

ABSTRACT. Tomassucci Giovanna, „Mądre tautologie” [“Clever tautologies”]. „Przestrzenie Teorii” 26. Poznań 2016, Adam Mickiewicz University Press, pp. 269-287. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2016.26.19.

This article covers a particular form of Wisława Szymborska conceptism, her Thought fugues, which turns the world’s elements upside down and deconstructs them, uncovering their antinomies. The described reality takes the form of a concatenation, it is elliptic, based on seemingly symmetric tessellations, but in essence triggers some logic turns. It is possible to discern a similarity with advertising rhetoric and its constant variations of sense based on oppositions, such as double meaning, antiphrasis, paradox, or tautology. In all of which Szymborska is able to notice the condensing of meaning, or even some oxymoronic properties. It is perhaps this reason why her poetry is accessible to such a wide audience across the world. Though frequently condemned by 20th-century thinkers as a mere pleonasm, tautology becomes for the poetess a fluid material useful for her dialectics of imagination. Szymborska does not see language as a mirror of the world, but rather as an act of creating new worlds and new forms of life, like Wittgenstein did in his theory of language games. This is why she prefers such word games more than other poets. Due to their dual nature, tautologies constitute a potential and permanent element of Szymborska’s conceptual games.

*Być może ustalając, że piasek to piasek, a słowa to słowa,  
moglibyśmy przybliżyć się do zrozumienia,  
jak i w jakim stopniu potłuczony i erodujący świat  
jest jeszcze w stanie znaleźć fundament i model.*

Italo Calvino, *Kolekcja piasku*<sup>1</sup>

## 1. Ideologie i walizki

W 1991 roku Wisława Szymborska z okazji nadania jej Nagrody Goethego wyraziła *explicite* refleksję o zależnościach między poezją a ideologiami i o szkodliwym wpływie tych ostatnich na umysły intelektualistów. Ściślej mówiąc, przypomniała pewien gag z filmu niemego, w którym Chaplin z trudem zamyka nieprawdopodobnie wypchaną walizkę: kiedy jednak uświadamia sobie, że z walizki wystają różne fragmenty garderoby, to łatwo rozwiązuje problem, przycinając je nożyczkami

\* G. Tomassucci, „Sagge Tautologie”, [w:] Szymborska, *la gioia di leggere. Lettori, poeti, critici*, a cura di Donatella Bremer e Giovanna Tomassucci, Pisa University Press, Pisa 2016. Redakcja „Przestrzeni Teorii” składa podziękowania włoskiemu wydawnictwu Pisa University Press za zgodę na tłumaczenie na język polski i druk tekstu.

<sup>1</sup> I. Calvino, *Collezione di sabbia*, [w:] *Saggi 1945–1985*, t. 2, red. M. Barenghi, Milano 1995, s. 416.

z każdego boku walizki. Owa scena – komentuje Szymborska – jest metaforą tego, co się dzieje, gdy usiłuje się wepchnąć „za wszelką cenę rzeczywistość do walizki z ideologią”. Według niej pisarz, w przeciwieństwie do tego zachowania:

powinien sam na sam mocować się ze światem. Nie znaczy to, żeby nie miał ideałów – ale będzie lepiej dla jego twórczości, jeśli te ideały nie ułożą mu się nigdy w zwarty, nieprzepuszczalny system<sup>2</sup>.

Odniesienie jest wyraźnie autobiograficzne i można je odczytać jako nawiązanie do niegdysiejszego kompromisu poetki ze stalinizmem: Szymborska zaleca tu, aby używając wyobraźni wszelkiego typu – doktrynerskiej lub nie – nie uchybiać i nie lekceważyć rzeczywistości. Stąd apel o konkret, który odnosi się tym bardziej do poezji, gdyż ta:

nie lekceważy nigdy materii świata, przykłada dużą wagę do opisu konkretnej sytuacji, ma serce dla szczegółu i ulotnej chwili. [...] Wie, że dramat ludzkiego ciała i ducha nie rozgrywa się nigdy w ponadczasowej pustce, ale na scenie jako tako umeblowanej i że nie bez znaczenia są tu rekwizyty<sup>3</sup>.

Szymborska nie była pierwsza w wykorzystaniu sceny z nożyczkami Charlie Chaplina w odniesieniu do ideologii. W końcu lat trzydziestych uczynił to również Bertolt Brecht w swojej polemice z Györgym Lukácsem, dogmatycznym cenzorem poetyki ekspresjonistycznej:

Um in die Schubfächer zu gehen, müssen die literarischen Werke tüchtig beschnitten werden. Ich sah einmal in Film Chaplin einen Koffer packen. Was am Schluss drüber hinausging, Hosenbeine und Hemdzipfel, schnitt er einfach mit einer Schere<sup>4</sup>.

Nawiasem mówiąc, gag z walizką (zapamiętany też przez Adorna<sup>5</sup>) prawdopodobnie nie jest autorstwa Chaplina<sup>6</sup>, ale nie da się wykluczyć, że polska poetka, admiratorka anglo-amerykańskiego komika, przypomniała sobie fragment z Brechta, autora, który po 1953 roku był punktem odniesienia dla wielu polskich intelektualistów. Poezja Szymborskiej zawiera zresztą pewne podobieństwa z poezją niemieckiego poety: podejście logiczno-rozumowe o podłożu obywatelskim, perswazyjne komen-

<sup>2</sup> W. Szymborska, *Cień wątpliwości*, „Dekada Literacka” 1991, nr 30, s. 4.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> B. Brecht, *Décadence* (1938–1939, fragment z: *Arbeit journal*), [w:] *Werke*, t. 22, *Schriften* 2, część 1, Frankfurt am Main 1993, s. 448.

<sup>5</sup> Zob. A. Hamilton, *Aesthetics and Music*, London 2007, s. 180.

<sup>6</sup> Być może Brecht połączył kilka reminiscencji Chaplinowskich z filmem Bustera Keatona *Cops* (*Policjanci*), w którym Keaton, usiłując zmieścić w walizce duży dzban, wciska go do środka, upycha, skacząc na pokrywie... i go rozbija.

tarze, skłonność do filozoficznej ironii, do paradoksu i aforyzmu. Szymborska, podobnie jak Brecht pochwała *schönes Kopfschütteln / Über der unbestreitbaren Wahrheit*. Cały zresztą jej wykład z okazji Nagrody Goethego nosi tytuł bardzo brechtowski: *Cenię wątpliwości* – to prawie cytat z Brechtowskiej *Pochwały wątpliwości*.

