

Pejzaż Wisławy Szymborskiej – czytanie wielokrotne

Pejzaż (Landscape) by Wisława Szymborska
multiple reading

Anna Janus-Sitarz

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-2730-7048

Streszczenie: Artykuł, wychodząc od częstych błędów szkolnej interpretacji „uśmiercających” poezję, przedstawia różne drogi spotkania z wierszem *Pejzaż* Wisławy Szymborskiej, dające szansę na przeżycie „zdarzenia lektury”. W tekście pojawiają się refleksje nad użytecznością różnorodnych strategii interpretacyjnych. Pierwsze podejście zakłada, że czytelnik znajduje w utworze przede wszystkim to, co dla niego znajome i zrozumiałe; drugie zachęca do zatrzymywania się przy trudnościach interpretacyjnych, nieoczywistościach, czyli miejscach prowadzących do współtworzenia i podejmowania osobistego dialogu z dziełem; trzecie pozwala odbiorcy skoncentrować się jedynie na wybranym, najciekawszym dla niego, a wpisanym w utwór temacie czy problemie, i rozwijać go, stawiając hipotezy interpretacyjne, szukając powiązań z innymi tekstami czy formułując pytania do tekstu. Ostatnie zaproponowane podejście zachęca do dalekiej od naukowego porządku, za to pełnej zaangażowania, prywatnej rozmowy z wierszem.

Słowa kluczowe: „Pejzaż” Wisławy Szymborskiej, czytanie poezji, strategie interpretacyjne, edukacja literacka

Abstract: The article, starting from the frequent errors of school interpretation that "kill" poetry, presents various ways of encountering the poem *Pejzaż (Landscape)* by Wisława Szymborska, giving a chance to experience the "event of reading". The text includes reflections on the usefulness of various interpretive strategies. The first approach assumes that the reader finds in the literary work primarily what is familiar and understandable to him/her; the second encourages us to dwell on interpretation difficulties and non-obviousness, i.e. places that lead to co-creation and a personal dialogue with the poem; the third one allows the recipient to focus only on the selected topic or problem that is the most interesting for him/her and included in the poetic text, and develop it by formulating interpretative hypotheses and looking for connections with other texts or formulating questions about the literary work. The last suggested approach encourages to carry on a private conversation with a poem that is far from scientific order, but full of commitment.

Key words: "Pejzaż" (Landscape) by Wisława Szymborska, poetry reading, interpretation strategies, literary education



Przywrócić *Pejzaż* czytelnikowi. Przeciw belferskim spotkaniom z wierszem

Zanim spróbujemy odczytać znany wiersz Wisławy Szymborskiej po swojemu i wielokrotnie, to proszę czytających ten artykuł o przypominającą lekturę utworu, a następnie o zmierzenie się ze szkolnym wyzwaniem, czyli wykonanie kilku zadań wybranych z autentycznego testu, sprawdzającego – w intencji jego autorów – umiejętność analizowania poezji przez licealistów.

Wisława Szymborska

Pejzaż

W pejzażu starego mistrza
drzewa mają korzenie pod olejną farbą,
ścieżka na pewno prowadzi do celu,
sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło,
jest wiarygodna piąta po południu,
maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany,
więc i ja przystanęłam – ależ tak, drogi mój,
to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.

Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,
jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę,
jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu,
jak paradyuję sobie w cudzym losie
i odpoczywam od żywych tajemnic.

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

Znam świat w promieniu sześciu mil.
Znam zioła i zaklęcia na wszystkie boleści.
Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy.
Modlę się jeszcze o nienagłą śmierć.

Wojna jest karą a pokój nagrodą.
Zawstydzające sny pochodzą od szatana.
Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę.

Nie znam zabawy w serce.
Nie znam nagości ojca moich dzieci.
Nie podejrzewam Pieśni nad pieśniami
o pokreślony zawiły brudnopis.
To, co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach.
Nie używam rozpacz, bo to rzecz nie moja,
a tylko powierzona na przechowanie.

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

Na prawo jest mój dom, który znam dookoła
razem z jego schodkami i wejściem do środka,
gdzie dzieją się historie nie namalowane:

kot skacze na ławę,
słońce pada na cynowy dzban,
za stołem siedzi kościsty mężczyzna
i reperuje zegar. (Szymborska 1987, 102-103)

1. Który z poniższych tropów najsilniej oddaje istotę formy zastosowanej w *Pejzażu*?
 - a) „trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu”;
 - b) „paraduję sobie w cudzym losie”;
 - c) „Mam oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę”;
 - d) „Nie używam rozpacz, bo to rzecz nie moja”;
 - e) „minę cię samym skrajem przepaści cieńszej niż włos”.
2. Tematem analizowanego utworu jest:
 - a) artyzm starych obrazów;
 - b) rozmowa z kimś drogim;
 - c) pochwała dawnej prostoty obyczajów;
 - d) piękno okolicy z jesieniem;
 - e) potrzeba ładu i harmonii.
3. Myślnik użyty w wierszu służy głównie:
 - a) wydatnieniu cech składni języka mówionego;
 - b) uwydatnieniu potoczności stylu wypowiedzi;
 - c) wydatnieniu podejmowania przez podmiot nowej roli;
 - d) wzbogaceniu rytmu zdania;
 - e) uczynieniu zdania wielokrotnie złożonego.
4. *Pejzaż* napisany jest w formie:
 - a) rozmowy z bliską osobą;
 - b) rozmijających się monologów;
 - c) dialogu bohaterki ze swoim *alter ego*;
 - d) dwu monologów następujących po sobie;
 - e) monologu wpisanego w monolog. (za: Bortnowski 1992, 45)

Im wnikliwiej czytamy wiersz, tym więcej możemy mieć problemów z udzieleniem jednoznacznej odpowiedzi¹ i tym mocniej niepokoi forma sprawdzania kompetencji interpretacyjnych uczniów. O wiele mocniej ocenił tę procedurę Stanisław Bortnowski (Bortnowski 1992, 46-47), za którym przytaczam ten test. Określił ją mianowicie jako skandal i nadużycie prowadzące do poczucia chaosu i frustracji młodych ludzi. Jako uzasadnienie krytyki Bortnowski przywołuje list oburzonego sprawdzianem Wojciecha Jerzego Podgórskiego, wysłany do autorki wiersza z prośbą o komentarz, na który poetka odpowiedziała między innymi tak:

Próbowałam sobie sama na tę ankietę odpowiadać i wyszło mi, że czasem miałam ochotę zakreślić kilka wersji naraz, a niekiedy ani jednej. [...] Jednocześnie mam wrażenie, że niektóre propozycje idą zbyt daleko poza tekst, i uczeń, który (założmy) całkiem prawidłowo tekst odczytał i odczuł, nagle, wobec tak rozmaitych wariantów staje się niepewny swoich racji, skołowany, zbity z tropu. Czy o to ma chodzić? Chyba nie. [...] Nie mam nic przeciwko analizie, ale każdy utwór jest pewną całością stylistyczno-myślową i tej całości nie wolno tracić z oczu przy omawianiu wybranych fragmentów (za: Bortnowski 1992, 47).

