

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica III (2015)

ISSN 2353-4583

Agnieszka Rydz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Granice pamięci. O poezji Wisławy Szymborskiej

Zacznę dość przewrotnie. Powodów, dla których Wisława Szymborska nie została poetką pamięci, było co najmniej kilka. Najogólniej daje się umotywić niechęć poetki do artystycznych powrotów do przeszłości na dwa sposoby. Po pierwsze, jej brak zaufania do pamięci podyktowany został przez historię – gwałtowną i nieprzewidywalną, gotową do manipulacji, ale też ulegającą amnezji. Po drugie, o takim stanie rzeczy zdecydowały względy osobiste, w tym także naiwna, młodzieńcza wiara w powojenny ustrój Polski. W zgodzie z żelazną logiką dziejów, ale i ze zwykłym doświadczeniem człowieka pozostaje, że „Po każdej wojnie / ktoś musi posprzątać” (KP, 10)¹. Brzmi to banalnie i – Szymborska ma oczywiście tego świadomość, lecz życie po prostu toczy się dalej: „Gdzie Hiroszima / tam znów Hiroszima” (KP, 15). W wierszu *Rzeczywistość wymaga* japońskie miasto występuje *pars pro toto* jako metonimia nuklearnego spustoszenia latem 1945 roku i jednocześnie zupełnie współczesny symbol świata krańcowo rozwiniętej technologii przemysłowej, powstałej z pyłów po atomowej hekatombie.

Poza tym istnieją też przyczyny, nazwijmy je tak: poznawczo-psychologicznego dystansu Szymborskiej wobec pamięci. Odkąd Heraklit z Efezu ogłosił przemijanie jako zasadę bytu, powtarzanie tego sądu, mimo że prawdziwego ze stanowiska ontologii, epistemologii czy egzystencji, nie jest jej zdaniem godne poety, powołanego przecież na nieustanne zdziwienie i pytanie. Ponadto zajmowanie się przeszłością to najzwyklejsza strata czasu w świecie, gdzie „Tak wiele jest Wszystkiego” (KP, 14). Kultura nadmiaru, w jakiej obecnie upływa ludzka egzystencja, sprawia, że Ja musi się jakoś chronić przed napływem bodźców oraz natłokiem informacji. Nie mówiąc już o tym, że w każdym z poetyckich tomików autorka wyraża niebezpośrednio przekonanie skonkretyzowane w zbiorze *Koniec i początek* w słowach: „Zawiły jest i gęsty haft okoliczności” (KP, 8). Zatem takie stanowisko zajmuje Szymborska, nie jest to w ogóle możliwe, żeby bogactwo doświadczenia egzystencji człowieka oddać

¹ W tekście stosuję symbole odsyłające do wydań wierszy W. Szymborskiej: WW – *Wiersze wybrane*, Kraków 2012; W – *Wystarczy*, Kraków 2012; T – *Tutaj*, Kraków 2009; KP – *Koniec i początek*, Poznań 1995.

używając jednego tylko ściegu pamięci. Inna rzecz, że nitka pamięci kojarzy się z nią „pani Atropos”, pracoholiczki, która ma „w świecie opinię najgorszą” (WW, 387). Na koniec pozostaje znana wszystkim osobista niechęć Wisławy Szymborskiej do upubliczniania prywatnej biografii. Przypuszczalnie, by uchronić się przed natrętami, poetka wymyśliła mit o słabej pamięci własnej, a nie miała wcale powodów, żeby na pamięć narzekać. Zwróćmy uwagę, że nasycenie jej wielogatunkowej twórczości (poezja, felieton, prace plastyczne) szczegółem, nierzadko humorystycznym (za przykład niech posłuży znany wiersz o tarsjuszu)², musi prowadzić do wniosku wręcz przeciwnego. Świadczy nie tyle o pamięci dobrej, co wręcz – znakomitej.

W tym miejscu przytoczmy anegdotę, którą Szymborska powtórzyła swoim biografkom, by już na wstępie zniechęcić dziennikarki do pomysłu opracowywania jej wspomnień. Brzmi ona następująco i warto się jej dokładniej przyjrzeć:

Zobaczyłam kiedyś w filmie Buñuela osobliwą scenę. Fernando Rey, ulubiony aktor Buñuela, zawsze z bródką, zawsze lekko lubieżny idzie ulicą, a w załomie muru siedzi starucha z rozpuszczonymi siwymi włosami. W rękę trzyma tamborek, na który naciągnięta jest ociekająca pomyjami szmata. Chichocząc w bezzębny uśmiechu, cudownym jedwabiem haftuje na tej szmacie lilie. Oto scena, która usprawiedliwia istnienie kina – powtarzałam przyjaciółom. A potem ten film pokazano w telewizji. Patrzę, idzie ulicą Rey, żadnej staruchy nie ma, jest kobieta, dosyć młoda, która rozciąga na szmatach ślubne welony. Tak że przestrzegam: w najlepszej wierze mogę opowiadać rzeczy, których nie było³.

Ktoś mógłby próbować podważyć tezę o znakomitej pamięci poetki, korzystając z przytoczonej właśnie anegdoty biograficznej, obrawszy za argument odkształcenia fabularne między sceną zapamiętaną przez autorkę *Wielkiej liczby* (1976) a przebiegiem zdarzeń w autentycznym filmie Buñuela. Lecz gdy o logiczną ścisłość idzie, paradoksalnie, w cytowanej opowieści obserwujemy zgodność między wspomnieniem a dziełem; dotyczy ona głównych elementów obu narracji: w każdej z nich występują mężczyzna (Rey) i kobieta (rozkładająca tkaninę). Również biografki noblistki żywo obchodziła pamięć poetki, a przygotowując książkę podpatrzyły nawet mechanizm jej funkcjonowania. Otóż, specyficzną właściwością memorii Szymborskiej było, a w kontekście już powiedzianego (z uwzględnieniem anegdoty o filmie Buñuela) nie ma w tym odkryciu żadnego zaskoczenia, że „wydobywała

² Chodzi o wiersz pt. *Tarsjusz*, w którym formuła rozpoczęcia utworu: „Ja tarsjusz, syn tarsjusza / wnuk tarsjusza i prawnuk” (WW, 149), niczym fragment z dynastycznej opowieści przywołuje na myśl królewskie pochodzenie „bohatera” tekstu. Nie dziwi więc przypuszczenie Stanisława Balbusa, że tytułowa postać to dyplomata albo filozof ze starożytności. Rzeźwisty „tarsjusz” należy do gatunku małpiatek żyjących na Madagaskarze. Polska nazwa: „wyrak upiór” bierze się z przerażającej oprawy ogromnych oczu zwierzęcia. Zob. S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 155–156.

³ A. Bikont, J. Szczęśna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 5.

z przeszłości jakiś pojedynczy obraz, niewielki detal, drobny szczegół⁴. Poza tym, by tak rzec – skrupulatna pamięć – skłonna do przechowywania śladu *mniejszyego* (P. Ricoeur) wraz z rozbudowanym kontekstem przechowywanej informacji, wyczułona na drobiazg, ma według ustaleń wynikających z badań psychologów pamięci, stanowić cechę dystynktywną pamięci kobiet w odróżnieniu od pamięci mężczyzn⁵.

