

Marek Zaleski

Miłosz : piosenki niewinności i doświadczenia

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (7/8), 81-95

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marek Zaleski

**Miłosz:
piosenki niewinności i doświadczenia**

Prosta piosenka, ale dobrą myśl zawiera!

Adam Mickiewicz *Dziady*, cz. II

Uwadze zaprzysięgłego czytelnika Miłosza nie może ujść znamieny fragment dzieła poety, jaki stanowią wiersze odwołujące się poprzez sposób swojej organizacji (wersyfikacyjnej, prozodycznej, stylistycznej) — i często podkreślające to w samym tytule — do piosenki. Jeżeli dodamy do tego wiersze eksponujące w podobny sposób swoje związki z innymi muzycznymi formami, okaże się, że jest ich całkiem sporo. Aby nie było wątpliwości o czym mowa, wyliczę je tutaj w porządku, w jakim powstawały. Myślę więc o wierszach napisanych przed wojną, takich jak *Pieśń*, *Hymn*, *Kołysanka*, *Pieśń Levallois*, *Walc*, *Piosenka na jedną strunę*; o wierszach okupacyjnych — *Piosenka pasterska*, *Piosenka o końcu świata*, *Kolęda*, *Pieśń obywatela*, *Pieśń Adriana Zielińskiego*; o wierszach powstałych po wojnie, jak *Piosenka o porcelanie*; o piosenkach z *Traktatu poetyckiego* (1955): *Kiedy owiną mi szyję powrozem...* i *We wnętrzu róży są domy ze złota...*; o wierszu *Ballada*; piosenkowych wierszach z tomu *Miasto bez imienia* (1969): *Kiedy żalu się pozbyłem...*, *Litość i zrozumienie...*; *Zaśpiew*, *Piosenka*

wielkopostna, *Piosenka zamorska* z tomu *Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada* (1974); wierszu *Piosenka* z tomu *Hymn o perle* (1982); *W mieście Salem*, wreszcie *Poeta siedemdziesięcioletni* z tomu *Nieobjęta ziemia* (1984). Nie jest to jeszcze niczym szczególnym, zważywszy na starą i bardzo bogatą tradycję pieśniową poezji, w której piosenka jest tylko jej węższą, choć bardzo na przestrzeni wieków popularną odmianą.

Sam termin pieśń, piosenka może oznaczać poezję w ogóle, zwykle był odnoszony do wiersza o regularnym metrum i przeznaczonego do śpiewania, dzisiaj w wyniku dokonanych przemian w historii form poetyckich każdy wiersz, nawet ten, który nie jest zamierzony do wykonywania przy akompaniamencie muzyki, może być nazwany piosenką.¹

Wiele najwspanialszych angielskich wierszy doby elżbietańskiej, pióra Szekspira, Milтона, Spencera, było skomponowanych pierwotnie jako pieśni i piosenki, przeznaczone do odtwarzania przy wtórze muzyki.² Z czasem jednak owo współistnienie tekstu i partytury stało się coraz rzadsze. Już wiersze–piosenki angielskich poetów XVII wieku zaczęły istnieć autonomicznie, jako teksty li tylko. Podobnie w następnych stuleciach: jakkolwiek szczyt popularności wiersza–piosenki przypada na wiek XIX, a zwłaszcza na drugą jego połowę³, to wspomniane zjawisko autonomizacji stało się praktycznie nagminną regułą. Te same spostrzeżenia można chyba bez wielkiego ryzyka przenieść na grunt polski, o czym upewniają przeglądane tomy wierszy i antologie, od Kochanowskiego po Kasprowicza.

Jednak tutaj interesuje mnie przede wszystkim los piosenki jako pieśniowej odmiany wiersza w poezji współczesnej. Widać tu wyraźnie, że dawna muzyczna struktura stała się dalekim echem, a sama nazwa użyta jako tytuł — aluzją.