¹ Takich wątpliwości doświadczali studenci polonistyki ze wszystkich grup ćwiczeniowych na zajęciach poświęconych poezji. Zdarzało się, że z listy możliwych odpowiedzi wybierano wszystkie.

Przedstawione przed wielu laty przez Bortnowskiego „afery z poezją” i „bezdusznosc” w jej traktowaniu to wciąż aktualne i niejedynie problemy szkolnej interpretacji. Zdarzało mi się obserwować lekcje, na których, aby „usprawnić” pracę, klasę dzielono na grupy, a każda z nich analizowała jedną strofę wiersza w oderwaniu od całości; lub zajęcia, na których padały trudne pytania po jednokrotnym czytaniu tekstu, lub te, na których „atrakcyjność metodyczna” była ważniejsza niż przygotowanie młodych ludzi do samodzielnych spotkań z poezją. Ze wszystkich grzechów uczenia interpretacji najbardziej zasługujące na potępienie są pośpiech i pozostawianie uczniów z przekonaniem, że sami – bez pośrednictwa nauczyciela trzymającego klucze otwierające sens wiersza – sobie nie poradzą: niewłaściwie rozumieją, niepoprawnie zinterpretują, odczytają inaczej.

Tymczasem poezja ma moc generowania różnych znaczeń i odmiennego oddziaływania na odbiorcę w zależności od przyjętej perspektywy czytelnika, od jego doświadczeń życiowych i lekturowych, od okoliczności odbioru czy obranej strategii interpretacji.² Oznacza to, że nie tylko odczytania różnych odbiorców mogą być odmienne, ale nawet ten sam czytelnik, czytając wiersz w różnych okolicznościach, może dokonywać zupełnie innych poetyckich odkryć. Takie indywidualne uwarunkowania aktu lektury, nadające jej moc wytwarzania znaczeń coraz innych, bogatszych, zależnych od aktywności podmiotu czytającego, od jego gotowości do współtworzenia tych znaczeń, określa się mianem „zdarzenia lektury”.

Brytyjski literaturoznawca, Derek Attridge, rozpatrując koncepcję dzieła sztuki, pisał, że w niepowtarzalnym „zdarzeniu lektury” ważna jest jednostkowość, bowiem spotkanie w lekturze jest twórczą odpowiedzią jednostki na jednostkowość tekstu w określonym czasie i konkretnej przestrzeni, a każdy czytelnik, ze swoim indywidualnym podejściem do wiersza, przedłuża jego życie (Attridge 2007, 78). Wprawdzie w zrozumieniu dzieła pomaga „zakorzenienie w kulturze”, jednak Attridge zastrzega, że czytelnik niedysponujący wiedzą o literaturze jest także w stanie intuicyjnie wyczuć i zrozumieć znaczące elementy.

Proponowane poniżej wielorakie podejścia do *Pejzażu* Szymborskiej są próbą uświadomienia młodym ludziom, że jest wiele możliwych dróg odczytania wierszy i wiele możliwych interpretacji. Łączy je to, że każda z nich wymaga wyciszenia i wielokrotnego czytania tekstu. Pierwsze podejście zakłada, że czytelnik znajduje w utworze przede wszystkim to, co dla niego znajome i zrozumiałe, i próbuje ze swych skojarzeń związanych z tytułem, rozpoznaną postacią mówiącą lub adresatem jej wypowiedzi, zrekonstruowaną sytuacją liryczną, klimatem obrazów poetyckich – wysnuć osobiste refleksje lub sformułować pytania, z jakimi wiersz go pozostawia. Druga strategia oznacza podejście przeciwne do poprzedniego, a mianowicie skupianie się na tym, co niezrozumiałe: zatrzymywanie się przy niejasnościach, trudnościach interpretacyjnych, nieoczywistościach, czyli miejscach wręcz zapraszających do domysłów i dopisań, prowadzących do podejmowania osobistego dialogu z dziełem. Skoro bowiem autorka zdecydowała się wprowadzić

² O różnych strategiach interpretacji poezji można przeczytać np. w książce: A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego (2006), *Teorie literatury XX wieku*, a przykłady ich wykorzystania m.in. w opracowaniach A. Pilch (2003) czy G. Tomaszewskiej i D. Szczukowskiego (2014).

takie niejednoznaczności, to znaczy, że otwarła przestrzeń dla różnorodnych odczytań, a tym samym – współtworzenia wiersza. Jeszcze inna droga czytania pozwala nam skoncentrować się jedynie na wybranym, najciekawszym dla nas, a wpisanym w utwór temacie czy problemie, i rozwijać go, stawiając hipotezy interpretacyjne, szukając powiązań z innymi tekstami, czy formułując pytania do tekstu. Ostatnie zaproponowane podejście, egzemplifikowane tekstem Jerzego Pilcha, zachęca do dalekiej od naukowego porządku, za to pełnej zaangażowania, prywatnej rozmowy z wierszem.

Ważne, aby uczeń miał okazję doświadczać różnego typu spotkań z poezją i był świadomy, że ma prawo wyboru takiej drogi, która może dać mu okazję do indywidualnego przeżycia i zrozumienia. Warto go przekonać, że wielokrotne powroty do wiersza są szansą na spojrzenie na niego z zupełnie nowej perspektywy i dokonywanie nowych literackich odkryć.

Czytanie pierwsze. To, co bliskie i znane

Poszukajmy najpierw tego, co znajome, bliskie i zrozumiałe. Zaczniemy od tytułu wiersza, który odsyła czytelnika do skojarzeń związanych z typem malarstwa krajobrazowego; pejzaż to przede wszystkim widok natury, czasem także otoczenia miejskiego. Wykorzystuje szersze ujęcie, bardziej panoramiczne: to widok z oddalenia, pozwalający objąć wzrokiem większy obszar otaczającej nas rzeczywistości. W pejzażu najważniejsze są elementy krajobrazu: niebo, góry, lasy, łąki, czasem morze, rzeki, jeziora lub zastępująca naturę miejska infrastruktura: domy, fabryki, ulice. Jeśli na obrazie pojawiają się ludzie, to są oni najczęściej zanurzeni w ten krajobraz, niewidoczni z daleka, niezindywidualizowani, nierozpoznawalni.