Podobnie jak jej bardziej sławni rówieśnicy – Tadeusz Różewicz i Zbigniew Herbert – Szymborska formowała swoją postawę, będąc świadkiem potężnych kataklizmów, jakie dotknęły jej kraj: kolejnych dwóch reżimów totalitarnych XX wieku, Holokaustu, zagłady jednej piątej całej populacji, destrukcji stolicy, rekonfiguracji granic Polski. Czesław Miłosz zauważył, że doznania wojennych „śmiercionośnych wydarzeń, dla których tylko gwałtowne trzęsienia ziemi zdają się być metaforą”<sup>7</sup> naznaczyły całą powojenną poezję polską, pchając twórców ku poszukiwaniu najróżniejszych sposobów egzorcyzmowania przeszłości, oraz że tacy poeci, jak Różewicz, Herbert, Szymborska znaleźli się w sytuacji, w której piszą „zamiast pokolenia, które debiutowało podczas wojny i wojny nie przeżyło”<sup>8</sup>.

Poezja Szymborskiej również nie jest wolna od takich bliźn, choć egzorcyzmowanie wydaje się tu mniej widoczne: rany zadane przez historię zdają się jakby ukryte pod bielizną, zakamuflowane, z trudem rozpoznawalne pod aurą apolińskiego dystansu, który ujawnia się w jej wierszach, niewidoczne zwłaszcza dla oczu tego, kto nie zna i nie rozpoznaje aluzji do polskich kontekstów historycznokulturowych. Teksty poetyckie Szymborskiej są równie dalekie od makabrycznej surowości Tadeusza Różewicza, jak i od zasady ruchu wahadłowego Herbertowskiej wyobraźni, oscylującej „od cierpienia do cierpienia”<sup>9</sup>. Poetka, która w czasie wojny straciła bliskie jej osoby, oświadczyła, że właśnie konfrontując siebie z Różewiczem i Herbertem piszącymi o doświadczeniu wojny, zdała sobie sprawę, iż nie potrafiła „nic do tego dodać”<sup>10</sup>; po okresie stalinizmu postanowiła nie okazywać smutku i pesymizmu w swoich wierszach. Wyrazi to jasno w *Autonomii*, mówiąc o własnej filozofii życia i o własnej poezji:

<sup>7</sup> C. Miłosz, *Zaczynając od mojej Europy*, [w:] tenże, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 5.

<sup>8</sup> Tenże, *A nie mówiłem?*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 41, s. 8.

<sup>9</sup> Cytat z wiersza Z. Herberta *Pan Cogito i wyobraźnia*. Oto dłuższy fragment: „wyobraźnia Pana Cogito / ma ruch wahadłowy // przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia // nie ma w niej miejsca / na sztuczne ognie poezji // chciałby pozostać wierny / niepewnej jasności”. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008.

<sup>10</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 72.

Potrafimy się dzielić, och prawda, my także.  
Ale tylko na ciało i urwany szept.  
Na ciało i poezję

Po jednej stronie gardło, śmiech po drugiej  
lekki, szybki, milknący.

Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,  
trzy tylko słówka jak trzy piórka wlotu.

Przepaść nas nie przecina.  
Przepaść nas otacza<sup>11</sup>.

Wydobywając się z przepaści, nie jest łatwo znaleźć adekwatny język, przekazać nierozchwianą percepcję rzeczywistości. Hanna Arendt pisała, że w próżni wartości „the trouble with the wisdom of the past is that it dies [...] in our hands as soon as we try to apply it honestly to the central political experiences of our own time”<sup>12</sup>. W Polsce reakcje na powojenny stan rzeczy były różne. W odróżnieniu od Herberta, który poszukiwał oświecenia w mądrości kultury starożytnej i patrzył na świat obecny jak na zrujnowany krajobraz, Szymborska odwoływała się do sokratejskiego pryncypium, według którego, aby dążyć do poznania (a też rozpoznania siebie), trzeba stawiać nieustannie pytania. Jak wiadomo, chociaż nie lekceważyła „materii świata”, wybrała szczególny sposób jej przedstawiania. Był to rodzaj krytyki rzeczywistości, w której, posiłkując się ironią, grą słów i paradoksem, poetka dokonywała konfrontacji realnego świata z jego odbiciem we własnej poezji. Nie przypadkiem wiersz *Obmyślam świat* umieściła w zakończeniu tomu *Wołanie do Yeti* – swoim pierwszym zbiorze wierszy wydanych po odwilży 1956 roku.

Sceptycyzm Szymborskiej zachowuje z jednej strony prymat realnego nad wyobraźniowym, z drugiej zaś odsłania antynomie realnego świata, odwracając i dekomponując jego elementy. Nie ona jedna posiłkuje się ironią jako sposobem wyzwalającym od niesprawiedliwości świata – także Herbert lubi korygować percepcyjną trajektorię czytelnika. Jednak to, co u Herberta zostaje wyrażone jako definitywne i wysokiej rangi, u Szymborskiej jest programowo zwyczajne, niestabilne, zmienne, dysku-

---

<sup>11</sup> W. Szymborska, *Autonomia*, [w:] też, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe rozszerzone, Kraków 2004, s. 187. Wszystkie następne przywołania wierszy Szymborskiej, jeśli nie podano inaczej, są z tego wydania. Wówczas tytuł i numer strony podano w tekście głównym, oznaczając cytowane wydanie skrótem Ww.

<sup>12</sup> H. Arendt, *Essays in Understanding: 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*, red. J. Kohn, New York 1994, s. 309, <<https://archive.org/details/HannahArendtEssaysInUnderstanding19301954>>.

syjne. Jej sposób postrzegania rzeczywistości jest zawsze fragmentaryczny, zdekomponowany i złożony ponownie w nowe symetrie i asymetrie, które nigdy nie wymuszają przyjęcia jakiegokolwiek jedynej perspektywy.

Niechętna wyznaniom Szymborska preferuje narrację w formie pośredniej – i nie tylko poprzez mity uznane w wysokiej kulturze Zachodu (kultura antyczna, Biblia, wykształceni poeci), lecz także odwołując się do tych mniej elitarnych, wyrastających z kultury masowej (kino, *variétés*, telewizja, ilustrowane czasopisma). Owa forma pozwala autorce *Stu poeciach* być zrozumiałą dla szerokiego grona odbiorców, staje się najważniejszym czynnikiem jej popularności. Wydawcy nie muszą wprowadzać obszernego aparatu przypisów do jej wierszy, zaś wśród czytelników także cudzoziemcy mogą rozumieć poezję Szymborskiej i chętnie sięgają po jej kolejne tomy. Poezja ta oferuje liczne poziomy lektury, które nie wykluczają się wzajemnie. Aby ją rozumieć i rozkoszować się nią, nie jest konieczne dotarcie do wszystkich poziomów znaczeń w niej zawartych. Można unosić się na powierzchniowym planie sensu lub dociekać szczegółowych odniesień w jej myślowych „fugach”, ułatwianych przez zastosowanie różnych mechanizmów dowcipu, podobnie jak w skeczach kabaretowych albo w spotach reklamowych (z podwójnym lub potrójnym poziomem znaczeń – niestety niekiedy nieprzetłumaczalnych na języki obce). Wpłynęło to na popularność poetki, spowodowało zaś rezerwę krytyków: na przykład przez jednego z autorów z włoskiego zbioru *La Gioia di leggere...* poetka została oskarżona o powtórzenia i o powierzanie „dobrych” idei „złym” mechanicznym działaniom...<sup>13</sup>.