Taka identyfikacja gatunkowa ma charakter wtórny: tekst jest stylizowany na temat słowny piosenki, a podstawą stylizacji są takie cechy stylistyczno-wersyfikacyjne, które są świadomie lub intuicyjnie odczuwane jako typowe efekty nacisku tradycyjnych „piosenkowych” struktur muzycznych na temat poetycki.⁴

¹ Hasło *Song* w: K. Beckson, A. Ganz *A Reader's Guide to Literary Terms*, London 1961, a także *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, ed. by A. Preminger, Princeton 1974, s. 257.

² Por. *Introduction*, w: *An Elizabethan Song Book*, London 1955 oraz J. Hollander *The Untuning the Sky. Ideas of Music in English Poetry, 1500–1700*, Princeton 1961.

³ Por. *The Princeton Handbook...*, s. 257 i następne oraz liczne antologie wierszy, np. *The Golden Treasury*, ed. by Fr. T. Palgrave, London 1907.

⁴ A. Barańczak *Słowo w piosence*. Wrocław 1983, s. 87.

Mamy tu do czynienia zwykle z krótkim wierszem, unikaniem przerzutni i metafor, częstszym niż zazwyczaj użyciem rymu męskiego. Co istotne, wiersze tak pomyślane tracą niekiedy nawet całkowicie swój muzyczny status i zamierzoną prostotę na rzecz głębi znaczeń niezwyczajnej dla piosenki, która tymczasem, stając się gatunkiem popularnym, uległa trywializacji, bądź — jak to ma miejsce we współczesnej kulturze masowej — upodrzędziła tekst słowny wobec jego wokalne i muzycznej interpretacji.

Często wiersze współczesne z piosenką w tytule piosenkami nie są, lub są nimi — rzec by można — tylko w cudzysłowie.⁵ W cytowanym już słowniku czytamy:

Piosenka zaczyna być używana na coraz to bardziej perwersyjne i ironiczne sposoby, mogąc w końcu oznaczać każdy wiersz, czy to rymowany czy wolny i dowolnej długości.

Nie znaczy to jednak, że poeci współcześni zaniechali tego gatunku i w jego bardziej tradycyjnym wcieleniu. Przeciwnie, wielu — i bardzo wybitnych — poetów, jak Federico Garcia Lorca, Bertold Brecht, Wystan Hugh Auden i właśnie Miłosz, pisało i nadal pisze regularnym wierszem śpiewne, rytmiczne i odznaczające się wyszukaną prostotą wiersze-piosenki. Oczywiście z wyjątkiem słynnych songów Brechta i niektórych młodzieńczych wierszy Audena⁶, były one na ogół pisane bez intencji ich muzycznego wykonania, co nie znaczy, że wiersze Lorki nie bywają śpiewane, podobnie jak niektóre wiersze Audena, użyte jako partytury przez jednego z największych współczesnych kompozytorów angielskich, Benamina Brittena. A i w przypadku Miłosza można wskazać próby nieco podobne. Do wielu z nich muzykę napisał młody kompozytor Stanisław Kławe i wyśpiewał je w roku 1981, występując z profesjonalnymi muzykami. Skądinąd wiem, że Miłosz lubi sam dla siebie wyśpiewywać swoje wiersze.

Co w tej formie — dziś dwuznacznej, skoro może ona być jedynie stylizacją — jest tak pociągającego? Co sprawia, że sięgają po nią poeci? Dlaczego tak trudno jest napisać dobry wiersz-piosenkę i udaje się to

⁵ Por. liczne wiersze R. Wojaczka z cyklu *Piosenka bohaterów*, w tegoż: *Utworki zebrane*, Wrocław 1975, wiersz R. Krynickiego *Piosenka* z tomu *Nasze życie rośnie*, Paryż 1978, czy A. Zagajewskiego *Piosenka emigranta* z tomu *Jechać do Lwowa*, Londyn 1986.