W poetyckim opisie obrazu „starego mistrza”, przedstawionego w wierszu Szymborskiej, mamy wymienionych niewiele części krajobrazu: drzewa (wśród nich jesion, a pod nim ludzka postać), ścieżka, po prawej stronie płótna dom. Te ogólnikowe wskazówki, wiodące nasze skojarzenia do typowo wiejskiego widoku sprzed lat, dopełnione są przez dość niespodziewanie precyzyjny opis czasu: majowe popołudnie, godzina siedemnasta. To istotne dopełnienie, bowiem kieruje naszą wyobraźnię ku kolorom: wiosennej, świeżej, soczystej zieleni traw i liści, może delikatnych barw kwitnących drzew czy łąkowych stokrotek, mleczy, koni-czyny. A wszystko to zatopione w ciepłych odcieniach popołudniowego słońca.

Panoramiczny, nieco sielski widok stanowi jednak, wbrew tytułowi, jedynie tło, bowiem całą swoją uwagę poetka poświęca jednemu detalowi na płótnie, zapewne niewiele wyróżniającemu się spośród innych elementów krajobrazu, jednak pieczołowicie przez nią wydobytemu, a mianowicie kobiecej postaci pod jesionem. Jej wizerunek jest mocno niewyraźny, stojący przed obrazem odbiorca rozróżnia bowiem jedynie biały czepek, żółtą spódnicę i koszyk w ręce kobiety. Ale to ona właśnie, wyłowiona okiem uważnej obserwatorki, staje się główną bohaterką ożywionego obrazu i poetyckich refleksji. To ona prowokuje myślenie w kierunku tego, co nienamalowane, co niewidoczne z perspektywy widza, a jej dobrze znane: „Na prawo jest mój dom, który znam dookoła / razem z jego schodkami

i wejściem do środka, / gdzie dzieją się historie nie namalowane: / kot skacze na ławę, / słońce pada na cynowy dzban, / za stołem siedzi kościsty mężczyzna / i reperuje zegar.”

Drugą bohaterką przedstawionej sytuacji jest uważna i czuła obserwatorka obrazu. To jej wrażliwość pozwala dostrzec na płótnie to, co nienamalowane. Od pierwszych wersów wiadomo, że właśnie to „nienamalowane” jest dla niej najważniejsze, najciekawsze: „W pejzażu starego mistrza / drzewa mają korzenie pod olejną farbą, / ścieżka na pewno prowadzi do celu”. Zatrzymanie przed muzealnym malowidłem, pochylenie się nad nim dłużej, gotowość do przeżycia uchwyconej w nim chwili, zobaczenia i domyslenia tego, co pod farbą lub poza ramą płótna, ponadto zdolność utożsamiania się z innym człowiekiem sprawiają, że rzeczywistość malarskiego dzieła sztuki miesza się z rzeczywistością realną, reprezentowaną w wierszu przez towarzysza malarskich doznań, który pozostaje poza ramami ożywionego obrazu, dla niego niedostępnego („Choćbyś zawołał, nie usłyszę, / a choćbym usłyszała, nie odwrócę się,”).

Dotychczasowa uważna obserwatorka przekracza rzeczywistość realną, wstępuje w krainę namalowaną, utożsamia się z kobietą w czepku i już z jej perspektywy przedstawia siebie i otaczający ją świat. Jest zatem prostą chłopką, dla której cały znany jej świat mieści się w promieniu sześciu mil, obeznaną z ludowymi naukami („Znam zioła i zaklęcia na wszystkie bolesti.”), głęboko wierzącą („Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy. / Modłę się jeszcze o nienagłą śmierć.”), wyznającą jasne zasady dobra i zła („Wojna jest karą a pokój nagrodą. / Zawstydzające sny pochodzą od szatana.”), daleką od myślenia o romansach, porywach serca czy pożądaniu, wychowaną w duchu skromności („Nie znam zabawy w serce. / Nie znam nagości ojca moich dzieci.”), prostolinijną („To, co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach.”), nie kieruje się skrajnymi emocjami („Nie używam rozpacz, bo to rzecz nie moja”).

Uważna obserwatorka, którą zatrzymał obraz starego mistrza, i która deklaruje stanowczo: „to ja jestem ta niewiasta pod jesionem.”, jednocześnie w pewien sposób charakteryzuje siebie samą z realnej rzeczywistości. W przeciwieństwie do wizerunku kobiety w czepku jej portret jest nieoczywisty, potraktowany z zauważalnym, ironicznym dystansem. W porównaniu do prostolinijności niewiasty język obserwatorki – odczytany przede wszystkim ze słów, jakimi się zwraca do swego towarzysza – brzmi nienaturalnie, może nawet nieco pretensjonalnie („ależ tak, drogi mój,”), dwuznacznie („Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie,”), z lekką autokpiną („paraduję sobie w cudzym losie”).

Tak przeprowadzona analiza prowadzić może w wielu kierunkach, na przykład ku rozważaniom na temat zmian, jakie poczyniły stulecia w naszym postrzeganiu świata, pozycji kobiety, oczekiwań wobec życia, relacji z innymi albo – wprost przeciwnie – ku refleksjom o takim poczuciu wspólnoty z naszymi przodkami, niezmienności pragnień i podobnej świadomości ograniczenia naszych możliwości, które pozwalają na utożsamienie się z niewiastą z przeszłości.

Można się także zastanawiać, co mocniejsze: czy siła dzieła sztuki, skłaniająca zwiedzających muzea do zatrzymania się właśnie przy tym obrazie, wciąga-

jąca w jego malarską rzeczywistość, prowokująca do domysłów, co „dzieje się” w namalowanym świecie i poza ramami obrazu, a także do refleksji o naszym byciu tu i teraz, obok obrazu i wobec jego przekazu, czy może siła ludzkiej wrażliwości i wyobraźni, pozwalająca na przekraczanie światów, na utożsamianie z bohaterami malarskich i literackich opowieści, na rozumienie cudzych losów i odmiennego postrzegania dobra i zła, sensu życia, poczucia spełnienia?