## 2. Dialektyka przeciwieństw

Wszyscy czytelnicy Szymborskiej mają w pamięci wpisana w jej wiersze technikę zdystansowanego spojrzenia, obiektywizującą wizję świata, której składnikami są: programowy sceptycyzm, skłonność do porównań, do zderzania i przenikania się najrozmaitszych elementów – w poszukiwaniu nowej (zawsze tymczasowej i niepewnej) równowagi. U Szymborskiej – jak napisał krytyk Jan Gondowicz – znajdujemy:

dokładnie to, czego tradycyjnie brak liryce polskiej: dystansu w sprawach wielkich, konkretno w sprawach małych, widzenia spraw nowych i myślenia przy sprawach wszelkich<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Por. P. Febbraro, *Lo spettacolo di Wisława Szymborska*, [w:] *Szymborska, la gioia di leggere. Lettori, poeti, critici*, red. D. Bremer, G. Tomassucci, Pisa 2016, s. 71-80.

<sup>14</sup> J. Gondowicz, *Oswajanie poezji*, „Kultura” 1973, nr 15, s. 3.

Szczególna forma konceptyzmu, w której zawsze są spełniane zasady racjonalności, pozwala poetce na obracanie przesłanek i wstępnych hipotez, na ich odwracanie i przemieszczanie. Bywa, że przedmioty i pojęcia pozornie podobne lub symetryczne ujawniają się jako różne albo też, przeciwnie, że elementy opozycyjne w pewnym momencie się mieszają, rzucając światło jeden na drugi (*Obmyślam świat*). Z przewrotnych skojarzeń poetki wynikają nowe cechy dystynktywne, powstaje jakaś nowa encyklopedia lub kartografia wyobraźni bazująca często na akrobatycznych grach językowych. Zmiany perspektywy w jej poezji (wielki – mały, poważny – żartobliwy, realistyczny – fantastyczny itd.), a także kolaże z komentarzem lekceważącym inicjalny koncept, tworzą pewien rodzaj mentalnego zwarcia. Posiłkując się narzędziami, jakie oferuje filozofia, logika i retoryka, Szymborska osiąga to, iż idee i koncepty tracą wszelką kojącą, ustabilizowaną statyczność. U podstawy wielu jej wierszy leży operowanie rozchwianą perspektywą, stawianie pod znakiem zapytania paradygmatu powszechnie uznanego za poprawny, ale który stopniowo ujawnia się jako niespójny. Bywa też przeciwnie: gdy rozumowanie na pierwszy rzut oka absurdalne w ostatecznej analizie okazuje się bezspornym, niezaprzeczalnie słusznym.

Poezja Szymborskiej zbliża się w tym aspekcie do antycznej tradycji dialogu słowa z obrazem (mam na myśli tradycję emblematów), za której pochodną możemy uznać ikonografię surrealistyczną z jej odkrywczym skrzyżowaniem figury i tekstu.

Można by też dostrzec parantelę z tradycją nowszą, to jest z reklamą, której język sugeruje nieustanne wariacje sensu: jakieś słowo, pojęcie lub obraz poddawane są transformacji za pomocą dodawania, odejmowania, podstawiania lub wymiany. Podobnie to się dzieje w retoryce reklamowej, Szymborska w poezji usilnie stwarza opozycje zewnętrznego wyglądu rzeczy i ich rzeczywistego sensu. Ucieka się przy tym do figur bazujących na opozycji, takich jak podwójne znaczenie (pozorna identyczność ukrywa różnicę), paradoks (zewnętrzna opozycja skrywa faktyczną identyczność), tautologia (to samo słowo jest powtarzane w odniesieniu do różnych znaczeń, lecz ta różnica jest ignorowana), antyfrazy (użycie wypowiedzi, której sens jest odwróceniem dosłownego znaczenia) i oksymoron (dwa elementy w sposób widomy sprzeczne – zostają do siebie zbliżone)<sup>15</sup>.

Nie należy zapominać, że kiedy poetka zachęca innych pisarzy, aby nie lekceważyć „nigdy materii świata”<sup>16</sup>, to w tę „materię” włącza również

<sup>15</sup> W kwestii retoryki reklamy odwołuję się do ustaleń J. Duranda w jego inspirującym szkicu *Rhétorique et image publicitaire*, „Communications” 1970, vol. 15, nr 1, s. 70-95 lub na stronie internetowej: <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/com>>.

<sup>16</sup> Por. przypis 2.

jej wariacje fantastyczne. Wskutek tego w jej wierszach racjonalne powiązania miewają charakter ludyczny. Nawet w jej dialektyce, połączonej pepowiną z dawną formacją marksistowską poetki, wszelki rygor i sens jawi się jako prowizoryczny, czyniąc go paradoksalnym aż do granic absurdu. Szymborska jest poetką „wszystkochłonna”, z silną tendencją do encyklopedycznego eklektyzmu i sztuki intarsji (jest też faktem mało znanym, że pewnych fragmentów swoich wierszy użyła ponownie, wtapiając je w teksty późniejsze<sup>17</sup>). Wszystko jest dla niej ważne: wiadomości i zdjęcia prasowe (które były inspiracją między innymi dla jej dowcipnych kolaży), podręczniki do zoologii i paleontologii, idiomatyczne zwroty i przysłowia, dowcipy, fotografie i fotogramy, znane sentencje i anegdoty – a zarazem elementy te silnie spajają się z jej miłością do kiczu.