Chociaż Szymborska stroniła publicznie od prywatnych wynurzeń, a sama przejawiała niechęć wobec tworzenia wszelkich memuarów, jak każdy *volens nolens* zmuszona była do podejmowania w swej egzystencji wyzwania natury memorialnej. Podleganie psychologicznym regułom działania pamięci zaznacza się zwłaszcza w ostatnich tomach wierszy, co jest nader wyraźnym zjawiskiem na tle wcześniej powstałych zbiorów. Psychologowie nazywają to wzmożone zainteresowanie przeszłością w późnych latach życia *efektem reminiscencji*⁶, a wyrażone zostaje ono niezrędko w osobistym odczuciu podmiotu jako nagle pojawiający się wewnętrzny przymus wspomnienia. Spontaniczny i gwałtowny napływ obrazów z przeszłości bywa tak dalece natrętny, że w literaturze przedmiotu jest opisywany wręcz jako „inwazja” wspomnień na świadomość Ja. Taki stan rzeczy zarejestrowała dojrzała twórczość wielu mistrzów pióra (przy czym nie muszą to być dzieła realizujące się w obrębie gatunków *sensu stricte* autobiograficznych): Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Anny Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Tadeusza Różewicza, by pozostać przy tuzach literackich. Również ponoblowskie tomiki Szymborskiej z lat 2002–2012⁷ wykazują zwrot poetki ku sprawom osobistym, domkniętym już w biografii, a dopominającym się o swój artystyczny wyraz, wzmacniając elegijny wymiar jej późnej liryki. W utworach tego rodzaju skutecznym sojusznikiem sił pamięci bywa sen⁸, a taki stan rzeczy potwierdza również tradycyjny, mitologiczny przekaz o braterskim pokrewieństwie między Hypnosem a Tanatosem. Toteż w zgodzie z kulturowymi regułami oniryczna kraina pamięci⁹ Wisławy Szymborskiej zostanie „zaludniona” przez zmarłe postacie odwiedzające jej poetyckie *imaginarium*. „Można by rzec, że dzisiejsza Szymborska wchodzi w bliższą komitywę z czytelnikiem niż dawniej, pozwala mu – stopniowo rezygnując z osłony ironicznej – zajrzeć w świat intymny i wypełniony łagodną melancholią”¹⁰. Słowa Anny Legeżyńskiej

⁴ Tamże, s. 14.

⁵ T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 134–138.

⁶ Zob. D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusiewicz-Kalter, Wołowiec 2010; tegoż, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, przeł. E. Jusiewicz-Kalter, Warszawa 2006.

⁷ Chodzi o tomiki *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2005), *Tutaj* (2009), *Wystarczy* (2012).

⁸ Zob. wiersze Jarosława Iwaszkiewicza, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Anny Kamieńskiej, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta.

⁹ O relacji zachodzącej między pamięcią a snem piszę więcej w: A. Rydz, *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Poznań 2011 oraz też, *Oniryczna płynność Julii Hartwig i Zbigniewa Herberta a kulturowy paradygmat snu*, „Studia Kaliskie” 2013, t. 1.

¹⁰ A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 31.

potraktujmy jako zaproszenie do odwiedzin w krainie pamięci autorki tomu wierszy pt. *Chwila* (2002), do miejsca osobistej memorii, w którym dokonuje się *praca żałoby* opisana przez Sigmunda Freuda w słynnym eseju *Żałoba i melancholia*¹¹.

W monumentalnym dziele Paula Ricoeura traktującym o hermeneutyce pamięci (*Pamięć, historia, zapomnienie*) filozof szczególny status nadał *bliskim*, czyli „tym, którzy liczą się dla nas i dla których i my się liczymy”¹². *Bliski* jest przy nas w przełomowych momentach życia, w przesileniach biografii, w sytuacjach granicznych. Asystuje przy narodzinach, towarzyszy w dorastaniu, czuwa w godzinę śmierci. Wisławie Szymborskiej w jej dojrzałym życiu przypadł głównie obowiązek żegnania *bliskich*. W tym miejscu warto przypomnieć kilka faktów biograficznych. Wpierw Szymborska pożegnała Adama Włodka, byłego męża, z którym przyjaźniła się do śmierci w 1986 roku, a cztery lata później Kornela Filipowicza, przez dwadzieścia trzy lata towarzysza życia. Na koniec siostrę Nawoję, starszą o trzy lata, z którą poetka była bardzo zżyta, w 1997 roku¹³. Jednocześnie Szymborska wypełniła etyczny nakaz ocalenia pamięci o *bliskich* również w literaturze. Z jej inicjatywy opublikowany został tom wspomnień pt. *Godzina dla Adama* (2000), poświęcony Włodkowi. Natomiast w 2010 roku ukazała się książka: *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*, w której poetka przedrukowała wiersz *Portret z pamięci*, z tomu *Tutaj*¹⁴. Wszystkim wymienionym zmarłym oraz rodzicom: Annie Marii z domu Rottermund oraz ojcu Wincentemu Szymborskim dedykowała pojedyncze utwory¹⁵.

„Pamięć nareszcie”: granice pracy żałoby

Autorka utytułowana przed laty za zbiór wierszy pt. *Ludzie na moście* (1986) wyraziła refleksję zbliżoną do ustaleń francuskiego filozofa w sposób prosty i pozbawiony cienia pretensjonalności, można by rzec – zupełnie przezroczysty: „Každemu kiedyś ktoś bliski umiera” (W, 14). Odsłania się tym samym prawdziwy powód, dla którego „trudne [jest dop. A. R.] życie z pamięcią” (T, 15) i niezwykle wymagające. Pamięć bowiem bezlitośnie przypomina, że świat pustoszeje wraz z odchodzeniem ukochanych osób. I znów konstatacja taka brzmi porażająco banalnie – i w poezji, i poza nią. W charakterystyce procesu żałoby wiedeński analityk dojmujący smutek,

¹¹ Wszystkie odwołania do eseju Sigmunda Freuda podaję według edycji: S. Freud, *Żałoba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, [w:] *Zygmunt Freud człowiek i dzieło*, red. K. Pospiszyl, Wrocław 1991 i oznaczam w tekście symbolem ŻM.

¹² Cyt. za P. Ricoeur, *żyć aż do śmierci oraz Fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 145.

¹³ Wiersz *Pochwała siostry* został wydrukowany w tomie *Wielka liczba* (1976) i nie należy go włączać do kategorii utworów pożegnalnych.

¹⁴ Informacje biograficzne zaczerpnęłam z *Kalendarium* opracowanego przez Joannę Szczęsną. Zob. A. Bikont, J. Szczęсна, *Pamiętkowe rupiecie...*

¹⁵ Z *Kalendarium*, w zakończeniu biografii autorstwa A. Bikont i J. Szczęskiej, dowiadujemy się, że Wincenty Szymborski zmarł w roku 1936 w wieku 66 lat, a matka poetki Anna Maria Szymborska w 1960 roku mając 71 lat. Tamże, s. 387, 389.

jaki wypełnia Ja po śmierci *bliskiego*, nazywa „bolesnym”. Identycznym słowem Freud posługuje się też, kiedy zauważa „niezwykłą bolesność” towarzyszącą samej pracy żałoby oraz gdy podaje w konkluzji, „że ta bolesna przykreść wydaje się oczywista” (ŻM, 296). Jednakże Szymborską (podobnie do ojca psychoanalizy) wraz z upływem czasu coraz bardziej fascynował fenomen snu – i jak można przypuszczać – spotkania ze zmarłymi w krainie onirycznej¹⁶. W pożegnalnym tomie wierszy o jednoznacznym tytule *Wystarczy* (2012) zauważyła ze specyficznym poczuciem humoru, z ironią, że śmierć wyświadcza żywym „drobną uprzejmość”, gdy „naszych bliskich umarłych / wrzuca nam do snu” (W, 14).