Czytanie drugie. To, co niejasne i stawiające opór

Nasze odczytanie wiersza spróbujemy poprowadzić w inny sposób: determinować je może nie to, co znane, zrozumiałe, ale to, co stanowi trudność interpretacyjną, co zatrzymuje lekturę przez swą niejasność, nieoczywistość, co zastanawia, niepokoi, burzy łatwość odbioru, a przez to nie pozwala na pobieżne, powierzchowne czytanie. Te punkty zatrzymania stanowią niejednokrotnie o wartości osobistego dialogu z tekstem poetyckim. Napotkane w wierszu miejsca niezrozumiałe prowokują do myślenia, do domysłów, do odkryć potencjalnych znaczeń i pożądanego – współtworzenia tekstu.³

Tytuł oraz pierwsza strofa *Pejzażu*, rozpoczynająca się opisem obrazu, nastawia czytelnika na odbiór ekfrazy (por. Markowski 1999; Dziadek 2011), kojarzącej się najczęściej z takimi pojęciami jak: mimesis, reprezentacja, transpozycja (jednego systemu znaków w inny), ikoniczność, obrazowość, intertekstualność, intersemiotyczność (Witosz 2009, 105). Odwołując się do różnych źródeł, Małgorzata Czermińska wyjaśnia, że

ekfaza (albo *descriptio*) jako figura myśli, zwana też hypotypozą (*evidentia*) to opis unaoczniający z tak wielką wyrazistością, że słuchacz – jak sądził Kwintylian – ma wrażenie iż raczej widzi opisywany przedmiot, niż słyszy brzmienia słów. Z czasem znaczenie terminu „ekfaza” ograniczyło się do opisu dzieła sztuki (obrazu, rzeźby lub budowli), który albo włączony jest w większą całość (np. narracyjną), albo stanowi osobny utwór traktowany wówczas jako realizacja gatunku (Czermińska 2003, 232).

Badaczka dodaje, że zasadniczo w tytule lub tekście utworu powinno się znaleźć odwołanie do opisywanego dzieła sztuki i jego autora, tytułu bądź jakiejś charakterystycznej cechy pozwalającej go zidentyfikować. Zaznacza przy tym, że „niekiedy przedmiotem opisu może być nie pojedyncze dzieło sztuki, ale cała ich klasa reprezentująca np. twórczość znanego artysty, styl jakiejś szkoły, gatunku czy epoki” (Czermińska 2003, 232).

Biorąc do ręki tomik poezji Szymborskiej, wiemy, że mamy do czynienia z miłośniczką Vermeera i innych „starych mistrzów”, wnikliwą interpretatorką Bruegla, znawczynią Rubensa, mistrzynią w przekładaniu sztuki malarskiej na materię słowa poetyckiego. Tymczasem oczekiwania czytającego *Pejzaż* czytelnika, by poznać przedmiot tego intersemiotycznego przekładu, jego tytuł i autora,

³ O takiej lekturze pisał Ryszard Handke, podkreślając znaczenie, często niedocenianego „dystansu obcości”, jaki wywołuje tekst, tego odczucia niepokojącego niezrozumienia, które winno stymulować procesy poznawcze. Właśnie na tych momentach nierozumienia, dzięki którym możemy traktować utwór jako pewnego rodzaju wyzwanie i zadanie dla czytelnika, można zbudować interpretację (Handke 1992).

stają wobec zaskakującego stwierdzenia, iż... „sygnaturę z powagą zastępuje żdźbło”. Przeskakujemy do kolejnej i kolejnej strofy: nie ma ani nazwiska, ani wypowiedzi, jak się go domyślić, ani aluzji, gdzie szukać oryginału. Poetka nie zauważyła tabliczki z opisem, zapomniała nazwiska czy pominęła je celowo? Nazwisko nie było znaczące, nic przeciętnemu odbiorcy nie mówiło? A może ten obraz nie istnieje, stanowi w całości jedynie produkt poetyckiej wyobraźni? Nasz zamiar, by umościć się na wygodnej pozycji obserwatora oceniającego trafność intersemiotycznych poczynań artystki, napotyka przeszkodę.

A przecież autorka nie tylko napisała kilkanaście utworów, mających cechy ekfrazy, ale także w *Lekturach nadobowiążkowych* wygłaszała pochwałę literackich przedstawień dzieł sztuki:

Istnieją w opisie literackim do dziś bynajmniej nie zdewaluowane wartości. Przede wszystkim w opisie czas płynie wolniej, o ile nie całkiem inaczej. Jest miejsce dla refleksji, dalekosiężnych skojarzeń i wszelkich innych uroków kontemplacji. [...] Tak więc oglądamy, co tylko jest do oglądania, podróżujemy, gdy nadarzy się okazja, zwiedzamy, ile się da. Ale jeśli poczuwamy czasem żal, że obraz na ekranie mignie nam w oczach, żeby już nigdy nie powrócić, jeśli w podróży okaże się nagle, że na ołtarz van Eycka zostało nam zaledwie dziesięć minut, że przed Vermeerem od rana do wieczora przewalają się tłumy, że ciasne buty zepsuły nam szczęście zwiedzania Alhambry – sięgnijmy po książkę, powróćmy do statecznego literackiego opisu... (W. Szymborska *Lektury nadobowiążkowe. Część druga*, Kraków 1981, s. 43. Cyt. za: Czermińska 2003, 233).

Nic więc dziwnego, że czytelnik zatrzymuje się przy *Pejzażu* z pewną dezorientacją. Poczucie niejasności może prowadzić do próby odnalezienia źródła inspiracji, pomimo skąpych wskazówek z wiersza. Takich poszukiwań dokonywali literaturoznawcy, a najczęściej przywoływanym odkryciem są ustalenia wybitnego znawcy twórczości Szymborskiej, Wojciecha Ligęzy, który wskazuje jako przedmiot ekfrazy obraz Meindert Hobbema z National Gallery w Londynie *Droga do Middelharnis* z 1689 roku (Ligęza 2001, 195). Pełen harmonii obraz holenderskiego pejzażysty przedstawia wiejski krajobraz z drogą ukazaną niemal na głównej osi kompozycji i niebem z kłębiastymi chmurami. W pola uprawne i zieleń łąk wtopiona jest wiejska zabudowa, a gdzieś tam dostrzec można małe figurki ludzi, spacerujących drogą lub pracujących przy krzakach winogron. Wnikliwy obserwator zauważy, że po prawej stronie malowidła, przed domem ze spadzistym dachem, rozmawiają dwie osoby, w tym kobieta w białym czepku.

