, 163, 164, 167
 Tudor, Elżbieta 102, 196
 Vermeer, van Delft 57, 125, 128

W

Wałęsa, Lech 217
 Waszakowa, Krystyna 15, 163
 Wawrzyńska, Ludwika 110, 203, 221, 226,
 231, 241, 254, 255, 266, 268
 Whorf, Benjamin Lee 21, 108, 167

Wierzbicka, Anna 15, 16, 104, 105, 108,
120, 148, 164, 165, 167, 168, 171,
172, 173, 180, 235, 300, 304, 308

Witosz, Bożena 13, 143, 185

Wittgenstein, Ludwig 46

Wojda, Dorota 122

Z

Zarębina, Maria 11

Zgrzywa, Jan 11, 94