Jerzy Pilch w recenzji tematycznego zbioru Szymborskiej z 2007 roku (*Miłość szczęśliwa i inne wiersze*) wychwycił pewną generalną właściwość omawianej tu poezji. Zanotował następujące spostrzeżenie: „Ta kolekcja wierszy miłosnych jest w istocie kolekcją wierszy metafizycznych, więcej nawet: tło miłosne, też – tło miłości cielesnej – bo i takie – mocne w ich powściągliwości i na odwrót – są tu utwory – metafizyczność uwyraźnia”¹⁷. Przykład metafizyczności tak pojętej, to znacząco spajające doświadczenie spotkania z bliskim zmarłym w przestrzeni snu (czasami łaskawej dla takich kontaktów), napotykamy również w wierszu pt. *Słuchawka* z tomu *Chwila*. O tym utworze powiedziała Szymborska, że w nim „nie ma nic wymyślonego. [...] To był prawdziwy, autentyczny sen. I naprawdę wiedziałam, kto dzwoni”¹⁸. Z konwersacji ze zmarłym bohaterka wiersza – *porte parole* poetki – zapamiętała, co niezwykle symptomatyczne, ponadnaturalną wagę słuchawki telefonu, zupełnie jakby w tym realistycznym detalu zmaterializował się ogromny ciężar komunikacji między dwoma wymiarami bytu człowieka: doczesnym i wiecznym. Toteż konkluzja tego wątku memorialnych poszukiwań Szymborskiej sprowadza się do stwierdzenia, że poetka miała świadomość, że kontakt z *bliskimi* po ich śmierci nie przedstawia się jednoznacznie: ani jako dar, ani jako przykreść. Jest raczej melanzem nierzadko sprzecznych uczuć. W tomie wierszy *Ludzie na moście* określiła oniryczne spotkania tego rodzaju mianem podejrzanych „konszachtów”, a utwór im poświęcony przybrał kształt niby przesłuchania, sprowadzając na śnięcego grad pytań implikujących nastroj przygnębienia: „Imię? Nazwisko? Cmentarz? Data śmierci?” (WW, 270). Potwierdzenie takiego stanu rzeczy znajdziemy również w dwu utworach, które niejako „ilustrują” mechanizmy pamięci o zmarłych uruchomione w trakcie Freudowskiego *przepracowania* ostatecznej *utrąty bliskiego*, a które chcę omówić dokładniej. Mam na myśli wiersze: *Pamięć nareszcie* i *Portret z pamięci*. Zostały one napisane *in memoriam bliskich* w sensie rozważań Ricoeura.

Pierwszy z nich: *Pamięć nareszcie* odsyła do tomu wierszy jeszcze z 1967 roku (*Sto pociech*). Tekst ten stanowi rodzaj zapisu snu, w jakim odbyło się spotkanie

¹⁶ Za mistrzynię zaświatowych konwersacji uznać trzeba Julię Hartwig. O jej pasji w eksplorowaniu doświadczenia sennego świadczą chociażby tomiki z lat 2009–2013: *Jasne niejasne, Gorzkie żale, Zapisane*.

¹⁷ Cyt. za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiątkowe rupiecie...*, s. 195.

¹⁸ Tamże, s. 247.

poetki z nieżyjącymi rodzicami. Pamięć zostaje w nim utożsamiona z samą jaźnią, dzięki czemu refleksja Szymborskiej zostaje połączona z klasycznymi ujęciami problematyki pamięci w filozofii oraz psychologii¹⁹. Warto przypomnieć, że wyzwalanie się z żałoby, o czym pisze Freud, odbywa się „zwykłą drogą poprzez przedświadomość do świadomości” (ŻM, 306). Sam dostęp do treści ukrytych, czyli do „królestwa rzeczowych śladów wspomnień” (ŻM, 306), Ja uzyskuje na dwa sposoby – dzięki snom oraz na skutek asocjacji werbalnych. Zaskakiwać może, we wprowadzonym kontekście psychoanalitycznym, iż utwór Szymborskiej już w inicjalnej części stanowi powiadomienie o zakończeniu memorialnych poszukiwań przez autobiograficzny podmiot snu. Obranie takiej metody pozwoliło poetce wyraźnie zarysować tezę tekstu, którą wyróżniam w poniższym przytoczeniu:

Pamięć nareszcie ma, czego szukała. [podkr. A. R.]

Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec.
Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli.
Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli.
Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie
błyśli jak Rembrandtowi. (WW, 117)

Osierocona po stracie jaźń wędrującą we śnie została jakby rozpisana przez Szymborską na dwie role: pamięci oraz autobiografki, lecz, co ciekawe i znaczące, każdą z nich (wnioskując na podstawie zachowania) można by uznać za agensa. Pamięć działa, bo na skutek jej aktywności pojawiają się we śnie córki zmarli rodzice: „Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec”. Również oniryczna aktywność memorii sprawiła, że na ekranie pamięci oboje utraceni „błyśli”, jakby spłynęli wprost z obrazów Rembrandta van Rijna. Zauważmy, że reprezentacja pamięciowa w sposób doskonały zdaje się imitować sceny zapamiętane z rodzinnej przeszłości bohaterki wiersza. Powtórzenie w kształcie wizualnego obrazu, co oczywiste, jest warunkiem uobecnienia wycinka biografii, lecz najważniejsza zdaje się wręcz idealna wierność powstałej reprezentacji wobec uprzedniego doświadczenia. W realiach świata przedstawionego utworu Szymborskiej dzieje się zupełnie inaczej niż na przykład w *Ślubie* Witolda Gombrowicza²⁰. Tam syn, w imaginacyjnym powrocie z frontu do domu, zastaje rzeczywistość domową w degradacji poniżającej wszystkich bohaterów, by tak rzec – jednocześnie dramatu i w dramacie. W przygnębiających majakach ze snu Henryka – „Syna i Księcia”²¹ – rodzice okażą się parą

¹⁹ We wskazanym utożsamieniu spotykają się dwie tradycje analizowania fenomenu pamięci przez filozofów (od św. Augustyna, Kartezjusza, przez H. Bergsona po P. Ricoeura) i psychologów na czele z S. Freudem.

²⁰ Zob. W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Kraków 1999. Por. również oniryczne utwory Julii Hartwig z tomików z lat 2009–2013: *Jasne niejasne, Gorzkie żale, Zapisane*, a także „tryptyk” Zbigniewa Herberta: *Język snu, Sen pana Cogito, Pan Cogito sen-przebudzenie*.

²¹ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda...*, s. 101.

prymitywnych karczmarzy, a królewski dwór zmienia się plugawy szynk. W tej wizji onirycznej w świecie Gombrowicza nie da się ocalić niewinności narzeczonej Henryka, Marii. Dziewczyna, sponiewierana przez trudne wojenne warunki, stanie się pospolitą dziewczką, a jej status odzwierciedli pogardliwe określenie jej osoby przez Pijaka – „Mańka”.