A zatem opis w wierszu w istocie odpowiada wielu szczegółom obrazu, chociaż to nie spódnica a kaftan kobiety jest żółty, a surowy klimat przedstawienia i jego chłodne barwy raczej nie pasują do naszych wyobrażeń majowego popołudnia, ale zapewne trafniej oddają holenderski krajobraz, w którym częściej witają deszcze niż słońce. Poszukiwanie malarskich przedstawień wiejskiego pejzażu, który mógł być inspiracją do napisania wiersza, a przynajmniej odpowiada naszemu odbiorowi, zapośredniczonemu przez poezję – może być fascynującym wyzwaniem nie tylko dla badacza dla literatury, ale także dla współczesnego nastoletniego odbiorcy.

Jednak zatrzymujący nas w lekturze zwrot, mówiący, iż „sygnaturę z powagą zastępuje źdźbło”, raczej nie został nam dany jako literacka zagadka i kulturowe wyzwanie, choć jego podjęcie może dać czytelnikowi intelektualną satysfakcję. Jeśli pominięte zostały tytuł płótna i nazwisko malarza, zapewne jest to celowe przekierowanie naszej uwagi na coś ważniejszego niż malarskie przedstawienie jakiegoś krajobrazu czy jego słowna transpozycja. To ważniejsze dzieje się bowiem poprzez wstrzymanie czasu, przekroczenie przestrzeni realności i stanowcze oświadczenie: „to ja jestem ta niewiasta pod jesionem”, przenoszące nasz odbiór wiersza w zupełnie inne sfery.

Kolejne wersy każą nam zatrzymywać się co chwila: „jest wiarygodna piąta po południu”... Dlaczego „wiarygodna”? Może być dokładnie piąta, prawie piąta, ale nie „wiarygodna piąta”. Jednak związki frazeologiczne, do jakich przywykliśmy, nie mają racji bytu, bo przecież tu czasowi oddano szczególne miejsce, to on jest zasadniczym przedmiotem poetyckiego zadziwienia: ktoś go wstrzymał, prowokując tym samym kolejne zdarzenia („maj delikatnie, ale stanowczo wstrzymany, / więc i ja przystanęłam”), ktoś się przeniósł w czasie. Ta wiarygodna piąta może być albo zapewnieniem obserwatorce, że wszelkie znaki odczytane z obrazu wskazują, iż to zapewne piąta, prawdopodobnie piąta; albo zachętą, byśmy uwierzyli, że jest właśnie piąta, a to dokładne sprecyzowanie czasu ma nam uwiarygodnić (lepiej wyobrazić sobie) realia, w jakie się przeniosła. Początkowym wersom, zapowiadającym czas, do jakiego przenosi się kobieta, odpowiadają ostatnie wersy, przedstawiające znamieny obraz: „za stołem siedzi kościsty mężczyzna / i reperuje zegar”, jak w klamrze zamykające zarówno opowieść o czasie zatrzymanym, jak i wątpliwości oraz pytania o czas „do naprawy”.

W poezji Szymborskiej widoczna jest fascynacja czasem, a przede wszystkim możliwością jego zatrzymania, uchwycenia, utrwalenia chwili, zamknięcia jej w obrazie. Poetka zachwyca się narzędziami, które to umożliwiają: piórem (*Radość pisanie*), pędzlem (*Ludzie na moście*, *Vermeer*) czy po prostu zdolnością takiego patrzenia na świat, która pozwala cieszyć się chwilą, błogością ciszy czy idyllicznością krajobrazu jak na dziecięcym obrazku (*Chwila*). Ten, kto ma taką gotowość celebrowania zatrzymanego czasu, potrafi również dokonać czegoś przeciwnego: wejść w unieruchomiony pędzlem malarza czy aparatem fotografa obraz i go ożywić. Tak właśnie dzieje się w *Pejzażu*.

Wstąpienie przez obserwatorkę w realia obrazu budzi w niej samej zdumienie, stąd dopomina się uwagi od towarzysza z realnej rzeczywistości: „Przyjrzyj się [...], / jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu, / jak paraduję sobie w cudzym losie / i odpoczywam od żywych tajemnic.” W jaki sposób to właśnie koszyk może zatrzymać ją w namalowanym świecie? Czy ten konkretny przedmiot (zapewne będą następne) jest paliwem dla wyobraźni, która pozwala odgrywać kolejne role, przeżywać kolejne losy? Ale dlaczego ona „paraduje” w cudzym losie? Nie występuje, odgrywa, przeżywa, ale – paraduje? Czasownik „paradować” ma swoje konotacje z: wynosić się (nad innymi), pysznić się, wywyższać się, chodzić jak paw, prezentować się (maszerować, defilować) przed innymi; użycie go wprowadza odczucie ironicznego dystansu obserwatorce wobec swojej nowej

roli, przyjętej tylko na chwilę, bo całkowite utożsamienie z niewiastą pod jesionem i jej losem nie jest możliwe, a na pewno nie jest uprawniona pokusa poczucia wyższości nad ludźmi z przeszłości. Stąd może świadomość, że takie niezobowiązujące paradowanie sobie w cudzym losie to jedynie odpoczynek od „żywych tajemnic”, oderwanie się od prawdziwych problemów realnej rzeczywistości.

W autoprezentacji niewiasty z obrazu zatrzymuje nas słowo „jeszcze”: „Bóg jeszcze patrzy w czubek mojej głowy. / Modłę się jeszcze o nienagłą śmierć.” Bez słowa „jeszcze” słowa niewiasty byłyby jasne: ufa w opiekę Boga, który – oczywiście – patrzy na nią z góry, z nieba; ona wierzy w Jego moc, w sprawczość, więc w modlitwie kieruje do Niego swoje prośby. „Jeszcze” wprowadza dysonans w odbiorze tych słów i każe się zastanowić, kto tak naprawdę tu się wypowiada, skąd ma taką świadomość tego, co będzie potem, skąd wie, że nastąpi czas, kiedy ona nie będzie już Boga szukać, zadzierając głowę do góry, że utraci wiarę w skuteczność modlitwy. Specyfikę tych słów trafnie ujmuję Małgorzata Czermińska, tłumacząc, że to w monologu współczesnej kobiety, nagle wcielonej w postać namalowaną na obrazie „nakładają się na siebie dwa punkty widzenia, jak w chwycie mowy pozornie zależnej: «ja» mówiące łączy w jednym i tym samym zdaniu mentalność XVII-wiecznej chłopki z perspektywą dystansu intelektualnego kobiety żyjącej współcześnie” (Czermińska 2003, 238). Przenika się więc perspektywa tej, która ma „oczywistą duszę jak śliwka ma pestkę”, z punktem widzenia tej drugiej, współczesnej, dla której posiadanie duszy straciło swoją oczywistość, choć zapewne nie przestało być przedmiotem rozmyślań i niepokoju.

