

<https://doi.org/10.34768/fp2023a5>

Katarzyna Dulko  
Uniwersytet w Białymstoku

## **KOBIETY I SZTUKA W POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ (UWAGI WSTĘPNE)**

### **Wstęp**

O tym, że Wisława Szymborska ceniła kontakt ze sztuką i często z nią obcowała, świadczą nie tylko jej felietony zebrane w cyklu *Lektury nadobowiązkowe*, ale i liczne aluzje, a nawet całe utwory, odnoszące się do znanych dzieł literackich, malarskich oraz rzeźb czy znanych osobistości. Stefan Melkowski twierdzi nawet, że problematyki historycznej i kulturowej jest w poezji noblistki więcej niż tej przyrodniczej<sup>1</sup>, a – jak wiadomo – poetka zafascynowana była florą, a przede wszystkim fauną, co widoczne jest m.in. w takich utworach, jak: *Małpa*, *Kot w pustym mieszkaniu* czy *Sen starego żółwia*. Dominika Dworakowska w swoim artykule o metodologii pracy z młodzieżą na tekstach Wisławy Szymborskiej podkreśla, że:

Poetka – wymieniając ludzi sławnych, m.in. wielkich tej miary, co Bosch, Mozart, Napoleon czy Pascal oraz przedstawiając ogół stworzonych przez nich dzieł – przekonuje bez wątpienia o istnieniu ścisłych związków literatury z muzyką, malarstwem, historią i filozofią<sup>2</sup>.

Uciekająca od patosu w stronę ironii, zdystansowana, by spojrzeć na wszystko z dalszej perspektywy poetka szukała w poezji prawd na podłożu ontologicznym i epistemologicznym, prawd uniwersalnych o człowieku, jego relacjach z innymi oraz ze światem. W swojej twórczości dążyła do reinterpretacji rzeczywistości, zachowując niewinne, dziecięce zdziwienie nią i nieschematyczne myślenie połączone z ironią, czego efektem jest ciekawa, intertekstualna i inteligentna twórczość oparta na grach językowych, frazeologii, wieloznaczności, kontraście czy paradoksie.

W niniejszym artykule analizowane są utwory nawiązujące do innych tekstów kultury w perspektywie obecności kobiet w sztuce, malarstwie i literaturze. Tradycyjne ich ujęcia skonfrontowane są z wizerunkiem wynikającym z artystycznej wizji poetki, która próbuje rozbić lub rozszerzyć powszechne myślenie o tych postaciach. Wskazano

1 S. Melkowski, *Słowo między znakiem a przedmiotem. Wokół poezji Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Polscy nobliści literaccy. Materiały konferencji naukowej, 31 maja 2000*, red. D.T. Lebioda, Bydgoszcz 2003, s. 171.

2 D. Dworakowska, *Wielcy tego świata w twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej*, „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7, nr 2, s. 288.

i omówiono cechy oraz atrybuty postaci kobiecych, a ponadto określono, za pomocą jakich środków językowych i artystycznych W. Szyborska uzyskała zamierzony efekt.

## Malarstwo

Warto zaznaczyć, że styl stosowany przez autorkę w tekstach koresponduje w jakiś sposób m.in. z epoką, o której pisze. Ilustruje to chociażby utwór *Miniatura średniowieczna*, w którym, jak określa Małgorzata Czermińska, charakterystykę stylu malarzkiego pełni „stylizacja językowa: żartobliwie potraktowana archaizacja i słowotwórcze eksperymenty z formami superlatywów”<sup>3</sup>.

Po najzieleńszym wzgórzu,  
najkonniejszym orszakim,  
w płaszczach najjedwabniejszych.

Do zamku o siedmiu wieżach,  
z których każda najwyższa.