⁶ Kilka młodzieńczych wierszy W. H. Audena na prośbę poety znalazło swoje muzyczne opracowanie i publiczne wykonanie już w roku 1928. Pisze o tym M. K. Spears w *The Disenchanted Island. The Poetry of W. H. Auden*, New York 1968, s. 113.

tylko najlepszym? I dlaczego, jeżeli już się udaje, to wówczas wiersz okazuje się medium dla treści, z którymi chętnie zmagali się dawniej autorzy filozoficznych rozpraw? W czym leży sekret tej formy wiersza? Jean-Pierre Baricelli, muzykolog i zarazem badacz literatury, w studium na temat *canti carnascialeschi*, to jest piosenek karnawałowych włoskiego Quattrocenta, wskazuje trop, którym warto podążać chyba i w naszym wypadku.⁷ Uczestnicy tłumnego karnawałowego korowodu wyśpiewywali swoją nadzieję na szczęśliwe i udane życie i zwracali się do współtowarzyszy zabawy na rynku o zrozumienie. Piosenka łączyła i wyróżniała zarazem: była czyjąś skargą, szyderstwem, przechwałką. Czas i miejsce dawały publiczną licencję na wydobyć się z anonimowości, niezależnie od stanu urodzenia i pozycji społecznej. Jednocześnie zapewniały, demokratycznie, miejsce we wspólnocie bliźnich nękanymi podobnymi egzystencjalnymi problemami. Każdy miał prawo do wybranej maski, do swego grymasu i do swojej piosenki, i każdy mógł w niej odśpiewać swoje „ja” nie będąc narażonym na śmieszność czy zarzut niestosowności.

Z upływem czasu demokracja poczyniła postępy. Ale uwalniając ludzi od konwenansów i nakazów, likwidując dawną teatralność życia zbiorowego, ujawniając prawdę o wspólnej wszystkim kondycji, oplotła ich siecią tysięcy, daleko bardziej skomplikowanych, bo niewidzialnych, dystansów i zależności, gorsetem form, których przemyślna i niekiedy złowroga architektura odsłaniać się miała raz po raz pisarzom w dwudziestym wieku.

Choć zmienił się czas i miejsce, piosenka zachowała przypisaną jej niegdyś funkcję: bawiła, ale i przypominała prawdę o wspólnocie losu. W. H. Auden pisze:

W naszym życiu codziennym wszyscy miewamy takie chwile, kiedy mamy ochotę zaśpiewać. [...] Często też, gdy znajdziemy się w niecodziennej sytuacji, albo w stanie gwałtownych emocji, czujemy potrzebę, by dać temu wyraz, nie możemy pozostać niemi, i zdajemy sobie sprawę, że słowa nie są wystarczające. Na pytanie, dlaczego sądzimy, że piosenka będzie odpowiednia tam, gdzie słowa nie wystarczają, trudno jest udzielić odpowiedzi. Być może chodzi o to, że o sposobie posługiwania się słowami decydują nasze przyzwyczajenia i wyobrażenia sterowane przez literaturę, że słowa są środkiem porozumiewania się na codzień i że dotyczą spraw praktycznych; także i to, że większość naszych wypowiedzi jest adresowana do, albo ograniczona przez, i pomyślana jako prywatne, to

⁷ J. P. Baricelli *Revisiting the Canti Carnascialeschi*, w teogoż: *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York 1988, s. 43.

znaczy, że zakłada tego, kto mówi i tego, kto słucha, a nie szerokie, publiczne grono słuchaczy. Tymczasem gdy poziom naszych emocji przekracza pewną granicę, rzecz nabiera dla nas znaczenia uniwersalnego, [...] chcemy, aby dowiedział się o niej cały świat. Sztuka poetycka może nam tu przyjść z pomocą, na przykład pewna odmiana wiersza dramatycznego zakłada obecność tyleż protagonistów, co współobecność słuchaczy, ale muzyka idzie znacznie dalej. Nasz śpiew staje się przerwaniem ciszy, aktem zamierzonym z własnej woli i publicznym, gdy tymczasem okrzyk bólu albo płacz głodnego dziecka nie są takie.⁸

Auden zwracając uwagę na intencjonalność i ekspresyjny charakter wypowiedzi, podkreśla zarazem jej funkcję ewokacyjną. Wypowiedź adresowana jest „do pozostałych”, choć ten, kto śpiewa, nie oczekuje od nich reakcji.