Natomiast w wierszu Szymborskiej *Pamięć nareszcie*, mimo zastosowania onirycznej poetyki nie spotykamy odkształceń fabularnych wywołanych wprowadzeniem wizji sennej czy też powstałych w wyniku modyfikującej wspomnienie pracy pamięci. Tutaj dom pozostał domem, a rodzice – rodzicami. Więcej nawet we śnie „jaśnieli piękni, bo podobni” (WW, 118). Nie należy rozumieć tych słów jako wyrazu ulegania pokusie estetyzacji doświadczenia memorialnego. Wprawdzie uobecnionych zmarłych otacza w tym utworze jakiś opromieniający blask, co można uznać za przedstawienie zgodne z konwencją istniejącą w kulturze, lecz na plan pierwszy wysuwa się w zacytowanej frazie myśl o metonimicznej przyległości zapamiętanego snu z życiowym doświadczeniem poetki. Rozstrzygającym kryterium – co uznaję za symptom – jest w utworze podobieństwo obrazów (aktualnego i ewokowanego z przeszłości), a nie ich zupełna identyczność, bo to przecież jest w wizji onirycznej niemożliwe do osiągnięcia. Warto też odnotować, że spotkaniu z nieżyjącymi rodzicami towarzyszy szczególne uspokojenie emocji, co dobrze widać, gdy zestawimy zakończenie tekstu z poprzedzającą go częścią wypełnioną groteskowymi obrazami, konotującymi silny niepokój, niosący lęk, który zdarza się odczuwać we śnie, gdy bezbronna wrażliwość śniącego zostaje skonfrontowana ze zjawiskami „dziwnymi”, niewydarzonymi, ułomnymi, którym odjęto racjonalną motywację²². Strzępy sennych koszmarów odnotowane zostają przez czuwającą świadomość bohaterki wiersza w poetyce nachalnej wizualizacji odprysków realnego doświadczenia:

Śniona gawieź słyszała, jak wołam mamę
Do czegoś, co skakało piszcząc po gałęzi.
I był śmiech, że mam ojca z kokardą na głowie. (WW, 117)

Nie tylko w zacytowanym fragmencie uderza niemal symbiotyczny związek, w jakim pozostaje Ja z postaciami zmarłych (zwykle w tej funkcji występują zaimki osobowe), co jest charakterystyczne dla toczącej się *pracy żałoby*. Dopóki żałoba nie wypełni się do końca, w sobie tylko znanym rytmie i czasie, jakiegokolwiek zakłócenia jej przebiegu powodują radykalną intensyfikację negatywnych emocji podmiotu memorialnego, co w tekście zostało oddane przez makabryczny w swej wymowie obraz ciał pokawałkowanych, z których na powrót usiłowały się jakoś scalić postacie zmarłych: „Odcięci – odrastali krzywo” (WW, 117). Jednak bohaterka wiersza budziła się nie z krzykiem przerażenia, ale „ze wstydem” (WW, 117). Nie tyle nedorzeczne reprezentacje oniryczne zmarłych rodziców ją zawstydzaly, choć

²² Por. J. Łukasiewicz, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 163.

za takie mamy prawo uznać animalne przedstawienie matki („coś skaczącego”) czy skrajnie zinfantylizowane ojca („coś z kokardą na głowie”), ile utajone pragnienie wychwycone tak sprawnie przez sen. – Pragnienie uwolnienia się od stanu żałoby. Ponadto, zdaje się, że ten szokujący obraz można także potraktować jako przejaw buntu Ja będącego w żałobie: to nie sen jest absurdalny, absurdalna jest śmierć *bliskiego*. Jednakże Szymborska sygnalizuje w ten sposób wypieranie treści tanatycznych przez ponowoczesność, w czym jej poetycka diagnoza okazuje się zbieżna z poglądami filozofów czy socjologów²³. Dlatego żal po stracie jest nie tylko emocją głęboko intymną, przeżywaną samotnie, ale i musi budzić wstyd. Tym bardziej że w świecie podmiotu doznającego ostatecznej straty trwa nieustające i straszne *continuum* śmierci oraz ciągłe ponawianie przeżywanego nieszczęścia, które jako by należy taktownie przemilczeć i dyskretnie ukryć przed światem. Gdy wstydlivy proces dobiegnie końca:

Teraz dopiero mogę opowiedzieć
w ilu snach się tułali, w ilu zbiegowiskach
spod kół ich wyciągałam,
ilu agoniach przez ile lecieli mi rąk. (WW, 117).

Ukojenie bolesnych uczuć związanych ze stratą – tak w życiu, jak i w wierszu – pojawia się ostatecznie. Zacytujmy dwuwiersz zamykający wiersz: „Zbudziłam się. Otwarłam oczy. / Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy.” (WW, 118) Finał snu, utrzymany w kontraście emocjonalnym do wcześniejszego odczucia lęku w konfrontacji z groteskowymi przedstawieniami pamięci, został określony w tekście wprost jako „szczęśliwe” spotkanie ze zmarłymi. *Nota bene* o pierwszych wspomnieniach, pochodzących z najwcześniejszego dzieciństwa powiedziała Szymborska w Poznaniu tak: „A to zalega w pamięci najgłębszej i chronione jest w niej jak wielka, uszczęśliwiająca tajemnica”²⁴. O ile można tak powiedzieć, ruch pamięci odbywa się po okręgu wspomnień, zatacza koło, stykając ze sobą krańce egzystencjalnego doświadczenia podmiotu: początek z końcem. Wracając do utworu *Pamięć nareszcie* zauważmy, że szczęście płynie tutaj z samej możliwości kontaktu ze zmarłymi za pośrednictwem transmisyjnego pasa snu. Jednak ostatni wers zastanawia i jakby psuje osiągnięty w wierszu werystyczny efekt całości: „Dotknęłam świata jak rzeźbionej ramy” (WW, 118). Obudzona bohaterka wiersza, w świetle wiedzy niesionej przez jawę dnia doskonale rozumie, że sen umożliwił jej dostęp do pozornie nieodwołalnie zamkniętej przeszłości, imitując w tym celu idealnie wybrany przez siebie fragment. Równocześnie obdarzona jest głęboką świadomością, jeśli chodzi o pamięciowy modelunek biografii. Wie, że ustanawia on wobec życiorysu porządek zewnętrzny i w pewnej mierze obiektywizujący prywatne doświadczenia osoby.

²³ Zob. prace P. Ariès'a (*Człowiek i śmierć*), Z. Baumana (*Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*).

²⁴ *Wokół Szymborskiej*, red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz, Poznań 1996, s. 29.

Taki sens wprowadza motyw „rzeźbionej ramy” w zakończeniu przywołanego tekstu. Poza tym dotyk w pierwszym rzędzie naprowadza na skojarzenia z czymś, co jest „namacalne”, czyli łatwo poddające się weryfikacji. Prócz tego opatrzylibyśmy doświadczenia uzyskane za pośrednictwem zmysłu dotyku epitetem wartościującym jako „prawdziwe”.

Natomiast Wojciech Ligęza w swoim odczytaniu tego wiersza wskazuje na triadę: pamięć – sen – sztuka. Na temat malarskiego obramowania ujęcia pamięci pisze, co następuje:

Płótna mistrza potraktować tutaj można jako swoistą pomoc mnemotechniczną. Marzenie sennie jest czymś zbliżonym do dzieła sztuki w sposobach widzenia rzeczy i komponowania przestrzeni. Wskazany zostaje artysta i styl. W ten sposób powstaje związek amatorskiej kreacji we śnie z doświadczeniem dochodzenia do koniecznego kształtu w sztuce portretowej. Mówiąc metaforycznie, Rembrandt przychodzi z pomocą, zapełniając pustą przestrzeń oczekiwania²⁵.

Uzyskany w finale wiersza idealny obraz zmarłych świadczy o czymś więcej niż nabyta przez bohaterkę wiersza biegłość w sztuce portretowania. Pozwala bowiem we śnie przebywać we wnętrzu powstającego obrazu, tym samym na czas snu unieważniając wyroki śmierci, a to już – używając określenia Ligęzy – jest metafizyczny luksus²⁶.