Niejasności, zatrzymujących w pośpiesznym czytaniu, zapobiegających powierzchowności odczytań i ujmowania ich w gładkich zdaniach jest w kolejnych wersach o wiele więcej. Każda z nich może stanowić punkt wyjścia dla czytelnika do podejmowania w kolejnej lekturze coraz to innej, prywatnej rozmowy z wierszem.

Czytanie trzecie. Perspektywa filozoficzna

Zwolnieni z obowiązku „całościowej” interpretacji wiersza spróbujmy podejść do jego lektury jeszcze inaczej: koncentrując się na wybranych aspektach, odbijających się w naszym doświadczeniu życiowym bądź czytelniczym, lub znajomości poezji Szymborskiej, która może pomóc nam odkrywać kolejne sensy *Pejzażu*, poprzez oświetlanie go innymi wierszami. Tym razem poszukajmy, co składa się na swoisty traktat filozoficzny wpisany w wiersz.

Słowa z *Rozmowy z kamieniem*: „Chcę wejść do twego wnętrza,” mogłyby stać się mottem wielu wierszy Szymborskiej. Są wyrazem wielkiego zaciekawienia drugim człowiekiem, stworzeniem, przedmiotem, a jednocześnie przekonania, że aby naprawdę poznać Drugiego, to trzeba nim się stać, wejść w niego, poczuć się nim tak właśnie, jak ma to miejsce w *Pejzażu*.

„Chcę wejść do twego wnętrza, / rozejrzeć się dokoła, / nabrać ciebie jak tchu” (Szymborska 1987, 95-97) – prosi kamień postać mówiąca i tłumaczy, że przychodzi „z ciekawości czystej”, tylko na chwilę, bo przecież jej świat jest wart

powrotu. Chce również wejść w inne wnętrza, zwiedzić liść i kroplę deszczu. Jej przekonaniu o wyjątkowości Drugiego i potrzebie jego poznania („Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale, / nieoglądane, piękne nadaremnie,”) przeciwstawiony jest sceptycyzm kamienia (wyśmiałyby jej starania, gdyby miał „mięśnie śmiechu”). Nie wystarczy bowiem ciekawość i wyobraźnia, potrzebny jest „zmysł udziału”⁴, aby ktoś mógł być wpuszczony do cudzego wnętrza.

Testowanie tego „zmysłu udziału”⁵ dokonuje się w *Pejzażu*. To już nie jest tylko zaciekawienie losem drugiego człowieka, to głębokie poczucie wejścia do cudzego wnętrza i próba postawienia znaku równości między tym, co „cudze” a „moje”. Przyczyn tej ciekawości i pragnienia przekraczania własnej tożsamości można poszukać w innych wierszach Szymborskiej, na przykład w *Zdumieniu*:

Czemu w zanedo jednej osobie?
Tej a nie innej? I co tu robię?
W dzień co jest wtorkiem? W domu nie gnieździe?
W skórze nie łusce? Z twarzą nie liściem?
Dlaczego tylko raz osobiście?
Właśnie na ziemi? Przy małej gwieździe?
[...]
Sama u siebie z sobą? Czemu
Nie obok ani sto mil stąd,
Nie wczoraj ani sto lat temu
(Szymborska, 1987, 163)

A zatem kieruje nią chęć wypełnienia poczucia niedosytu z własnego, jednostkowego życia, zdumienie jego incydentalnością, przygodnością. Zadziwienie przypadkowością ludzkiego losu wyraża poetka wielokrotnie. Ma świadomość, że tylko traf zdecydował, że nie jest „Kimś z ławicy, mrowiska, brzęczącego roju, / szarpaną wiatrem częstką krajobrazu.” „Drzewem uwięzłym w ziemi, / do którego zbliża się pożar.” albo „Typem spod ciemnej gwiazdy,” (*W zatrząsieniu*) (Szymborska 2002, 7-8), kimś, kto budzi w ludziach strach, odrazę, litość.

Poetka z pokorą przyjmuje nadaną jej przez los tożsamość, której sama nie wybierała, ale na którą nie narzeka, bo mogłaby być „kimś dużo mnie szczęśliwym, / hodowanym na futro, / na świąteczny stół, / czymś, co pływa pod szkiełkiem. / Drzewem uwięzłym w ziemi, / do którego zbliża się pożar. / Żdźbłem tratowanym / przez bieg niepojętych wydarzeń.” (Szymborska 2002, 7-8). Pokora i świadomość przypadkowości ludzkiej postaci („być psem, / albo głaskać go po ciepłej sierści” (*Notatka*) (Szymborska 2002, 40), sprawia, że nie ma w niej żadnego poczucia wyższości nad nie-ludzkimi istotami. Jest ich tak samo ciekawa, jak drugiego człowieka, są dla niej współtowarzyszami wspólnej podróży, którą odby-

⁴ O ważności w praktyce pisarskiej Szymborskiej „zmysłu udziału” w relacji ze światem świadczy dokonany przez poetkę wybór 21 wierszy zatytułowany *Zmysł udziału* (Szymborska 2006).

⁵ Ryszard Nycz pisze: „należałoby właściwie zapisywać określenie «zmysł udziału» bez cudzośłowu, bo mam poczucie, że ma ono charakter ważnego poetyckiego wynalazku, który tyleż uświadamia istotny niedostatek nowoczesnego ludzkiego poznania, co sygnalizuje możliwą reorientację, antycypując kierunek poszukiwań, którym oddają się współcześnie nie tylko literatura i sztuka, lecz także nauki humanistyczne. Ma więc wszelkie dane, by wejść do potocznego obiegu jako poręczna formuła tych poszukiwań” (Nycz 2024, 250-251).

wają na równych prawach (*Mikrokosmos, Łańcuchy, Przymus*). I chociaż milczą, to ona – niezrażona – przekonuje, że „Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa, / Pilna w życiu pośpiesznym / i odłożona na nigdy” (*Milczenie roślin*) (Szyborska 2002, 16).