Jednocześnie zaś wszystko zostaje zakwestionowane: stereotypy, co oczywiste, ale również definicje, mity, zwroty językowe, statystyki, kwestionariusze, życiorysy i autobiografie, mapy, wywiady. Poetka dobrze pamięta historyczną lekcję awangardy polskiej, która, także dzięki osmotycznemu przenikaniu humoru żydowskiego (myślę tu zarówno o wierszach Juliana Tuwima, jak i o aforyzmach z późniejszych *Myśli nieuczesanych* S.J. Leca) przedstawiała katastrofy świata na sposób fantastyczny, groteskowy lub tragikomiczny. Przywołuje więc „konieczny przypadek” i przeprasza za to (*Pod jedną gwiazdką*, Ww, 195) albo próbuje się zastanawiać w perspektywie antyhistoryzmu nad rolą, jaką ten odgrywa w historii, wprowadzając do pewnych epizodów tryb warunkowy. Zdarza się, że poetka kieruje wstecz przebieg zdarzeń prywatnych i publicznych w poszukiwaniu wariantów wydarzeń, które „zostały niejako na lodzie, nie zaszeregowane, zawieszane w powietrzu, bezdomne i błędne?” (posługuję się tu Schulzowskim zdefiniowaniem)<sup>18</sup>. W ten sposób Szymborska (nieodległa od poetyki filmów Kieślowskiego, a zwłaszcza *Przypadku*<sup>19</sup>) rozważa hipotezę, iż Krzysztof Kamil Baczyński, jej rówieśnik i wielki poeta zabity w powstaniu warszawskim – przeżył wojnę (*W biały dzień*, Ww, 254-255). Kiedy indziej przyjmuje hipotezę przeciwną – że ona sama nigdy nie została poczęta (*Nieobecność*<sup>20</sup>).

<sup>17</sup> A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 80.

<sup>18</sup> B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 120.

<sup>19</sup> Począwszy od lat sześćdziesiątych, w kulturze polskiej nie brakuje fantazji o zbawczych i wyzwolicielskich grach *Przypadku* jako antidotum na wszelkie dławiące formy historycznego determinizmu. Obok filmów Kieślowskiego *Przypadek* i *Trzy kolory (trylogii filmowej z lat 1933–1994)* trzeba przypomnieć powieści Kazimierza Brandysa *Pomysł* (1974) i *Rondo* (1982) – obydwie przetłumaczone we Włoszech.

<sup>20</sup> W tomie: W. Szymborska, *Dwukropek*, Kraków 2005, s. 5-6.

Należy wziąć pod uwagę, że dla poetki przeszłość to rodzaj przegranej gry, nie tylko dlatego, że minione wydarzenia są nieodwracalne (*Metafizyka*<sup>21</sup>), ale również z tego powodu, że perspektywa, z której je rozważamy, wciąż się zmienia i z upływem czasu wydarzenia te zostaną zredukowane do suchych dat i statystyk, co świetnie zostało ukazane w wierszu *Pisanie życiorysu*. Ów fenomen Szymborska usiłuje „zażegnać” poprzez pewną logiczną kombinację struktury binarnej: w *Atlantydzie* każdy wiersz rozgałęzia się w dwa sprzeczne twierdzenia. Z miejsca rozdzielenia lokującego się w pośrodku wersu rozchodzą się, jak wektory, twierdzenia przeciwstawne:

Istnieli albo nie istnieli.  
Na wyspie albo nie na wyspie.  
Ocean albo nie ocean  
połknął ich albo nie.

[...]  
Działo się wszystko albo nic  
tam albo nie tam.  
(*Atlantyda*, Ww, 56)

W ten sposób w sferze niepewności i prawdopodobieństwa (które u Szymborskiej należą do pojęć kluczy) zostaje wykryta pewna szczelina wolności.

Dzieje się podobnie również w innych wierszach, gdy poetka ucieka się do oksymoronów, kalamburów i *coincidentiae oppositorum*: kwiaty, kamienie, ssaki, insekty itd. mogą się okazać jednorodne i tożsame, podczas gdy to, co uznane jest za jednakowe – ukazuje się jako różne. W *Złotych godach* dwoje małżonków, niegdyś różniących się od siebie jak „ogień i woda”, teraz upodabnia się tak, iż: „w podobieństwie spotykają się różnice / jak w bieli wszystkie kolory” (Ww, 78). W *Nic dwa razy* poetka potwierdza za Leibnizem: „różnimy się od siebie / jak dwie krople czystej wody” (Ww, 29). Z tego konceptu wynika pewna predylekcja do zaimków nieokreślonych i innych składników języka sprawiających, że wypowiedź zostaje „odwrócona”, uzyskując sens negatywny. Dzieje się tak m.in. przez użycie prefiksu negatywnego „nie-” lub rzeczownika „nic”, który pojawia się np. w tytułach: *Nic darowane* (z tomu: *Koniec i początek*), *Nic dwa razy* (z tomu: *Wołanie do Yeti*), \*\*\*[*Nicość przenicowała się także i dla mnie*] (z tomu *Wszelki wypadek*)<sup>22</sup>. Ponadto przysłówki przeczenia

<sup>21</sup> Taż, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 40.

<sup>22</sup> Pogłębioną analizę tego aspektu przynosi szkic: A. Węgrzyniakowa, *Dwie krople, kamień i róża. O wierszu Wisławy Szymborskiej „Nic dwa razy”, [w:] Interpretacje wierszy polskich (1939–1980)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice 1999, s. 68-82.



(„nie”, „ani” itd.) często są przez poetkę umieszczane w środku wersu, podobnie jak w *Versus cancrini* (Szymborska zapewne znała *Raki Kochanowskiego* czy *Andrzeja Morsztyna*). Tak dzieje się w *Dialektyce i sztuce* z 1985 roku (wierszu, który ukazał się w emigracyjnej paryskiej „Kulturze”, a którego poetka nigdy nie chciała przedrukować). Zawarte w tym wierszu zdania: „Jeśli powiesz Tak [...] Jeśli powiesz Nie” zamiast stwarzać opozycję, łączą się i neutralizują. Syntaktycznie niepewne, nie oddzielone przez znaki przestankowe, sprytnie nawiązują do dwuznacznych „krętałów wyroczeni” w rodzaju zagadkowego *Ibis redibis non...*<sup>23</sup>. Na koniec czytelnik nie umie się już rozeznaczyć, po której stronie miałyby się opowiedzieć. Cytuję niektóre strofy wiersza:

Ważą się losy twego dorobku artysto  
Jeżeli powiesz Tak  
natychmiast odzyska na wadze  
Jeżeli powiesz Nie  
od razu straci  
Jeżeli powiesz Nie  
natychmiast staniesz  
lepiej od gorszych  
bo gorsi będą ci  
co powiedzieli Nie  
[...]  
Jeżeli powiesz Tak  
wydawca nie odważy się  
powiedzieć Nie  
Jeżeli powiesz Nie  
czyżbyś nie słyszał  
że są trudności z papierem  
drukarnią kolportażem  
przędzą i paliwem  
siłą roboczą i produkcją mięsną  
żarówkami Reaganem paszą i klimatem  
[...]  
Jeżeli powiesz Nie  
sam z własnej woli  
skreślisz swoje nazwisko  
a cenzor w tym przypadku  
wyręczy cię tylko  
Jeżeli powiesz Tak

---

<sup>23</sup> *Ibis redibis non morieris in bello* (łac.) – dające się czytać dwojako: „*Ibis redibis non – morieris in bello*” lub „*Ibis redibis – non morieris in bello*”.