Ponadto, motyw ramy daje się rozumieć także w kategoriach psychoanalizy Sigmunda Freuda, a wówczas konkluzja z wiersza oznaczałaby powiadomienie o wykonanej przez psychikę *pracy żałoby*²⁷. Przypomnijmy więc, że w teorii wiedeńskiego psychiatry depresja przeżywana po śmierci kogoś bliskiego tym między innymi odróżnia się od stanu melancholii, że choć doznającemu jej człowiekowi sprawia nieznośny ból, kiedyś jednak przemija. Stąd też tytułowa fraza „pamięć nareszcie” może też oznaczać westchnienie pełne ulgi. Żałoba dopełniła się. Pustka po *bliskim* utraconym raz na zawsze pozwoliła Ja docenić doniosłość jego obecności za życia, ale też zobiiektywizowana w procesie *przepracowywania* uprzytomniła nieunikniony finał każdej egzystencji prowadzonej „tutaj”, czyli na ziemi.

„Portret z pamięci”: praca żałoby bez granic

Śmierć, chociaż „tak oczywista, że odechciewa się pychy umierania” (Miron Białoszewski), wcale nie przestaje być tajemnicą. Dlatego zawsze zaskakuje, gdy się zjawia. Poddając parafrazie refleksję Szymborskiej na temat urodzin dziecka, powiedzieć można również o śmierci, że „świat nigdy nie jest gotowy” (WW, 277) na to wydarzenie. Słowo „świat” uważam tutaj za pseudonim człowieka oraz jego najbardziej osobistych uczuć: nieujawnionych z wyboru podmiotu albo z braku

²⁵ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 202.

²⁶ Tamże, s. 204.

²⁷ Zob. omówienie koncepcji S. Freuda wyłożonej w pracy *Żałoba i melancholia* w książce P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

możliwości ich wyartykułowania. Śmierć wywołuje przecież ogromny żal i cierpienie, uznawana jest za przejaw istnienia zła. Prowokuje też do pytania, na jakie szuka się odpowiedzi w intymnych dialogach z umarłymi, kontynuowanymi po ich odejściu. Rzadkie w tej materii zwierzenia noblistki odnotowały jej biografki. Pojawiają się w nim wątki rozważań na temat pamięci, powściągliwości w przeżywaniu żałoby, a także pewnej dozy nadziei, rysującej się w podtrzymywaniu kontaktu między żywymi a umarłymi: „jestem wciąż przekonana, że moja pamięć o bliskich nie jest jeszcze zamknięta w ostatecznym kształcie. Często rozmawiam z nimi w myślach, a w tych rozmowach padają nowe pytania i nowe odpowiedzi”²⁸.

W świetle zacytowanej wypowiedzi poetki oraz na podstawie rozmów z jej przyjaciółmi można stwierdzić, że Wisława Szymborska prywatnie lubiła wspominać bliskich zmarłych, a w jej domu „ciągle się o Kornelu mówiło”²⁹. Są też utwory-zapiski owych intymnych sytuacji. Na pewno należy do nich *Portret z pamięci*, powstały *in memoriam* Kornela Filipowicza, a opublikowany w tomiku *Tutaj* z 2009 roku. Aczkolwiek „portret” zapowiadany w tytule nie do końca wykazuje ścisłość z definicją gatunku funeralnego podawaną przez leksykony, tak przecież doceniane przez autorkę żartobliwych felietonów o książkach. Dlatego rezygnuję z posiłkowania się genologicznymi rozstrzygnięciami, ponieważ bardziej mnie interesuje, o ile można w ten sposób rzecz tę określić – hipoteza rzeczywistej osoby zawarta w tekście literackim.

Utwór *Portret z pamięci* reprezentuje lirykę roli, a poetka wciela się w nim w postać portrecistki uwieczniającej postać zmarłego. Szczegół, a ściślej mówiąc cała seria szczegółów wypełniają narrację wspomnieniową w tym wierszu. Widoczna jest dbałość o wierność literackiego przedstawienia, gdzieś jednak popełniono błąd, ponieważ obrazu nie można uznać za udany. Portrecistka zmuszona jest przyznać przed samą sobą, że mimo dołożonej dbałości umarły na obrazie „Jednak nie jest podobny” (T, 30) i to wówczas, gdy „wszystko”: „Kształt głowy, rysy twarzy, wzrost, sylwetka” niby odpowiadają jego wyglądowi zatrzymanemu w pamięci. Czegoś, nie wiadomo jednak czego, zabrakło, żeby uznać, że powiodła się sztuka portretowania. Czytając ten utwór trudno również oprzeć się wrażeniu, że został on napisany właśnie po to, aby potwierdzić prawdziwość stwierdzenia padającego w pierwszym wersie utworu: „Wszystko na pozór się zgadza” (T, 30). Szukanie przyczyn rzekomej „porażki” (słowo to biorę w cudzysłów, ponieważ w obu dziedzinach: w sztuce pamięci i w sztuce portretu osiągnęła Szymborska mistrzostwo), wręcz prowokuje do zadawania pytań. Pytanie – artystyczny chwyt faworyzowany przez poetkę – również tu organizuje całość wypowiedzi poetyckiej. Pada więc pytanie za pytaniem, niczym w teoretycznym opisie wiersza wers implikuje pojawienie się ekwiwalentnego wersu albo zdanie – zdania w Peiperowskim układzie rozkwitania. Prosty i niewymuszony zabieg ponawianego pytania pozwolił poetce na zbudowanie naturalnej

²⁸ A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 5.

²⁹ B. Maj, *Bezlitosna mądrość Wisławy Szymborskiej*, „Gazeta Wyborcza”, 16–17 listopada 2013, s. 24.

dramaturgii tekstu, co ma jeszcze ten dodatkowy walor, że angażuje emocje odbiorcy. W rezultacie w utworze pojawiła się seria nie pytań, a „niby-pytań”. Wprawdzie na koniec frazy poetka stawia znak zapytania, lecz towarzyszy mu odwrócona semantyka wypowiedzi. Jeśli więc mamy tutaj pytanie, to wyłącznie retoryczne. W rezultacie warsztatowych zabiegów z zakresu poetyki powstały tekst upodobnił się do rodzaju katalogu stwierdzeń odniesionych przez portrecistkę do wyglądu, stylu życia i kolei losu Kornela Filipowicza.

Na podstawie danych życiorysowych z wiersza można sprecyzować, z zakresu jakiego rodzaju *pamięci autobiograficznej* pochodzą detale ujęte następnie w wers naśladowujący strukturę pytania. Otóż *pamięć semantyczna*, oznaczająca wiadomości, które określilibyśmy jako wiedzę o kimś lub o czymś, obejmuje w tekście elementy będące aluzjami biograficznymi. Natomiast *pamięć epizodyczna* ewokuje *reminiscencje* wraz z odtworzeniem towarzyszącego im kontekstu społecznego i uczuć. Kierując się podanym rozróżnieniem występujące w utworze wątpliwości co do ubioru portretowanego: „Wrześniowy mundur? Obozowy pasiak?” (T, 30), uznać trzeba za przejawy *pamięci semantycznej* Szymborskiej, dotyczące wojennych lat Filipowicza – żołnierza i więźnia obozów jenieckich w Gross-Rosen i Oranienburga. Ale już namysł nad wyborem przedmiotu, jaki powinien trzymać w ręce zmarły: „Mapę? Lornetkę? Kołowrotek wędki?” (T, 30), stanowi przykład *reminiscencji*. Wystarczy obejrzeć fotografie Szymborskiej i Filipowicza, zrobione nad jeziorami Wielkopolski lub upamiętniającymi któryś z weekendowych wyjazdów nad Rabę (śląd pamięciowy rzeki odnajdziemy też w wierszu *Może być bez tytułu*)³⁰, żeby w *Portrecie z pamięci* z łatwością rozpoznać utrwalone na nich wspólne chwile. Tak też, przez pryzmat fotografii, zostali razem zapamiętani przez Bronisława Maja, czemu dał on wyraz we wspomnieniu:

Na zdjęciach przed namiotem on wygląda jak rasowy kowboj, ona ma na głowie tapira przykrytego chustką gazówką. Kornel trzymał też zdjęcia z wypraw na ryby – charakterystyczna poza ze zdobyczą uniesioną w dłoni, by pokazać jej wielkość. WS [Wisława Szymborska, dop. A. R.] to akceptowała. Nie wiem, czy patroszyła okazy, bardzo wątpię. Mieli też piękne zdjęcia z grzybami³¹.