[*Miniatura średniowieczna*, 242]<sup>4</sup>

W stylu artystycznym średniowiecznych miniatur, np. *Bardzo bogatych godziniek księcia de Berry* autorstwa braci Limbourg, które krytycy uważają za inspirację autorki do stworzenia wiersza, zauważyć można zazębiające się cechy malarstwa i literatury, np. bogactwo i przepych kolorów/języka. Poetka próbuje znaleźć odpowiedniki technik malarzskich w literaturze. Barwy na średniowiecznych obrazach są przejawskrawione (nie sposób było uzyskać takiej intensywności kolorów w XV w.), co poetka ukazuje za pomocą nagromadzenia przymiotników w stopniu najwyższym, nawet, jeśli są one niestopniowalne (jak np. „najjedwabniejszy”), a naginanie rzeczywistości, idealizacja na obrazie przedstawiona jest za pomocą neologizmów. Nagromadzenie takich konstrukcji językowych podkreśla sztuczność prezentowanego widoku oraz ironię, dystans, ale i sympatię poetki do niego, czego efektem jest barwna laurka średniowiecza.

Czas akcji, oprócz tytułu, sygnalizują sceneria (*zamek*), osoby (*paź, dwórki*), archaizmy (*wszelako, zaiste*) oraz ortografia – warto zwrócić uwagę na sam zapis nazwy *księżna* przez *x*. Celem tej pracy jest skupienie się na postaciach kobiecych, czyli w tym przypadku samej postaci *księżnej*, dlatego zainteresowani obszerniejszą analizą językową *Miniatury średniowiecznej* powinni zajrzeć do pracy Marii Zarębin<sup>5</sup>.

3 M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szyborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 236.

4 Wszystkie fragmenty utworów poetyckich Wisławy Szyborskiej pochodzą z: W. Szyborska, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Lięża, Wrocław 2016. Aby ułatwić czytanie, pod każdym cytatem umieszczono tytuł utworu oraz stronę, na której występuje we wspomnianej publikacji.

5 M. Zarębina, *Cztery wiersze Wisławy Szyborskiej odczytane przez językoznawcę*, „Stylistyka” 1998, nr 7, s. 387-391.

Na przedzie xiążę  
 najpochlebniej niebrzuchaty,  
 przy xiążęciu xiężna pani  
 cudnie młoda, młodzusienska.  
 Za nimi kilka dworek  
 jak malowanie zaiste  
 i paż najpacholetniejszy  
 [Miniatura średniowieczna, 242]

Celną uwagę w kwestii opisu przedstawianej rzeczywistości w utworze formułuje Anna Pajdzińska, która zauważa, że obraz prezentuje świat z perspektywy uprzywi- lejowanej warstwy społecznej, w którym nie ma miejsca na niszczenie perfekcyjnego wizerunku ubóstwem<sup>6</sup>. Dlatego też sylwetki kobiece ograniczone są jedynie do wyso- ko postawionych kobiet – xsiężnej i dworek. Ich postacie, wyłaniające się z tekstu, są wyidealizowane – do opisu monarchini użyto epitetu „cudnie młoda” oraz przymiotnika *młodzusienska*. Zestawienie rzeczownika *xsiężna* o dostojnym, poważnym brzmieniu z lekceważącym, kpiącym przymiotnikiem *młodzusienska* podkreśla komizm i ironię poetki. Warto również zauważyć, że w tym idealnym świecie xsiążę jedzie na przedzie orszaku, a xsiężna tuż obok niego, co pokazuje, że są sobie równi.

Inny sposób ukazania bogactwa stylu artystycznego i językowego widoczny jest w *Kobietach Rubensa*, do których nie da się przypisać konkretnego dzieła malarskie- go, co podkreśliła sama autorka podczas jednego z wywiadów słowami: „zapytano mnie [...], który z obrazów Rubensa zainspirował mnie do napisania *Kobiet Rubensa*. Oczywiście nie ma takiego obrazu. Jest to opis stylu”<sup>7</sup>. Dlatego też Czermińska określa wiersz: „opisem obrazu nieistniejącego, ale jak najbardziej prawdopodobnego w sensie tematu i stylu”<sup>8</sup>.