Poezja (jej tworzenie, czytanie, przeżywanie) pozwala na przemieszczanie się obok i „sto mil stąd”, na rozwijanie „zmysłu udziału”, ale i świadomość jego ograniczeń. *Pejzaż*, tak jak i wiele innych wierszy Szyborskiej podejmujących temat przekraczania własnej tożsamości, to jedna z cegiełek budujących traktat filozoficzny o ważności otwarcia się na innego człowieka, na świat, na kamień i kroplę wody; otwarcia nie po to, żeby coś z tego spotkania wynieść czy zawłaszczyc („Wejdę i wyjdę z pustymi rękami.”, *Rozmowa z kamieniem*), nie po to, żeby uciec z własnego życia („Nie jestem nieszczęśliwa. / Nie jestem bezdomna. / Mój świat jest wart powrotu.”, *Rozmowa z kamieniem*). Do spotkania i utożsamienia się z inną istotą pcha ją czułe zadziwienie jej odmiennością i niepowtarzalnością, życzliwa ciekawość, chęć poznania cudzej perspektywy, gotowość współodczuwania, współbycia.

W takim prawdziwym spotkaniu, w którym dochodzi do swoistego zjednoczenia, człowiek nie może pozostać na pozycji uprzywilejowanego i zdystansowanego obserwatora, ale – tak jak się to dzieje w *Pejzażu* – zostaje wytracony z tej roli, bowiem, jak dowodzi Ryszard Nycz „Strategia poetycka Szyborskiej polega na [...] odsłonięciu w tryumfującej władzy humanistycznego antropocentryzmu – narcystycznej arogancji; w przywileju – rodzaju wykluczenia; w specyficznie ludzkiej władzy intelektualnego poznania – dysfunkcji, niedoboru, braku” (Nycz 2024, 251). Wiersze Szyborskiej podpowiadają, że tym, co winno zastąpić nasze nieuzasadnione poczucie pewności siebie w relacji z innymi, jest nie tyle empatyczna identyfikacja, lecz – jak pisze Nycz:

Chodzi o niełatwą do wykształcenia ludzką zdolność do pocucia uczestnictwa w porządku naturalnym (w którym człowiek przecież – od „przed-urodzenia” do „pośmierci” – cieleśnie, fizycznie, uczestniczy), do przynależności do także nie-ludzkiego otoczenia oraz szukania sfer kontaktu z nim. Uważam, że zmysł udziału określa poetycki habitus Szyborskiej (czyli te względnie trwałe dyspozycje, które decydują o sposobie postrzegania świata, stylach myślenia, strategii działania). Natomiast organem tego zmysłu jest – w przypadku Szyborskiej – jej poezja, poetycka dykcja i praktyka o silnie idiomatycznym charakterze (Nycz 2024, 254).

Badacz wskazuje na trzy manifestacje zmysłu udziału w poezji Szyborskiej, stanowiące trzy filary jej poetyckiej ontologii, a są to: widzenie człowieka w środowisku „nie-tylko-ludzkiej naturokultury”, postrzeganie go jako bytu „jeszcze-niedokonanego”, a wreszcie „widzenie człowieka jako istoty relacyjnej – i poza relacjami nieistniejącej – a osadzonej w bliskich kontaktach z innymi i światem” (Nycz 2024, 257). Co więcej, Nycz przekonuje, że poezja Szyborskiej zachęca nas do odkrycia zmysłu udziału, zdolności doświadczenia świata, który jest częścią nas samych i wobec którego poczuwamy się (winniśmy się poczuwać?) do odpowiedzialności (Nycz 2024, 262).

Czytanie czwarte. Prywatna rozmowa z wierszem

Nakreślone tu możliwe interpretacje wiersza Szymborskiej nie wyczerpują potencjału jego możliwych odczytań. Nieco inne perspektywy badawcze i odmienne języki interpretacyjnego dyskursu można odnaleźć w pracach Jerzego Faryna (Faryno 1975), przeprowadzającego wnikliwą strukturalno-semiotyczną analizę tekstu; Joanny Grądział (Grądział 1996), wskazującej na zestawienie dwóch rzeczywistości: świata doskonałej, uporządkowanej sztuki, zawieszającej przemijanie, oraz ułomnej, chaotycznej, podległej czasowi realności, a także rozważającej skryte człowiecze marzenia o wyzwoleniu spod władzy Zegarmistrza czy Ireny Szczepankowskiej (Szczepankowska 2013), trafnie analizującej styl monologu wewnętrznego postaci z obrazu.

Naukowe prace literaturoznawców dalekie są od możliwości interpretacyjnych przeciętnego ucznia i – choć pomocne w pogłębianiu wiedzy – niekoniecznie mogłyby go zmotywować do osobistych spotkań z poezją. Zapewne większą zachętę i inspirację znajdzie on w pisanych literackim bądź krytycznoliterackim językiem, pełnych pasji osobistych dialogach z wierszem. Te dialogi przybierają czasem postać opowieści bądź relacji z własnych przeżyć i prywatnych zmagania z wierszem, eksponują nie tylko to, co czytającemu udało się zrozumieć, ale też to, co pozostaje dla niego niejasne, nieuchwytnie. Wiele przykładów osobistych rozmów z poezją, w tym z poezją Szymborskiej, znajdziemy w kilku tomach dzienników Jerzego Pilcha. W tej, którą poświęcił *Pejzażowi*, więcej jest pytań niż odpowiedzi:

Wiersz jest opisem „pejzażu starego mistrza”, autorka (albo niech będzie: damski podmiot liryczny) utożsamia się z wyobrażoną na obrazie „niewiastą pod jesionem” i temu (nie ma co ukrywać: nieszczęśnikowi) co razem z nią na malunek patrzy – tłumaczy, co zaszło: „Przyjrzyj się, jak daleko odeszłam od ciebie, / jaki mam biały czepek i żółtą spódnicę, / jak mocno trzymam koszyk, żeby nie wypaść z obrazu, / jak paradyuję sobie w cudzym losie / i odpoczywam od żywych tajemnic. (...)”.

Owszem: tu jest cała Szymborska. Cała Szymborska z jej królewską obsesją obecności i nieobecności; nasze życie mogłoby się odbywać kiedy indziej, gdzie indziej – wtedy nie byłoby nasze, naszej świadomości byłoby pozbawione, ale z kolei jedyna i niepowtarzalna, choć na wskroś przypadkowo do naszych głów przyspawana świadomość daje jedyną szansę rozważania tysięcznych wariantów... – pora, bym zaprzestał topornych streszczeń.

Pytanie, które mnie dręczy, jest oczywiste: co to za obraz? Istniejący czy w wierszu stworzony? Wiadomo, że jest to XVII-wieczne malarstwo holenderskie. Wiadomo? Raczej wiadomo. Ale czy wiersz napisany jest z zapatrzenia na oryginał, czy oryginalna fikcja została stworzona? Czy jesion był na obrazie, czy też był tam wersyfikacyjnie niepasujący dąb? Po białym czepku i żółtej spódnicy ciężko rozpoznać pierwowzór – białe czepki nosiły praktycznie wszystkie malowane przez genialnych Holendrów niewiasty, niemalowane tym bardziej. Żółty kolor, choć symbolicznie złowrogi, u realistów miał – snadź uzasadnione ówczesnymi modami – wzięcie.