Nie można również wykluczyć, że właśnie oglądanie zdjęć naprowadziło Szymborską na pomysł utworu oraz podpowiedziało fotograficzny montaż jako główną zasadę poetyki tekstu. Skądinąd nie tylko teoretycy podejmujący naukową refleksję nad sztuką fotografii (S. Sontag, R. Barthes) czy poświęconą pamięci (D. Draaisma)³², ale przecież każdy, kto widzi na zdjęciu *bliskiego* po jego śmierci,

³⁰ „Wakacje – zawsze w Wielkopolsce. Biwaki w Nowosądeckiem: nad Dunajcem, Rabą, Skawą, żeby Filipowicz mógł łowić ryby”, za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie...*, s. 210.

³¹ B. Maj, *Bezlitosna mądrość Wisławy...*, s. 24.

³² Mam na myśli prace: R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996; S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009 i wymienione wcześniej książki D. Draaismy o pamięci.

dostrzega rolę fotografii (siła i emocjonalność przekazu) jako nader skutecznego mediatora między świadomością a pamięcią osoby. I odwrotnie – posługując się metaforą fotografii, zapomnienie wyrażone bywa jako coraz to bardziej blaknące zdjęcie, aż do całkowitego prześwietlenia kliszy pamięci, równoznacznego ze zniszczeniem kadru pochodzącego z indywidualnej przeszłości osoby.

Migawki aparatu pamięci, skoro został on uruchomiony, uwalniają w wierszu z tomu *Tutaj ożywione* obrazy płynące wprost z dawnego życia, jakby sprzeciwiając się unieruchomieniu charakterystycznemu dla zdjęcia, a przez to antycypującemu już śmierć, w czym skupia się semantyka motywu *memento mori* fotografii w znanej analizie Sontag. A więc zmarły powinien koniecznie zostać przedstawiony w ruchu, być widziany „jak żywy”:

Może stojący w oknie?
Wychodzący z bramy?
Z psem przybędą u nogi?
W solidarnym tłumie?
Nie, nie, to na nic.
Powinien być sam,
Jak niektórym przyszało. (T, 31)

Zatem kłopot z wykonaniem uwieczniającego dzieła wiąże się z czymś jeszcze innym. Trzeba respektować także reguły pozaartystyczne. Nade wszystko należy umieć zachować dystans, żeby nie utrwałać portretowanego „tak poufale, z bliska?”, a nawet zadbać, żeby jego postać pokazać „Dalej? I jeszcze dalej? / W najzupełniejszej już głębi obrazu?” (T, 31). Używając figury gradacji (dalej, jeszcze dalej, w najzupełniejszej głębi) poetka reinterpretuje powszechne rozumienie przestrzeni. W jej wierszu, zaskakująco, fizyczne oddalenie staje się pseudonimem uczuć łączących osobę wspominającą z postacią wspomnianego oraz, paradoksalnie, potwierdza zachowaną mimo śmierci wzajemną bliskość. Miłosna więź łącząca nadal parę ma zostać ukryta przed obcym spojrzeniem, najdokładniej chroniona przed niedyskrecją cudzych oczu. Przy takim założeniu i logiczna, i w pełni umotywowana jest więc decyzja autorki wiersza, aby na pierwszym planie portretu umieścić „cokolwiek”. „Cokolwiek”, ale pod jednym warunkiem, „że będzie to ptak / przelatujący właśnie” (T, 31). Sens zbieżny pojmowania przestrzeni spotykamy we wcześniejszym utworze Szymborskiej *Pożegnanie widoku* (w tomie *Koniec i początek*), który podobnie jak *Portret z pamięci* wykazuje jedność elegijnej wymowy i również został dedykowany pamięci Filipowicza. W liryku to on stanie się adresatem poruszającego wyznania poczynionego we wspomnieniu o miejscu dawnych biwaków i wakacyjnych wypraw:

Na tyle Cię przeżyłam
i tylko na tyle,
żeby myśleć z daleka. (KP, 23)

Bezokolicznik „myśleć”, jak sądzę, można potraktować jako synonim procesu pamiętania, ponieważ od ogłoszenia *Wyznań* przez świętego Augustyna utożsamienie pamięci z intelektem znane jest kulturze europejskiej. Przede wszystkim mówi tu poetka, niczym filozof egzystencjalista, że miejsce wykazuje większą trwałość niż jednostkowe istnienie człowieka, tylko „wrzuconego” w świat na skutek sprawczej mocy przypadku. Zwróćmy uwagę i na to, że miejsce porośnięte roślinnością, z uwagi na zdolność przyrody do odradzania się z każdą wiosną, mogłoby stać się mnemoniczną pomocą dla wspomnień podlegających naturalnej erozji z upływem lat. Szymborska rezygnuje jednak z tej możliwości rewitalizowania memorii, podobnie jak odrzuca przysługujący jej nadal „przywilej obecności” w krajobrazie naznaczonym działaniem Erosa. Kryje się za tym gestem melancholijna rozpacz po utracie ukochanego obiektu. Skoro autobiografka nie może być tam z nim, woli nie odwiedzać tych miejsc wcale. Odczytanie utworu *Sen* z wczesnego tomu *Sól* (1962) przez Wojciecha Ligęzę można by niemal w całości zamieścić jako komentarz do wiersza poświęconego Filipowiczowi. W obu poetyckich realizacjach sytuacja liryczna została zbudowana w oparciu o identyczne komponenty. Naszkicowany ręką poetki pejzaż, pozornie neutralny semantycznie, w który jednak wpisane są osobiste uczucia po stracie kogoś ukochanego, a niemożliwość odnalezienia siebie w przestrzeni ogołoconej z obecności *bliskiego*, czyni doświadczenie żałoby jeszcze dotkliwiej przeżywanym. W kontraście do bolesnych emocji podmiotu, „obojętny pejzaż”, jak opisuje go Ligęza: „wydaje się niepełny, niewiarygodny. Skaza polega na tym, że jest taki jak podobne krajobrazy, bez znaków żałoby, bez wpisanych weń słów upamiętnienia”³³.