W tym sposobie obrazowania kobiety, podobnie jak w *Fetyszu płodności z paleolitu*, na pierwszym miejscu jest jej ciało, które umieszczone jest w sferze sacrum. Różnicą jest jednak charakter jego odbioru – ciało Wielkiej Matki jest źródłem nowego życia, a „waligórzanek” – erotycznych przyjemności.

Waligórzanki, żeńska fauna,  
 jak łoskot beczek nagie.  
 Gnieźdzą się w stratowanych łóżach,  
 śpią z otwartymi do piania ustami.  
 Żrenice ich uciekły w głąb

6 A. Pajdzińska, „Miniatura Średniowieczna” i „Kobiety Rubensa” – intersemiotyczne przekłady Wisławy Szymborskiej, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 1998, t. 3, s. 85-86.

7 Powrót do źródeł. Rozmowa z Wisławą Szymborską, [w:] K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 306; cyt. za: J. Grądział, *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2, s. 96.

8 M. Czermińska, *op. cit.*, s. 236.

i penetrują do wnętrza gruczołów,  
z których się drożdże sączą w krew.

[*Kobiety Rubensa*, 100]

*Kobiety Rubensa* wydają się tekstem stworzonym do szerokiej analizy słowotwórczej, zwłaszcza pod względem profilowania kobiet, gdyż prezentują dwa ich typy w opozycji. Słownictwo utworu bowiem jest patetyczne i podniosłe – dopasowane do przepychu i monumentalizmu epoki flamandzkiego malarza. Zauważyć można również bogactwo środków artystycznych – epitetów, hiperbol, neologizmów, porównań czy metafor.

Uwypukla się zmysłowość barokowych piękności, jednak już w pierwszej strofie poetka sygnalizuje sposób opisu kobiet – do określenia ich używa neologizmu „wali-górzanki” stworzonego na bazie imienia Waligóry, silnego bohatera baśni. Kobiety nazwane są „żeńską fauną” i taką stylistykę podtrzymuje pisarka na przestrzeni całego utworu (nawet we fragmencie dotyczącym kobiet o nierubensowskich kształtach). Widoczna jest reifikacja postaci – są one „jak łoskot beczek nagie”, a sam tytuł *Kobiety Rubensa* sugeruje pewną przynależność. Można założyć, że to nie są tylko kobiety, które Rubens malował, lecz także jego własność, kobiety uosabiające ideał piękna bliski malarzowi. Ani razu nie pada wyraz *człowiek*, a słownictwo dobrane jest w taki sposób, że wywołuje skojarzenia ze zwierzętami (*gnieżdzenie się, pianie, prosięta, trąby, rumak*) czy jedzeniem (*drożdże, ciasto, tłuste dania miłosne*).

Widoczna jest synestezja w opisie „rubensowskich” kobiet i ich otoczenia. Wykorzystując peryfrazę i metaforę, tekst oddziałuje na takie zmysły, jak słuch („rzą trąby na fizyczny alarm”), dotyk („spocony rumak”), smak („tłuste dania miłosne”) czy wzrok („rumienią się wina”).

Ich chude siostry wstały wcześniej,  
zanim się rozwidniło na obrazie.  
I nikt nie widział, jak gęsiego szły  
po nie zamalowanej stronie płótna.

Wygnaniki stylu. Żebra przeliczone  
ptasia natura stóp i dłoni.  
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć.

Trzynasty wiek dałby im złote tło,  
Dwudziesty – dałby ekran srebrny.  
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

[*Kobiety Rubensa*, 101]

W opozycji do „rozlewających się”, wypukłych tworów Rubensa, u chudych kobiet podkreślona jest ‘lekkość’ („ptasia natura”), ‘wycofanie’ („wstały wcześniej, zanim się rozwidniło na obrazie”) oraz ‘ostrość kształtów’ („żebra przeliczone”, „sterczące łopatki”). W tym fragmencie poetka również decyduje się na słownictwo związane z fauną,

jednak by podkreślić kontrast pomiędzy dwoma ideałami piękna – wybiera zwierzę lekkie, „próbujące ulecieć”. Dlatego też podkreślona jest „ptasia natura stóp i dłoni” oraz to, „jak gęsiego słyły po nie zamalowanej stronie płótna”.