zaznasz wolności  
uświadamiając sobie konieczność  
cenzury [...] <sup>24</sup>

Wydaje się, że twierdzenia „jeżeli powiesz Tak/Nie” są bardzo bliskie modelowemu zdaniu „deszcz pada lub deszcz nie pada” użytym przez Ludwika Wittgensteina, filozofa, który przejawiał upodobanie do paradoksów i aforyzmów nie mniejsze niż Szymborska. Podobne zdania, złożone z dwóch członów o przeciwstawnym znaczeniu i wobec tego pozbawione prawdziwej treści informacyjno-deskrypcyjnej, w matematyce logicznej są nazywane tautologiami. Podobnie jak paradoks, tautologie również prezentują przypadki graniczne: są formułami, które, chociaż nie spełniają „warunku prawdy” i są pozbawione treści, są jednak bezwarunkowo prawdziwe w każdej możliwej ewentualności. Jest oczywiste, że w języku potocznym wypowiedź tego rodzaju nie tylko jawi się jako pusta w znaczenie, ale też, z powodu połączenia w parę z twierdzeniem przeciwnym, zbliża się do oksymoronu i może nabrać charakteru komicznego.

Drobiazgowo *reductio ad absurdum* jest koherentne z programowym naruszaniem związków logicznych, co Szymborska realizuje w swoich wierszach. Jak już mówiłam, poetka lubi wychodzić od jakiejś hipotezy, aby następnie ją odwrócić: jakieś twierdzenie zostaje zamienione na sylogizm, aby natychmiast mu zaprzeczyć. Zdarza się to również wskutek pewnej segmentacji, która wiedzie ją do absurdu: na przykład wersy z piosenki „Ty pójdziesz górą... [...], ty zakwitniesz różą, a ja kalina” zostały przechwycone i zmienione na: „bo choćbym poszła górą, nie zakwitnę różą. / Różą zakwita róża i nikt inny. Wiesz” (*Próba*, Ww, 53).

### 3. „Mądre tautologie”?

Tautologia jest podstawowym elementem logiki klasycznej, jest figurą retoryczną, w której to, co jest wypowiedziane w odniesieniu do podmiotu, zostaje powtórzone również w orzeczeniu. Właśnie z tego powodu tautologia często była piętnowana jako pleonazm i jako forma konceptualnie pusta. „Tautologie często bywają ukryte” – stwierdzał Allen Thiher (jeden z wielu, którzy żywią wobec tautologii nieufność) i pisał, że przybierają imponującą powierzchowność, jak w heglowskiej wizji historycz-

---

<sup>24</sup> W. Szymborska [pseudonim Stańczykówna], *Dialektyka i sztuka*, „Kultura” [Paryż] 1985, nr 5, s. 74-76.

nego determinizmu, oraz że „mówi coś nadzwyczajnego o świecie” i że wyraża „absolutną prawdę”<sup>25</sup>.

Jest wielu oskarżycieli tautologii. Hanna Arendt uznała, iż tautologię charakteryzuje „brak myśli”, tak właściwy totalitaryzmowi<sup>26</sup>. Roland Barthes identyfikował ją z drobnomieszczańskim filisterstwem i definiował jako „gniewne zerwanie między inteligencją a jej obiektem”, jako twierdzenie, które odrzuca język i „ustanawia świat martwy, świat nieruchomy”<sup>27</sup>. Aldous Huxley identyfikował ją z tego rodzaju nienaukową myślą, która przez wieki zabraniała gromadzenia nieskończonej różnorodności zjawisk naturalnych i ogniskowania tego, co mają one z sobą wspólnego<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> A. Thiher, *The Power of Tautology: The Roots of Literary Theory*, Madison-Teaneck, NY 1997, s. 13-34, 156-157 i nast.

<sup>26</sup> W reżimach totalitarnych, gdzie występuje „[...] the loss of the quest of meaning and need for understanding”, triumfuje manipulująca myśl tautologiczna: przy zanikaniu zdrowego rozsądku „which controls and adjusts all strictly particular sense to those to all others”, Logika „can claim a reliability altogether independent of the world and the existence of other people” i wobec tego może być biernie akceptowana jako namiastka „which functions even under conditions of complete separation from world and experience [...]”. H. Arendt, *Essays in Understanding*, s. 316-318.

<sup>27</sup> „To prawda, że tautologia jest zawsze agresywna: oznacza ona brutalne oderwanie myśli od jej przedmiotu [...], zwalnia z posiadania idei [...], lenistwo wynosi do rangi obowiązku”. R. Barthes, *Mitologie (Racine to Racine)*, [w:] tenże, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 129 i 131. I z innego szkicu tego autora: „Tak, wiem, nie jest to słowo piękne. Ale przedmiot także jest bardzo brzydki. Tautologia jest procedurą werbalną polegającą na definiowaniu tego samego przez to samo („*Teatr to teatr*”). [...] uciekamy się do tautologii wtedy, kiedy nie potrafimy czegoś dostatecznie wyjaśnić albo gdy popadamy w strach, złość, smutek; [...] W tautologii zawiera się podwójne morderstwo: zabija się racjonalność, bo ona wam stawia opór; zabija się język, bo on was zdradza. [...] Tautologia [...] jest śmiercią albo, jak kto woli, komedią. [...] dowodzi głębokiej nieufności wobec języka: odrzuca się go, bo go brakuje. A każde odrzucenie języka jest śmiercią. Tautologia ustanawia świat martwy, świat nieruchomy”. R. Barthes, *Mit, dzisiaj (Mit na prawicy)*, [w:] tenże, *Mitologie*, s. 288-289.

<sup>28</sup> „Science may be defined as the reduction of multiplicity to unity. It seeks to explain the endlessly diverse phenomena of nature by ignoring the uniqueness of particular events, concentrating on what they have in common and finally abstracting some kind of «law», in terms of which they make sense and can be effectively dealt with. For examples, apples fall from the tree and the moon moves across the sky. People had been observing these facts from time immemorial. With Gertrude Stein they were convinced that an apple is an apple is an apple, whereas the moon is the moon is the moon [wyr. – G.T.). It remained for Isaac Newton to perceive what these very dissimilar phenomena had in common, and to formulate a theory of gravitation in terms of which certain aspects of the behavior of apples, of the heavenly bodies and indeed of everything else in the physical universe could be explained and dealt with in terms of a single system of ideas”. A. Huxley, *Over-Organization*, [w:] tenże, *Brave New World Revisited* (1958), <<https://www.huxley.net/bnw-revisited/>>.