A może pierwowzór jest niezbity i powszechnie znany, ale został przez poetkę przebrany? Może np. Szymborska postanowiła uwielbianemu przez siebie Janowi Vermeerowi napisać nienamalowany przezeń obraz? Może „Mleczarka” w celu jej harmonijnego dopasowania do kaftanika zmieniła spódnicę i ruszyła na targ z koszykiem – teraz wraca? Albo idzie o którąś z sześciu kobiet, co na sześciu dziełach mistrza

czytają, piszą lub otrzymują listy? Akurat ta, co jej służąca wręcza – jakże tu pasujący – „List miłosny” ma biały czepek i żółtą spódnicę; koszyk stoi obok. Właśnie wróciła do domu i korzysta z faktu, że mąż poza majsterkowaniem świata nie widzi? Właśnie wróciła do domu z wiersza Szymborskiej? Nie wie jeszcze o tym, bo wiersz za trzysta lat zostanie napisany? [...]

Pytanie o pierwowzór obecnego w tekście dzieła sztuki tylko z pozoru jest szlachetniejsze. W końcu jakby miało znaczenie, jaki i czyj to obraz – nie zostałaby ta konieczność pominięta w utworze. Jak została pominięta – była konieczność pominięcia. W tej twórczości nie ma przypadków. Nawet wszelkich.

Pozostaje rozpacz duszy, która z ciała – jak pestka ze śliwki – wypadła, pozostaje niemieszczący się w głowie – na której wszechmogące spojrzenie już się nie opiera – strach. Pozostaje nagość, wstyd i przedłużająca się nieobecność szatana, ergo bezsenność.

Pozostaje podziw dla pokreślonego i zawilego rękopisu. Wynika z niego, że kot – prawdopodobnie pręgowany – skacze na ławę. W następnej linijce: słońce – prawdopodobnie zachodzące – pada na cynowy dzban. Na końcu siedzący za stołem mężczyzna reperuje – prawdopodobnie latarniowy – zegar. A jak nie latarniowy, to podłogowy. Jak podłogowy, to stół, na którym chronometr jest położony, musi być wielki i masywny. Chyba że gość wyjął mechanizm. Tak czy tak: Jaki był stół? Jakie ogary? W jaki – Wisławo – poszły one las? (Pilch 2007).

Przytaczam interpretację Jerzego Pilcha bez komentarza. Podkreślę tylko, że w dużej mierze ujął on w swojej wypowiedzi te aspekty analizy, które były przedmiotem refleksji mojej i przywołanych w niniejszym artykule badaczy. Posłużyłam się jego odczytaniem *Pejzażu* na zakończenie moich rozważań, bowiem to, co wyróżnia wypowiedź pisarza, to widoczne duże zaangażowanie w podjęty temat bez ambicji jego wyczerpania oraz specyfika języka ujawniającego bardzo osobisty stosunek do czytanej poezji, zaciekawienie tym, co między wersami, dopowiadanie tego, co niewypowiedziane wprost, gotowość do zadawania pytań i dzielenie się wątpliwościami. A są to dyspozycje, które warto kształcić u młodego czytelnika. Jeśli chcemy zachęcić uczniów do pozaszkolnych spotkań z wierszem, to niech może czytać też Pilcha, aby zarazić się jego literackimi fascynacjami i zainspirować prywatnymi rozmowami z poezją.

Bibliografia:

- Attridge Derek, 2007, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków.
- Bortnowski Stanisław, 1992, *Nauczycielu, bądź sobą!*, Warszawa.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, 2006, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków.
- Czermińska Małgorzata, 2003, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2-3, s. 230-242.
- Dziadek Adam 2011, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice.
- Faryno Jerzy, 1975, *Semiotyczne aspekty poezji w sztuce: na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 66/4, s. 123-145.

- Grądział Joanna, 1996, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 87/2, s. 85-102.
- Handke Ryszard 1992, *Hermeneutyka*, „Polonistyka” nr 5, s. 281-289.
- Ligęza Wojciech, 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków.
- Markowski Michał Paweł, 1999, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Nycz Ryszard, 2024, *Poetycki „zmysł udziału” Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” nr 1, s. 248-262.
- Pilch Anna, 2010, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków.
- Pilch Jerzy, 2007, *Miłość według Szymborskiej*, „Dziennik.pl” 30.11.2007, <https://wiadomosci.dziennik.pl/opinie/komentatorzy/artykuly/64689,milosc-wedlug-szymborskiej.html> [dostęp: 10.01.2025]
- Szczepankowska Irena, 2013, *Człowiek, język, wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej*, Białystok.
- Szymborska Wisława, 1987, *Poezje*, Warszawa.
- Szymborska Wisława, 2002, *Chwila*, Kraków.
- Szymborska Wisława, 2006, *Zmysł udziału. Wybór wierszy*, Gawdzik-Brzozowska B. (rys.), Kraków.
- Tomaszewska Grażyna, Szczukowski Dariusz (red.), 2014, *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, Gdańsk.
- Witosz Bożena, 2009, *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 1-2, s. 105-126.

O autorce:

Anna Janus-Sitarz – prof. dr hab., kieruje Katedrą Polonistycznej Edukacji Nauczycielskiej oraz Centrum Badań Edukacyjnych i Kształcenia Ustawicznego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Przewodniczy Komisji Edukacji w Komitecie Nauk o Literaturze PAN. Jest członkinią Komisji PAU do Oceny Podręczników Szkolnych, Rady Konsultacyjnej Ośrodka Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej UJ, Komitetu Głównego Olimpiady Literatury i Języka Polskiego dla Szkół Podstawowych. Wchodzi w skład redakcji czasopism: „Polonistyka. Innowacje” oraz „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty”. Inicjatorka cyklicznych Kongresów Dydaktyki Polonistycznej. Jest twórczynią i redaktorką **naukową serii wydawniczej „Edukacja Nauczycielska Polonisty” oraz autorką ok. 200 publikacji naukowych, poświęconych literaturze, dydaktyce literatury, filozofii edukacji. Napisała książki: Lekcje teatru; Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka; Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze. O praktykach czytania literatury w szkole; W poszukiwaniu czytelnika. Diagnozy, inspiracje, rekomendacje; Książki zadające pytania. Pogranicza literatury dla dorosłych i niedorosłych.**