Wisława Szymborska zwraca uwagę na zmienność ideałów kobiecego piękna, niemniej, jakby nawiązując do *Fetyszu płodności z paleolitu*, podkreśla, że obfitość i wypukłość jest bliższa sferze sacrum oraz miłości.

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,  
wypukli aniołowie i wypukły bóg –  
Febus wąsaty, który na spoconym  
rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy.

[*Kobiety Rubensa*, 102]

Omawiane utwory można przypisać do kategorii ekfraz, nie opartych na konkretnym obrazie, a raczej na stylu, koncepcie. W *Pokoju samobójcy* oraz *Vermeerze* znajdują się wskazówki, odniesienia sugerujące konkretne dzieła.

Obraz przedstawiający Saskię van Uylenburgh, ukochaną Rembrandta, zobaczyć można w *Pokoju samobójcy*, a jej atrybutem jest „serdeczny kwiatek”. Poetka uzyskała ironiczny wydźwięk utworu poprzez zestawienie wyrazów *serdeczny*, *pocieszająca*, *radość* czy *życiodajny* i perspektywy prawdopodobnego miejsca samobójstwa. W taki sposób próbowała walczyć ze stereotypowym myśleniem o samobójcach.

Brakło, myślicie, książek, obrazów i płyt?  
A tam pocieszająca trąbka w czarnych rękach.  
Saskia z serdecznym kwiatkiem.  
Radość iskra bogów.  
Odys na półce w życiodajnym śnie  
po trudach pieśni piątej.  
Moralisci,  
nazwiska wypisane złotymi zgłoskami  
na pięknie garbowanych grzbietach.  
Politycy tuż obok trzymali się prosto.

[*Pokój samobójcy*, 254-255]

Co prawda, nie można mówić tu o ekfrazie, jednak ciekawe jest to, że jedynie Saskia (zwykła kobieta, która po prostu pozowała swojemu mężowi do obrazów) wraz z Odyssem wymieniona jest z imienia wśród ogólnych nazw takich, jak „moralisci” czy „politycy” wykorzystywanych przy opisywaniu książek, obrazów i płyt, czyli tekstów kultury, w pomieszczeniu (wcześniej, wprawdzie, pojawia się Budda i Jezus, ale oni przedstawieni są figuratywnie). Jest więc jedyną kobietą „reprezentującą” kulturę w pomieszczeniu.

Jak słusznie zauważa Joanna Grądział:

Nawiązując do przekazów kultury, poetka tworzy ich własne interpretacje, polemiczne wobec utrwalonych odczytań, lub traktuje dzieło pretekstowo, wybierając z niego tylko pewien szcze-

gół (np. postać, miejsce, słynne zdanie, nielogiczność lub niedopowiedzenie), który staje się impulsem do dalszych rozważań<sup>9</sup>.

Zauważyć to można chociażby w wierszu *Vermeer*:

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

[*Vermeer*, 445]

Kobieta nalewająca mleko staje się alegorią nie tylko całej ludzkości, ale oznacza również całokształt kultury ludzkiej. Zaznaczenia wymaga również wybór reprezentantki – nie jest to, patrząc na twórczość Vermeera – liryczna *Dziewczyna czytająca list* czy *Dziewczyna z perłą*, a zwykła *Mleczarka* – służąca i wykonująca swoją pracę. Jan Białostocki, wraz z innymi badaczami historii sztuki, określa ją mianem „metafory pracy i porządku”<sup>10</sup>, co w pewien sposób koresponduje z okresem panującym w Polsce podczas początków kariery pisarskiej Wisławy Szymborskiej. Poza tym warto podkreślić, jak trafnie poetka wybrała obraz pod względem symbolicznym – wyraz *kobieta* konotuje ‘potomstwo’, czyli ‘nowe życie’, ‘przedłużenie gatunku’, a wyraz *mleko* – ‘płyn [...] stanowiący pokarm dla urodzonego potomstwa’<sup>11</sup>. Tak dobrane słownictwo pod każdym względem sygnalizuje o trwałości świata – dopóki istnieje kultura oraz kobiety.