Jednakże począwszy od XIX wieku różni poeci i filozofowie zaczęli postrzegać tautologię już nie jako pewną formę konceptyzmu, lecz jako wezwanie do konkretności, do obiektywnego i literalnego porządku rzeczy, do pewnej pozytywnie rozumianej statyczności umysłu. Świadomość tautologiczna otwierała nową perspektywę, umożliwiała redefinicję świata i podmiotowego „ja”, w szkicowaniu realności z wyrazistą ostrością, jak w zbiorze wierszy pt. *Pianissimo* autorstwa włoskiego poety Camilla Sbarbara, gdzie podmiotowe „ja” jest konfrontowane z najzwyczajszą rzeczywistością zawartą w krajobrazie drzew, domów i kobiet:

E gli alberi son alberi, le case  
sono case, le donne  
che passano son donne e tutto è quello  
che è – quello che è<sup>29</sup>.

W innych przypadkach zastosowanie tautologii pomagało nadać właściwe proporcje temu, co na pierwszy rzut oka wydawało się potężne i nieubłagane. Na przykład – to właśnie dzięki tautologicznemu odbiciu Emily Dickinson zapala się i zarazem upewnia:

Life is but Life, and Death but Death!  
Bliss is but Bliss, and Breath but Breath!<sup>30</sup>

Natomiast według Gertrudy Stein, najbardziej znanej i wyśmiewanej autorki poezji tautologicznej w XX wieku, powtórzenie ma moc udziwniającą i uwodzicielską<sup>31</sup>. Szymborska cytowała ją, podkreślając żelazną oczywistość logiczną *Tertium non datur*: „Różą zakwita róża i nikt inny. Wiesz”. (*Próba*, Ww, 56).

---

<sup>29</sup> C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Genova 2007, s. 19. „I drzewa są drzewami, domy / są domami, kobiety / które przechodzą są kobietami i wszystko jest tym / czym jest – tym czym jest” [tłum. B.S.].

<sup>30</sup> E. Dickinson, *'Tis so much joy! 'Tis so much joy!*, [w:] *Poems*, red. M. Dickinson, Boston 1937, tłumaczenie ze strony <<http://anna.krasucka.eu.interiowo.pl/101-200.html>>. „Cóż – życie to życie, a i śmierć nie inaczej! / Błogość – to błogość, tchnienie – tchnienie znaczy!”.

<sup>31</sup> „When I said ‘A rose is a rose is a rose’ [...] I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun”. G. Stein, *Poetry and Grammar*, [w:] *taż, Lectures in America*, Boston 1985, s. 231; por. też inny jej autokomentarz: „Now listen! I’m no fool. I know that in daily life we don’t go around saying ‘is a... is a... is a...’. Yes, I’m no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years”. Cyt. w: Th. Wilder, *Introduction*, [w:] G. Stein, *Four in America*, New Haven 1947, s. VI.

W tautologicznych truizmach polska poetka odkrywa mądrość. Tylko pozornie prymitywne, w istocie pomagają one uwydatnić „zwyczajne cuda” rzeczywistości:

Cud pierwszy lepszy:  
Krowy są krowami.

Drugi nie gorszy:  
Ten a nie inny sad  
Z tej a nie innej pestki.  
(*Jarmark cudów*, Ww, 279)

Kilka lat wcześniej także Herbert wyeksponował pewne „mądre tautologie”:

Pan Cogito nigdy nie ufał  
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp  
grał mu fałszywe koncerty  
[...]

dżungle skłębionych obrazów  
nie były jego ojczyzną  
[...]

uwielbiał tautologie  
tłumaczenie  
idem per idem

że ptak jest ptakiem  
niewola niewolą

nóż jest nożem  
śmierć śmiercią<sup>32</sup>.

W poemacie *Et in Arcadia ego* (1961) Tadeusza Różewicza tautologie stają się swego rodzaju kanonem iteratywnym, regułą powtórzeń przeciwstawianą dawnej metaforyce, która teraz, w epoce upadku, stała się nieużyteczna:

---

<sup>32</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008.

„Znajdujemy się u końca pewnej epoki ...”  
 [...]
   
Poeta który zginął myśli
   
kobieta jest jak kwiat
   
odłóż to piękne
   
stare porównanie
   
na bok
   
kwiat który się śmieje
   
kwiat który się boi
   
kwiat z kwiatem we włosach
   
kwiat który się sprzedaje
   
kwiat który przychodzi i odchodzi
   
kobieta jest jak kobieta
   
kwiat jest jak kwiat<sup>33</sup>
  
słowo stało się ciałem
   
ciało wypełnia noc
   
od brzegu do brzegu
   
noc nie ma brzegów
   
kobieta jest jak kwiat
   
[...]<sup>34</sup>

Tautologiczne zdefiniowanie staje się apelem zarówno o esencjalność rzeczy, jak i o ponowne jej odkrywanie. Po październikowej odwilży tautologii z powodu ich obiektywnej oczywistości objawiają się jako niezawodna przystań wobec chwiejności świata, są swego rodzaju „rusztowaniem logicznym” dla rzeczywistości (określenie to przejmuję z *Traktatu* Wittgensteina)<sup>35</sup>. U wszystkich cytowanych uprzednio poetów zostały użyte w funkcji antymetaforycznej i jedynie w celu przywrócenia przedmiotowi jego dosłownej autoreferencjalności, jedynie po to, żeby powrócić do zwyczajnego sposobu widzenia rzeczy: „piasek to piasek a słowa to słowa” (według definicji Itala Calvina, którego refleksję przywołałam na początku w funkcji motta); tylko bowiem w odbiciu oferowanym przez tautologię można dojrzeć jakąś drogę wyjścia ze świata pozbawionego pewności, popękanego i erodującego.

W XX wieku, podążając w tym kierunku, odkryto jeszcze inne możliwości tautologii. Z emfazą ogłaszał je filozof Martin Heidegger:

<sup>33</sup> Podkreślenie – G.T.

<sup>34</sup> T. Różewicz, *Utwory zebrane*, t. VIII: *Poezja 2*, Wrocław 2006, s. 251-252.

<sup>35</sup> „Zdanie konstruuje za pomocą rusztowania logicznego pewien świat” [...] (s. 23). „Tezy logiki opisują rusztowanie świata, albo raczej: przedstawiają je. Nie «mówią» o niczym. Zakładają, że nazwy mają znaczenie, a zdania elementarne – sens: taki jest ich związek ze światem” (s. 71). L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Warszawa 1997, przeł. B. Wolniewicz, s. 23 [4.023] i s. 71 [6.124].