Na podstawie pism pozostawionych przez Freuda da się wyprowadzić tezę o specyficznym nacechowaniu topografii³⁴ przez ciężar żałoby czy melancholii. W reakcję Ja na *utratę* wpisany zostaje bowiem głęboki brak zainteresowania światem zewnętrznym, „o ile nie przypomina [on, dop. A. R.] zmarłego” (ŻM, 296). Innymi słowy – warte zachodu i pamięci jest tylko to, co nosi i zarazem przechowuje ślady niedawnej obecności *bliskiego*. Ta „mapa”. Ta „lornetka”. Ten „kołowrotek wędki”. Po raz kolejny przedmioty należące do zmarłego odsyłają do konkretnych, uściślonych przez geografię miejsc. Wzrok bohaterki wiersza koncentruje się na pojedynczej rzeczy, lecz ta jest jakby tylko przezroczystym pryzmatem, przez który prześwituje przestrzeń skażona ambiwalencją nie do przezwyciężenia³⁵: „Pusta i pełna zarazem wszystkiego? / Szczelnie zamknięta, mimo że otwarta” (T, 21). Uznają tę przestrzeń za ekwiwalentyzację konfliktu melancholii rozgrywającego się w osieroconej *psyche* podmiotu, rozpiętego na antynomicznym związku miłości oraz nienawiści. Utwory dedykowane przez poetkę wieloletniemu towarzyszowi życia są literackim uobecnieniem rany pamięci, odnawiającej się w sposób tym dotkliwszy, że zawierającej w sobie wspomnienie przeżywanego wspólnie cudu miłości.

³³ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 26.

³⁴ S. Freud posługuje się pojęciem „topograficznego punktu widzenia” (ŻM, 305).

³⁵ W terminologii S. Freuda jest to „konstytucjonalna ambiwalencja” (ŻM, 306), tzn. przynależna każdemu związkowi emocjonalnemu danego Ja melancholijnego.

Stonowany tekst Szymborskiej pozostaje – na co z kolei wskazuje Stanisław Balbus – w istocie wstrząsający w swej wymowie, ponieważ obrazuje pustkę po śmierci najbliższego człowieka³⁶. Na nic zdają się racjonalizacje wytworzone przez umysł próbujący przywrócić rozagę w wyjaśnianiu sensu egzystencji. Tłumaczenia wówczas podpowiadane, w rodzaju stwierdzeń: „Miłość jest *cudem* [podkr. S. B.], który, jak z cudami bywa zawsze, tylko czasami i momentalnie w życiu się wydarza i owo życie ukierunkowuje. Jednakże, jako cud, nie może w sposób ciągły i równorozwojowy towarzyszyć życiu na przestrzeni *długiego trwania* [podkr. S. B.]”³⁷, na nic się nie zdają. Rana jeszcze długo pozostanie niezabliźniona, podobnie do pamięci otwartej na przyjmowanie okruchów szczęśliwej przeszłości.

Zaiste, portret kochanego człowieka wykonany przez Szymborską „z pamięci” wykazuje oryginalność również przez to, że poetka nie dąży w nim do zamknięcia głównej postaci w sztywnym gorce gatunku żałobnego. By tak rzec – nie stawia kropki nad „i” w zakończeniu literackiego wizerunku Kornela Filipowicza. Swoista „niegotowość” nie dotyczy przecież dosłownie tekstu utworu poetyckiego, lecz delikatnego „tekstu” psychiki. Prawdopodobnie żałoba jeszcze nie dobiegła końca i nadal tką swój tren pełen smutku, ale też nie mniej wzruszający z powodu czułości, jaką nieodmiennie darzony jest utracony *bliski*. W tym stanie sprawna pamięć mechanicznie odtwarza utrwalone kiedyś obrazy, a tym samym niejako dostarcza cierpienie, boleśnie ożywiając kadry ze wspólnej przeszłości. Teoria Freuda rzuca dodatkowe światło na tekst poświęcony przez poetkę towarzysowi życia, a także na sam – zdawałoby się nieco ekscentryczny pomysł – by w utworze o intencji memorialnej umieścić „cokolwiek”. Dopóki bowiem nie nastąpi pogodzenie z utratą *obiekta*, psychiczna rana odnawia się w zwiłokrotnieniu, ewokowana każdorazowo przez ślady wspomnieniowe. Powiedzieć można, że w trakcie trwania żałoby osobie przewija się przed oczyma taśma pamięci z przeszłości, a na niej wyświetla się mnóstwo szczegółów związanych z postacią zmarłego. Absorbująca czas i odbyta wielkim nakładem sił *praca żałoby* angażuje Ja w sposób podobny zawłaszczeniu całej osoby pogrążonej w żałobie, gdyż „nie ma już miejsca na inne cele i zainteresowania” (ŻM, 296). By tak rzec, retoryka melancholijnego doznania utraty ma to do siebie, że *bliski* widziany konsekwentnie w hiperboli przesłania cały świat. Na przykład w poetyckiej prozie Zbigniewa Herberta *Ofiarowanie Ifigenii*, kiedy dręczony przez poczucie winy Hippiasz widzi, że małe usta Ifigenii (*pars pro toto* jego narzeczonej, która właśnie została złożona na stosie ofiarnym dla prześlągania gniewu bogini) wypełniają całą przestrzeń od ziemi aż do nieba³⁸. Nie ma chyba bardziej przejmującego świadectwa rozpacz po utracie od zanotowanego w dziennikach Zofii Nałkowskiej po śmierć matki. Postać zmarłej hiperbolizuje i prześwieśla

³⁶ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 115.

³⁷ Tamże, s. 114.

³⁸ Wprawdzie utwór Zbigniewa Herberta nie jest rodzajem trenu, ale sytuacja fabularna zaczerpnięta z antycznego mitu jest pretekstem do snucia refleksji m.in. na temat cierpienia ewokowanego przez utratę.

codziennosc żałoby utrwalonej w osobistych zapisach diariusza, prowadząc aż do melancholijnego zinterioryzowania jej osoby przez *psyche* pisarki. W terminologii Freudowskiej jest to *identyfikacja* Ja z obiektem melancholii. Zresztą, co zauważa Paweł Dybel w komentarzu do dzieła Sigmunda Freuda, choćby nie wiadomo jak perfekcyjna była *praca żałoby*, „po śmierci naszych bliskich – coś z jednorazowości ich wyglądu, głosu, gestów zostaje wszakże raz na zawsze w naszej pamięci”³⁹. Z pamięciowych śladów, o których mówi Dybel, Szymborska skomponowała przejmujący i oryginalny tren.

Ale, co warte zastanowienia, ostatni „widok” w wierszu *Portret z pamięci* przynosi obraz ptaka w locie, dzięki czemu pożegnaniu w liryku odjęty został dojmujący ton melancholijnej beznadziei. Wprawdzie motyw ptaka w kontekście utworu elegijnego oznacza ulotność ludzkiego życia, upływającego w przemijaniu, zarazem jednak przywołuje sensy odwrotne, utrwalone w kulturze, a żywo obecne w poezji polskiej noblistki. Wystarczy przypomnieć wiersz *Tomasz Mann* dedykowany ulubionemu prozaikowi, z występującym w nim osobliwym wytworem wyobraźni: „ssak / z cudownie upierzoną watermanem ręką” (WW, 148). Ta czysto imaginacyjna forma przyrodnicza jest czytelną metonimią pisarskiego rzemiosła i może nie od razu obietnicą horacjańskiej nieśmiertelności, ale na pewno szansą na zachowanie własnego śladu, znaku swojej obecności w świecie. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na czas terażniejszy: „ptak przelatujący właśnie” (T, 31). Wyraża on *sui generis* filozofię życia Wisławy Szymborskiej, która semantykę gestu otwarcia podała w innym miejscu pisząc:

Każdy przecież początek
to tylko ciąg dalszy,
a księga zdarzeń
zawsze otwarta w połowie. (KP, 27)

Jednakże poetka taktownie przemilczała melancholijny aspekt powtórnego początku. Na marginesach studium Freuda o *Przemijalności piękna* można sformułować wniosek o samej istocie bytu człowieka w późnych tomikach wierszy noblistki: „Nigdy nie jest tak, że wszystko zaczyna się tu całkiem od nowa, od jakiegoś absolutnego początku. Wszystko zaczyna się zawsze od tego, co było, od pamięci jakiegoś okaleczenia i utraty. Można więc paradoksalnie powiedzieć, że właśnie dlatego, iż w naszym życiu zawsze coś bezpowrotnie tracimy, że owa utrata stanowi wręcz o naszej kondycji jako skończonej, jesteśmy w stanie cokolwiek zachować i zastrzec”⁴⁰.