## Literatura

Pisarzem, do którego najczęściej odwołuje się i z którego czerpie Wisława Szymborska, jest najprawdopodobniej William Szekspir (*Pewność*, *Reszta*, *Sen nocy letniej*), niemniej często nawiązuje do tematyki mitologicznej (*Monolog dla Kasandry*, *Chwila w Troi*, *Nad Styksem*) oraz biblijnej (*Żona Lota*, *Streszczenie*, *Noc*). Dobór takiej literatury nie dziwi; poetka opiera się na podstawach literackiej tradycji europejskiej i, mimo że swoją poezję kieruje do czytelnika wykształconego, wybiera utwory powszechnie znane. Szuka wszakże nowego spojrzenia, polemizuje i przekształca utrwalone odczytania klasycznych już tekstów.

W *Reszcie* współczesne oblicze Ofelii jest bardziej podobne do Poloniusza niż jego prawdziwa córka. Co więcej, staje się autonomiczną postacią, kojarzoną dotychczas głównie z Hamletem. Symbol wrażliwości i nieszcześliwej miłości zostaje skonfrontowany ze współczesną racjonalnością.

9 J. Grądział, *op. cit.*, s. 85.

10 J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004, s. 496.

11 *Słownik języka polskiego PWN*, oprac. L. Drabik i in., Warszawa 1996, s. 453.

Ofelia odśpiewała szalone piosenki  
i wybiegła ze sceny zaniepokojona,  
czy suknia nie pomięła się, czy na ramiona  
spływały włosy tak, jak trzeba.

Na domiar prawdziwego, brwi z czarnej rozpaczy  
zmywa i – jak rodzona Poloniusza córka –  
liście wyjęte z włosów liczy dla pewności.  
Ofelio, mnie i tobie niech Diana przebaczy:  
zginę w skrzydłach, przeżyję w praktycznych pazurkach,  
Non omnis moriar z miłości.

[Reszta, 85]

W opozycji do wrażliwej i duchowej Ofelii, w opisie współczesnym dominuje skupienie się na racjonalizmie, namacalności i cieple. Pojawiają się takie wyrazy, jak: *suknia*, *ramiona*, *włosy*, *brwi*, *liczenie czy praktyczne pazurki* (które wyostrzają takie cechy, jak: ‘zaradność’ czy ‘rzeczowość’). Ciekawą obserwację poczyniła również Irena Szczepankowska – w sformułowaniu „brwi z czarnej rozpaczy zmywa” przymiotnik *czarny* asocjuje nie tylko barwę tuszu, ale i związek frazeologiczny „czarna rozpacz” wyrażający rozpacz ogromną, głęboką<sup>12</sup>.

Warto zauważyć, że nazwy głównych cech pierwotnej Ofelii – szaleństwo i miłość występują kolejno w pierwszej i ostatniej strofie, jednak w odwrotnej kolejności niż w Szekspirowskim dramacie. Stanowią pewną klamrę charakteryzującą kobietę. Współczesne gorzkie i ironiczne spojrzenie na topielicę – zwycięstwo rozwagi nad romantycznością – oraz utożsamianie się z tym poglądem podmiotu lirycznego wyklucza albo stawia na peryferiach pola semantycznego wyrazu *kobieta* taki atrybut, jak ‘miłość’. Horacjańskie słowa „Non omnis moriar z miłości” stają się refleksją gorzką, „chłodną, nawet żartobliwą”, jak określa je Irena Szczepankowska<sup>13</sup>.