Sam język to: język i nic ponadto. Język sam jest językiem. Szkolony logicznie, przeliczający wszystko i dlatego przeważnie wyniosły intelekt nazywa takie stwierdzenie nic nie mówiącą tautologią. Dwa razy mówić to samo: język jest językiem – jak ma to nas dalej prowadzić? My jednak nie chcemy iść dalej. Chcielibyśmy tylko naprawdę dotrzeć kiedyś tam, gdzie już przebywamy. [...] Język to: język. Język mówi. Gdy opuszczamy się w otchłań, o której mówi to stwierdzenie, nie wpadamy w pustkę. Wznosimy się na wyżynę. Jej wysokość otwiera głębię. [...] Ważymy się przy tym na coś osobliwego i chcielibyśmy opisać to w następujący sposób: *Język jako język przywieść do języka*. Brzmi to jak formuła. [...] W formule trzy razy występuje słowo „język”, przy czym za każdym razem powiada ono coś innego, a jednak to samo<sup>36</sup>.

W ten sposób nieoczekiwane tautologia nabiera znaczenia oksymoronicznego: zamyka w sobie zarazem tożsamość i odmiennność, banalną oczywistość i głębię. Będąc echem myśli, stymuluje ją, by pójść dalej, by szukać różnorodności w tym, co jest tożsamy jedynie pozornie.

Szyborską pociągają – jak to już zostało podkreślone – podobne, nieoczekiwane ambiwalencje, które stają się podstawowym tworzywem jej poetyki. Odkrycie tych właśnie aspektów przez niektórych poetów i filozofów XX wieku zachęciło ją, aby uprawiać tautologię i jej warianty i żeby dojrzeć w tautologii zagęszczenie znaczeń. Te ostatnie stają się jednak u poetki materiałem płynnym, możliwym do włączenia w wielorakie gry jej wyobraźni. Na przykład w wierszu *Przy winie* tautologiczna statyczność rzeczy jest przeciwstawiona podmiotowemu „ja”, które okazuje zwykle emocje miłosne według cudzej wizji i projekcji:

Stół jest stołem, wino winem  
w kieliszku, co jest kieliszkiem  
i stoi stojąc na stole.  
A ja jestem urojona,  
urojona nie do wiary,  
urojona aż do krwi<sup>37</sup>.

Później jednakże rozszerzony wymiar tautologii będzie ją stymulować do nieustannych poszukiwań takich różnorodnych znaczeń, które krzyżują się ze sobą i sobie zaprzeczają. Jej tautologie (nigdy tak „orakularne” jak te Heideggera) nie są w istocie obiegowym odzwierciedleniem przedmiotu, a raczej jego zakwestionowaniem poprzez mechanizm powtórzenia: „Jawa oznacza jawę, / a to większa zagadka” (wiersz *Jawa*, Ww, 296).

<sup>36</sup> M. Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 8-9 i 181.

<sup>37</sup> W. Szyborska, *Przy winie*, [w:] *taż, Poezje*, z przedmową J. Kwiatkowskiego, Warszawa 1970, s. 75.

Szyborska lubi czynić niespójnymi rzeczy tożsame i przystającymi – rzeczy różnorodne. W wielu swoich wierszach wykorzystuje zmienne własności języka, osiągając często efekt komiczny. W wierszu *W rzece Heraklita* (Ww, 104) termin „ryba” użyty jest w znaczeniu polisemicznym, jako synonimiczny wariant człowieka, noża, domu, miasta, osoby, gwiazd itd.: w efekcie wszystko wydaje się takie samo, homogeniczne, przynależące do wielkiej rzeki cyklu rozwojowego. Także w *Obmyślam świat*: „Nawet proste dzień dobry / wymienione z rybą / ciebie, rybę i wszystkich / przy życiu umocni” (Ww, 58).

Podobne kombinatoryczne gry, skądinąd rzadkie, które zastępują różne *verba propria* jedynym terminem innym, zaburzają denotacyjną wartość słowa. Z tego powodu fascynowały także innych poetów naszej neoawangardy – by przywołać choćby pseudoballadę włoskiego poety Nanni Balestrini: *La signorina Richmond comincia ad averne abbatanza di questi cani* [Panna Richmond zaczyna mieć dość tych psów]. W której słowo „pies”, użyte jako *passe partout*, powtarza się aż 102 razy w równie wielu wariantach zdań idiomatycznych albo różnych porzekadeł<sup>38</sup>.

W poezji Szyborskiej tautologiczne aluzje, takie jak „róża jest różą jest różą” albo „każdy jest każdy / jeden jest jeden” (np. w cytowanej już *Próbie* i w *Pod jedną gwiazdką*)<sup>39</sup>, mogą współgzystować ze świadomością przeciwną, według której różnorodność przekształca się w jedyność dzięki interpretowaniu „diverse phenomena of nature by ignoring the

---

<sup>38</sup> Przytaczam jako przykład wstępną część tej ballady: „Basta cani bisogna battere il cane finché è caldo bisogna dimenticare i cani bisogna farla finita coi cani coi cani che corrono col cane in gola col cane nel sacco con la morte nel cane cane di lettere cane di mondo cane di paglia cani volete forse vivere in eterno chi è senza cane scagli chi ha demolito il cane chi ha distrutto pezzo per pezzo il cane chi ha svalorizzato il cane [...] di notte tutti i cani sono neri [...]”. L'intero testo in N. Balestrini, *Il ritorno della signorina Richmond. Terzo libro. 1984–1986*, Padova 1987, s. 46-50. [W przekładzie na polski: „dosyć psów trzeba bić psa póki gorący trzeba zapomnieć psy trzeba skończyć z psami z psem który fugit z psem w gardle z psem w chmurach z psem w oczach z psem od literatury ze światowym psem psy chcecie zapewne żyć wiecznie na psie czapka gore kto jest bez psa niech rzuci kamieniem kto zrujnował psa kto zburzył psa kawałek po kawałku kto zdewałował psa [...] nocą wszystkie psy są czarne”]. Od tłumacza: nie wszystkie idiomy włoskie znajdują ścisły odpowiednik w języku polskim. W takich przypadkach, wstawiając w miejsce włoskich polskie utarte „powiedzenia” zbliżone, starałam się jednak być blisko wypowiedzi autora i zachować jego ideę – B.S.