Podjęcie tematu pamięci przez Wisławę Szymborską ma autobiograficzne podłoże, a utwory powstałe z intencją upamiętnienia *bliskich* zaliczyć można do nurtu poezji opłakującej. Pomimo niechętniej postawy poetki wobec memorii po uważnej lekturze jej tekstów wysnuć można wniosek, iż autorka elegijnych pożegnań

³⁹ P. Dybel, *Urwane ścieżki...*, s. 206.

⁴⁰ Tamże.

wierszem przywiązywała wagę do pamięci. Pamięć zdaniem Szymborskiej to ontologiczna konieczność obramowująca samowiedzę podmiotu, niezbędna w procesie nabierania życiowego doświadczenia. Dlatego pragnienie wyzwolenia się spod jej dyktatu jest z gruntu naiwne, bo byłoby równoznaczne z przyjęciem wyroku śmierci przez samoświadome Ja. Równie dobitnie sformułował myśl tego rodzaju Jacques Derrida pisząc: „Żądać ode mnie wyrzeczenia się tego, co mnie stworzyło, tego, co tak bardzo kochałem, to żądać ode mnie śmierci”⁴¹. Brak memorialnej reprezentacji oznaczałby wówczas martwość i całkowitą nieobecność form krytycznego przeżywania własnego bytu. Nie mówiąc już o tym, czym byłoby owo istnienie pozbawione obecności *bliskiego*, który kochał nas i którego sami kochaliśmy (Derrida)? I kim bylibyśmy, gdyby nie wewnętrzna konieczność opłakania utraconych bliskich (Freud)?

Podstawowa konkluzja brzmi więc tak, że pamięć jest zawsze „bez granic”: otwarta, niegotowa, przyjmująca. Jest nieprzygotowana na odejście *bliskiego*. Toteż rozdźwięk na linii: życie – śmierć, przeżycie – wspomnienie, oryginał doświadczenia – kopia pamięci, jest trudny do zniesienia dla Ja. Podobnie wymagające okazuje się dźwiganie pamięci o zmarłych, ponieważ uobecnienie osoby w reprezentacji, to ledwie cień jej obecności przy nas, nigdy przecież pełna obecność. Stąd też na rewersie portretu Kornela Filipowicza zobaczymy zaprawiony subtelną melancholią wizerunek Wisławy Szymborskiej.

W dyskursie memorialnym w poezji noblistki rysują się także wątki inne niż autobiograficzne. Po lekturze utworu *Pierwsza miłość* przypuszczać można zasadnie, że jej zdaniem każde egzystencjalne zdarzenie odciska pamięciowy ślad w świadomości podmiotu. Zatem nie należy ignorować nawet przeżyć zachowanych w postaci szczątkowej, ponieważ pozornie błahe epizody wcale nie gorzej służą zdobyciu cennej samowiedzy od wzniosłych zdarzeń egzystencji. Mówi tu poetka zupełnie niczym psycholog kognitywny⁴². Jednocześnie obserwacja zacierających się wspomnień nasuwa na myśl eschatologiczne wyobrażenia, bo niegdyjsza miłość, dziś już „niepamiętana, nie śniąca się nawet, oswaja ze śmiercią” (WW, 345). Widać z powyższych słów, że zapomnienie, to według Szymborskiej epistemologiczna przymiarka do samego umierania. Warto tę lekcję przyswoić zawczasu.

W ogóle o stałości pamięci, o jej granicach można mówić pod warunkiem, że mamy na myśli wrodzoną dyspozycję zachowywania żywego doświadczenia podmiotu. Świadczy o tym występowanie *skryptów poznawczych*, które są regulatorami funkcjonowania memorii. Przy czym badacze wyróżniają trzy podstawowe zadania indywidualnie strukturalizowanego czasu: scalanie tożsamości Ja, utrzymywanie stabilności emocjonalnej Ja oraz tworzenie relacji przyjacielskich oraz miłosnych⁴³.

⁴¹ Cyt. za: P. Ricoeur, *Żyć aż do śmierci oraz Fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008, s. 134.

⁴² Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*

⁴³ Zob. *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, [tu:] A. Niedźwieńska, *Pamięć autobiograficzna*.

Zatem prawdziwe jest stwierdzenie, że pamięć jest „bezgraniczna” z samej swej natury. Właściwością dyskursu memorialnego pozostaje to, że przemawia niebezpośrednio, a korzystając ze śladu doświadczenia podmiotu, który najczęściej przybiera postać obrazu, choć możliwe jest także odtwarzanie szczegółów audialnych czy kinestetycznych wraz z pierwotnym oznakowaniem emocjonalnym wspomnienia, które z biegiem czasu może zmienić swą wartość z ujemnego na dodatnie⁴⁴. Taką prawidłowość obserwujemy w utworze Szymborskiej *Pamięć nareszcie* w tym fragmencie, kiedy negatywne uczucia autobiograficznej bohaterki (lęk, kompleks winy) mijają i przechodzą w odczucie ulgi. Wbrew potocznemu wrażeniu, które działanie aparatu pamięciowego oddaje słowem „odtworzenie”, proces zachodzący w mózgu jest dużo bardziej złożony. To rodzaj *sensu stricte* interpretacji wspomnienia ponawianej za każdym razem, gdy cofamy się do indywidualnej przeszłości. Dobrze ilustruje ten mechanizm *praca żałoby* opisana przez Sigmunda Freuda, ponieważ na przykładzie doświadczenia *utruty* widać poszukiwania zdezorientowanego poznawczo podmiotu, którego stabilność świata została poważnie zachwiana przez śmierć *bliskiego*. Sens egzystencjalnego bytu nie jest nikomu apriorycznie dany. Trzeba go za każdym razem ustalić na nowo, przyjmując własne procedury oceny i wartościowania. Pamięć niejako uruchamia cały ten skomplikowany proces formowania znaczeń przez Ja. Dlatego musi być „bez limitu”: zdolna do modyfikacji, podatna na wewnętrzne sugestie, reagująca na bodźce, przy jej pomocy bowiem samoświadomy podmiot traci i odzyskuje ontologiczne zdomowienie w świecie.

The limits of memory. The poetry of Wisława Szymborska

Abstract

The article was inspired by the books by Douwe Draaisma and the theory by Sigmund Freud. The category “autobiographical memory” refers to an individual’s personal past. The key term in this analysis is the phrase “work of funeral” coined by Sigmund Freud. Funeral poems referring to autobiographic experience of the poet have been discussed. Representation of personal loss in Szymborska’s poetry refers to oneiric poetics.

Key words: autobiographical memory, reminiscence, work of funeral, oneiric poetics, melancholy, Sigmund Freud, Wisława Szymborska

Agnieszka Rydz

doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej* (Poznań 2011), *„Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka”. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego* (Warszawa 2004) oraz opracowania poezji Stefana A. Borsukiewicza (S.A. Borsukiewicz, *Kontrasty. Powrót. Próba całości*, Poznań 2008). Obecnie pracuje nad afektami w literaturze i sztuce.

e-mail: agryd@wp.pl

⁴⁴ Zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna...*