O nawiązaniach Wisławy Szymborskiej do poety rzymskiego pisze z kolei Małgorzata Baranowska:

ironia pozwala poetce na pewną sztamę kultury europejskiej, jaką stał się przez wieki cytat z Horacego, zamienić na własny, niepowtarzalny ton. Wykorzystała potoczność. Wyrażenia przyjęte jako potoczne w poezji (dziś ginące) umieściła wśród wyrażen potocznych z języka codziennego. Połączywszy je w sposób niespodziewany, jak to zwykle czyni, uzyskała efekt ironiczny i liryczny zarazem. Wydawałoby się, że przedmiot tych działań – cytat z Horacego – na tym może uciepnieć, ale stało się odwrotnie. On się uwypuklił i nabrał nowoczesnego, tragicznego blasku<sup>14</sup>.

Cechy ‘praktyczność’, ‘racjonalność’ w stosunku do uczuć wynikające z *Reszty* są opozycją do innych wierszy o miłości z tomiku *Sól* – np. *Ballady*, w której zawód

12 I. Szczepankowska, *Człowiek, ciało, wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej*, Białystok 2013, s. 218.

13 *Ibidem*, s. 109.

14 M. Baranowska, *Straszne światło stoicyzmu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 65.



miłosny kobiety określany jest hiperbolą – „niewidoczną śmierć poniosła”. Rozstaniu towarzyszą czynności dokonane pod wpływem impulsu, np. palenie rzeczy związanych z ukochanym.

Wszystkie po zabójcy ślady  
pali w piecu. Aż do szczętu  
fotografii, do imentu  
sznurowadła z dna szuflady  
[*Ballada*, 97]

W utworze *Przy winie* zaś kobieta, przepełniona euforią miłości i upojona winem, porównując się do biblijnych i mitologicznych postaci o niestandardowych narodzinach – pierwszej kobiety w religii chrześcijańskiej, bogini piękna oraz bogini mądrości – podaje w wątpliwość swój status ontologiczny:

Ewa z żebra, Wenus z piany,  
Minerwa z głowy Jowisza  
były bardziej rzeczywiste.  
[*Przy winie*, 99]

Na samym wstępie rozważań na temat utworu *Żona Lota* warto zaznaczyć brak jej imienia nawet w pierwowzorze – *Starym Testamencie*. Postać kobiety – nie dość, że pozbawiona indywidualności, zdefiniowana jest jedynie poprzez bycie czyjąś żoną. Poskąpiono również jakiegokolwiek wytłumaczenia, powodu, który zdecydował, że odwróciła się podczas ucieczki z mężem i zamieniona została w słup soli, za karę. Wszystkie informacje na temat jej tragedii zostały zawarte w jednym, lakonicznym zdaniu: „Żona Lota, która szła za nim, obejrzała się i stała się słupem soli”<sup>15</sup>.

Wisława Szymborska skupia się na psychice kobiety. Próbuje zrozumieć, może usprawiedliwić jej zachowanie, a przede wszystkim – nie potępiać. Nie koncentruje się na wymierzonej jej karze, a na akcie prowadzącym do ukarania oraz domniemanych przyczynach niezastosowania się do zaleceń męża i Boga. Decydując się na formę monologu, pozwala kobiecie mówić samej w swoim imieniu.

Obejrzałam się podobno z ciekawości.  
Ale prócz ciekawości mogłam mieć inne powody.  
[*Żona Lota*, 233]

Najczęściej podawanym powodem odwrócenia się kobiety jest ‘ciekawość’ i takim też motywem poetka rozpoczyna utwór. Ewa Jaskółowa zauważa, że „przez konstrukcję pierwszego wersu [Wisława Szymborska] wydobywa na plan pierwszy zagadnienie prawdy w perspektywie epistemologicznej”<sup>16</sup>. Ironiczne zwroty typu *podobno*, *nie*

15 *Biblia Tysiąclecia* (Rdz 19, 26).