<sup>39</sup> „Próbowałam mieć liście. Chciałam się zakrzewić. / Z oddechem powstrzymanym – żeby było prędzej – oczekiwałam chwili zamknięcia się w róży. / [...] mam ciało pojedyncze, nieprzemienne w nic, / jestem jednorazowa aż do szpiku kości”. (*Próba*, Ww, 53); „Przepraszam wszystkich, że nie umiem być każdym i każdą. / Wiem, że póki żyję, nic mnie nie usprawiedliwia, / ponieważ sama sobie stoję na przeszkodzie”. (*Pod jedną gwiazdką*, Ww, 195).



uniqueness of particular events, concentrating on what they have in common and finally abstracting some kind of «law», in terms of which they make sense and can be effectively dealt with”<sup>40</sup>. Ta wizja, przejęta z myśli naukowej, w wyobraźni Szymborskiej łączy się z myśleniem magicznym. Gloryfikuje się w ten sposób wymienialność, nieustanną metamorfozę rzeczy i osób:

Róża? Jak wygląda róża?  
Czy to kwiat? A może kamień?  
(*Nic dwa razy*, Ww, 28)

Dzięki takiej binarnej i wielokierunkowej świadomości (jedyność albo wielość i pokrewieństwo zdarzeń, niezmiennie albo zmienne czynniki natury) można stwarzać (albo obalać) wciąż nowe odpowiedniości, nawet między materią ożywioną i martwą. To być może kolejna racja, dla której Szymborska często ucieka się do projekcji odbić, do tautologicznej rzeczywistości uznawanej przez innych za „świat martwy, świat nieruchomy”<sup>41</sup>. U niej poezja otwiera się na pewien proces metamorficzny, katalizuje obrazy i pojęcia. Nie przypadkiem wiele jej wierszy zostało zainspirowanych przez akustyczno-muzyczne formy echa i fugi. Można to zawrzeć w słowach, jakie Ripellino wypowiedział o Chlebnikowie: „natarczywe powtarzanie [...] nadaje wyjątkowość przedmiotowi [...], który nieustannie [...] zniekształcany, jak w anamorfozie, nabywa nieprzewidywalnej wieloznaczności”<sup>42</sup>.

Przez zastosowanie paronomazji, pleonazmu, redundancji – środków charakterystycznych dla tautologicznego obrazowania rzeczywistości – poetka kreuje nieoczekiwane (i czasami nielogiczne) związki między jej najróżniejszymi aspektami. Wydaje się, że poza zbliżeniem do poetyki surrealistycznej, w tym przypadku Szymborska lokuje się w pewnej linii poezji polskiej XX wieku, w której dochodzi do głosu metamorficzna kontaminacja między osobami, zwierzętami, roślinami i zwykłymi przedmiotami (znalazłby się tu np. Leśmian, Tuwim, Miłosz, Herbert); blisko jej również do proteuszowej wielostronności konceptualnej poetyki baroku, w Polsce odkrytej ponownie w latach sześćdziesiątych (obok Baudelaire’a, Szymborska przetłumaczyła między innymi takich twórców, jak Agrippa D’Aubigné, Pontus de Tyard, Joachim du Bellay, Théophile de Viau)<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> A. Huxley, *Over-Organization*.

<sup>41</sup> R. Barthes, *Mit, dzisiaj (Mit na prawicy)*, [w:] tenże, *Mitologie*, s. 289.

<sup>42</sup> A.M. Ripellino, *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov*, [w:] V. Chlebnikov, *Poesie*, Turyn 1989, s. XXII [tłum. cytatu – B.S.].

<sup>43</sup> Przekłady Szymborskiej znajdują się w *Antologii poezji francuskiej*, t. 1-2, red. J. Lisowski, Warszawa 1966, w różnych miejscach.

Podobnie jak inni twórcy XX wieku, Szymborska pojmuje język nie tyle jako „zwierciadło świata”, co jako swobodne narzędzie, jako akt kreacyjny nowych światów i „formy życia” (zgodnie z definicją teorii gier językowych Wittgensteina). Właśnie dlatego bardziej niż ktokolwiek inny poetka preferuje gry słowne. Tautologie, z powodu ich dwulicowej natury, zgodnie z tym, jak są pojmowane w logice matematycznej, konstytuują możliwy element bazowy. W tego rodzaju tautologiach, począwszy od lat dziewięćdziesiątych, lustrzana i neutralizująca symetria nabiera dynamiki. Pisze Szymborska: „Jestem pułapką w pułapce, / zamieszkiwanym mieszkańcem, / obejmowanym objęciem, / pytaniem w odpowiedzi na pytanie” (*Niebo*, Ww, 286). Widać to jeszcze bardziej w jednym z ostatnich wierszy *Wzajemność*, gdzie ponawianie i wzmacnianie rzeczowników służy również temu, by kwestionować i „uruchamiać” na nowo pojęcia uznawane powszechnie za bezsporne:

Są katalogi katalogów.  
Są wiersze o wierszach.  
Są sztuki o aktorach grane przez aktorów.  
Listy z powodu listów.  
Słowa służące objaśnianiu słów.  
Mózgi zajęte studiowaniem mózgu.  
Są smutki zaraźliwe podobnie jak śmiech.  
Papiery pochodzące z przemiału papierów.  
Zobaczone spojrzenia.  
Przypadki odmieniane przez przypadki.  
Rzeki duże z poważnym udziałem niedużych.  
Lasy po same brzegi porośnięte lasem.  
Maszyny przeznaczone do wyrobu maszyn.  
Sny, które nagle budzą nas ze snu.  
Dobre zdrowie konieczne w powrocie do zdrowia.  
Schody na tyle w dół, na ile w górę.  
Okulary do szukania okularów.  
Wdech i wydech oddechu.  
I niechby bodaj od czasu do czasu  
nienawiść nienawiści.  
Bo koniec niewiedzy  
i ręce zatrudnione umywaniem rąk<sup>44</sup>.

Oto raz jeszcze dwa obiekty pozornie identyczne i lustrzane, gdy już zostają umieszczone na krańcach wersu, oddziałują na siebie wzajemnie tak, iż wytwarzają niespodziewaną dyferencjację. Opisywana rzeczywi-

---

<sup>44</sup> W. Szymborska, *Wzajemność*, [w:] *taż*, *Wystarczy*, Kraków 2011, s. 19.

stość skupiona na jakimś przedmiocie lub koncepcie przybiera tu formę potęgującej się konkatenacji, jest eliptyczna, oparta na tesselacjach tylko pozornie symetrycznych, w istocie rzeczy przemieszczonych z powodu ciągłych wolt logicznych.

Wydaje się, iż można potwierdzić, że poezja Szymborskiej, żartobliwa i paradoksalna, ale jednocześnie rygorystyczna i geometryczna, opiera się na mechanizmach obecnych także w grafice Eschera, w której odpowiedniości początkowo perfekcyjne, potem nabierają i przekształcają się, ulegają metamorfozie, przechodząc w coś innego, często od materii ożywionej do nieożywionej... – To irracjonalna logika, w której amplifikacja tautologiczna jest jednocześnie zarówno akceptowana, jak i kontestowana.

Szymborska zachęca nas do odkrywania reguł jej gry, ponieważ ta gra działa jak antidotum przeciw nożycowym „przycinkom” dokonywanym na rzeczywistości i wyobraźni przez „potłuczony i erodujący świat”. Dzięki temu wewnątrz „walizki” poety (i w umyśle czytelnika) może znaleźć się miejsce na fantastyczny: „świat, wydanie drugie”.

*przełożyła Barbara Stelmaszczyk*