16 E. Jaskółowa, *Dlaczego się obejrzała? Wisławy Szymborskiej rozbijanie stereotypu*, [w:] eadem, *Kto to był? Żona Lota w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*, Katowice 2006, s. 47.



wykluczone, możliwe kwestionują słuszność tezy, podają w wątpliwość ją i powszechne przeświadczenie, że cecha ‘ciekawość’ przynależy do kobiet. Ośmiokrotna anafora „obejrzałam się” nie tylko podkreśla dokonanie tego czynu i pierwszoosobowość wypowiedzi, ale również, pod względem symboliki liczb w tradycji chrześcijańskiej, konotuje ‘prawo’, ‘porządek’, ‘doskonałość’ i, jakże ironiczne w kontekście utworu, ‘błogosławieństwo’, ‘bożą łaskę’<sup>17</sup>.

Przez nieuwagę – wiążąc rzemyk u sandała.  
Aby nie patrzeć dłużej w sprawiedliwy kark  
męża mojego, Lota.  
Z nagłej pewności, że gdybym umarła,  
nawet by nie przystanął.  
Z nieposłuszeństwa pokornych.  
W nadśluchiwanu pogoni.  
Tknęta ciszą, w nadziei, że Bóg się rozmyślił.

[*Żona Lota*, 233]

Wymieniane potencjalne powody uczłowiczają kobietę, nadają jej głębokiego rysu psychologicznego. Są to motywy czysto fizyczne („wiąząc rzemyk u sandała”, „kładąc na ziemi tobołek”, ale przede wszystkim cała gama uczuć i emocji – ‘ciekawość’, ‘żał’, ‘trwoga’, ‘samotność’, ‘wstyd’ czy ‘gniew’). Jednak najciekawsza i najboleśniejsza wydaje się w tym rola mężczyzny i niechęć kobiety do dłuższego patrzenia „w sprawiedliwy kark” męża, który „gdybym umarła, nawet by nie przystanął”, co jest ogromnym ciosem dla kobiety, definiowanej właśnie przez wizerunek męża. Patrzenie na plecy Lota pokazuje dodatkowo brak równości w związku – nie idą razem, lecz jedna osoba, mężczyzna, prowadzi drugą.

Ciekawą obserwację poczyniła również Ewa Jaskółowa w kontekście samej formy monologu – zaobserwowała „wychylając się” współczesną kobietę w wersach takich, jak –

Obejrzałam się z wszystkich podanych wyżej powodów.  
Obejrzałam się bez własnej woli.

[*Żona Lota*, 234]

– które charakterystyczne są dla stylu urzędowego/oficjalnego języka polskiego<sup>18</sup>. Badaczka zaznacza również, że „takie zderzenie »prywatnej spowiedzi« z oficjalną formułą urzędowego pisma eksponuje ironiczny dystans do wszystkich wymienianych powodów nieszczęsnego gestu”<sup>19</sup>.

Poetka podważa ustalone interpretacje i wprowadza czytelnika w mgłę wątpliwości. Daje prawo głosu kobiecie, której historia została zamknięta w jednym zdaniu w Księdze

17 P. Siedlanowski, *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html> [dostęp: 17.06.2020].

18 E. Jaskółowa, *op. cit.*, s. 49.

19 *Ibidem*.

Rodzaju. Szymborska, wykorzystując opowieść o żonie Lota, chce jednak przekazać prawdy uniwersalne – że nigdy nie można być niczego pewnym.

## Podsumowanie

Wisława Szymborska była intelektualistką zainteresowaną światem i kulturą, stąd też jej twórczość przesiąknięta jest odwołaniami do innych artystów oraz ich dzieł. Pisząc o znanych kobietach w malarstwie czy literaturze, pokazuje swoje nieszablone myślenie, przewartościowuje, ironizuje lub rozbudowuje ich stereotypowe ujęcia. Próbuje znaleźć inną perspektywę w odczytaniu pierwowzorów, stara się odkryć prawdy uniwersalne, niezależne od epok lub odwrotnie – konfrontuje wartości, ideały piękna i charaktery kobiet na przestrzeni wieków.

Niniejszy artykuł skupia się jedynie na kilku utworach nawiązujących do różnych dzieł kultury, jednak jego celem było spojrzenie na znane postaci kobiece z perspektywy poetki. Zauważyć można, że noblistka polemizuje ze stereotypowym spojrzeniem na znane kobiety, prezentuje swoje przemyślenia i reinterpreteruje popularne motywy.

Na zakończenie warto zaznaczyć, że sztuka literacka Wisławy Szymborskiej nie przejawia się jedynie w oryginalnych, często ironicznych i intelektualnych pomysłach, ale również w mistrzostwie posługiwania się słowem. Poetka świadoma jest możliwości języka, co wykorzystuje w konstruowaniu swojej wizji świata, czego przykładem mogą być m.in. wymienione w artykule neologizmy (*waligórzanki*, *najjedwabniejszy*), gry językowe czy modyfikacje związków frazeologicznych.

### LITERATURA CYTOWANA

- Baranowska M., *Straszne światło stoicyzmu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4 (10).  
 Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004.  
*Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Poznań 2000.  
 Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.  
 Dworakowska D., *Wielcy tego świata w twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica Polonica” 2005, t. 7, nr 27.  
 Grądziel J., *Świat sztuki w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 2.  
 Jaskółowa E., *Dlaczego się obejrzała? Wisławy Szymborskiej rozbijanie stereotypu*, [w:] E. Jaskółowa, *Kto to był? Żona między w poezji polskiej XX wieku, czyli rozbijanie stereotypu*, Katowice 2006.  
 Melkowski S., *Słowo między znakiem a przedmiotem. Wokół poezji Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Polscy nobliści literaccy. Materiały konferencji naukowej, 31 maja 2000*, red. D.T. Lebioda, Bydgoszcz 2003.  
 Pajdzińska A., *„Miniatura Średniowieczna” i „Kobiety Rubensa” – intersemiotyczne przekłady Wisławy Szymborskiej*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 1998, t. 3.  
 Siedlanowski P., *Jak rozumieć liczby w Biblii?*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/echo-34-2009-liczby.html>.  
*Słownik języka polskiego PWN*, oprac. L. Drabik i in., Warszawa 1996.  
 Szczepankowska I., *Człowiek, ciało, wizja świata w poezji Wisławy Szymborskiej*, Białystok 2013.  
 Szymborska W., *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Ligęza, Wrocław 2016.  
 Zarębina M., *Cztery wiersze Wisławy Szymborskiej odczytane przez językoznawcę*, „Stylistyka” 1998, nr 7.

**Kobiety i sztuka w poezji Wisławy Szymborskiej (uwagi wstępne)**

STRESZCZENIE: Artykuł prezentuje analizę językową utworów Wisławy Szymborskiej, które nawiązują do innych tekstów kultury. Wybrane teksty rozpatrywane są w kontekście obecności kobiet w sztuce: malarstwie i literaturze. Tradycyjne ich ujęcia skonfrontowane są z wizerunkiem wynikającym z artystycznej wizji poetki, która próbuje rozbić lub rozszerzyć powszechne myślenie o tych postaciach.  
SŁOWA KLUCZOWE: ekfrazja – kobieta – poezja – sztuka – Wisława Szymborska

**Women and art in Wisława Szymborska's poetry (initial notes)**

SUMMARY: The article presents a lexical analysis of Wisława Szymborska's works which refer to other texts of culture. The selected texts are examined within the context of the presence of women in art: in painting and literature. Their traditional portrayals are confronted with the image resulting from the poet's artistic vision, who is trying to break or expand the common thinking of these characters.  
KEYWORDS: ekphrasis – woman – poetry – art – Wisława Szymborska