Podobną do cytowanej opinii Audena, tyle, że dotyczącą natury samej poezji, przytacza Czesław Miłosz, cytując aprobatywnie swego paryskiego krewniaka, Oskara Miłosza:

Muzyka jest krzykiem Miłości; myślą o Miłości jest poezja... Jedna jest zachwyceniem daną chwilą i śpiewa: „Żyję i kocham”, druga jest poddaniem się władzy wspomnień i nawet kiedy próbuje wyrazić jak najprawdziwszą i wcale nie minioną miłość, zdaje się mówić: „żyłam, kochałam...”. Oto zapewne dlatego dwie szlachetne siostry, najpierw związane w jednej sztuce, musiały się rozdzielić z upływem czasu.⁹

Ten styl myślenia o poezji znajduje swoje potwierdzenie u samego autora *Ziemi Ulro*: wielokrotnie pisze o niewspółmierności między tym, co powoduje poetę, a tym, co udaje mu się zapisać. Nieprzystawalność języka do opisu tego, co domaga się ekspresji i ewokacji, to stały temat w twórczości poetyckiej Miłosza. Podobnie jak kwestia moralnej dwuznaczności zabiegów pisarza podejmującego próby sprostania samej rzeczywistości. Dla Miłosza oba te problemy są zagadnieniem przynależnym zarówno do poetyki, jak etyki, a wreszcie — filozofii poezji jako gatunku mowy.

Dlatego zarówno w wersji Audena, jak i Miłosza, koncepcja wiersza jako piosenki, śpiewu w obliczu świata, zakłada zamierzoną naiwność spojrzenia, tak „śpiewającego”, jak słuchacza? Można by odpowiedzieć na to, że jest to rodzaj empatii i że jest on z kolei rodzajem zakładu, na który — dodajmy — nie zawsze stać współczesnego poetę, świadomego komplikacji sytuacji — sztuczności i pośredniości takiego porozumienia. Na zbyt wielką dawkę liryzmu poeta nie może sobie pozwolić,

⁸ W. H. Auden *The Secondary Worlds*, London 1968, s. 113; tłum. M. Z.

⁹ Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 71.

świadomy ryzyka „literackiej” śmieszności. Stąd tak podkreślany, nieodżałowany rozdział między muzyką i poezją — utrata licencji, czyli sztuczności i konwencji, które — paradoksalnie — sprawiały, że poeta był bardziej w zgodzie z samym aktem wypowiedzi. Rozdział dokonał się, powiada Miłosz komentując opinię autora *Miguela Manary*

gdyż, niestety, poezję zwabiła w swoje pokoje świadomość. Poeta ustanawia dystans pomiędzy swoim słowem i tym, co się naokoło niego i z nim samym dzieje, z góry wiedząc, że każdy przeżywany przez niego moment jest już miniony, ponieważ jest dla niego materialem, toteż szept ironii: „dramat układasz” słyszy nie tylko poeta romantyczny. Zatem ten przy musznięciu na siebie roli widza w teatrum mundi, na którego scenie porusza się także i on sam jako mała laleczka, zdaje się wynikać z samej konieczności oczyszczenia.¹⁰

W przytoczonym komentarzu słychać jednocześnie nutę żalu i pewności, że skoro nie może być inaczej, trzeba nauczyć się raczej czerpać siłę z ułomności, aniżeli próbować ukryć ją przed sobą i innymi. Nieco podobnie pisał o tym Eliot w eseju o katastrofie, jaka przydarzyła się poezji angielskiej na przełomie XVII i XVIII wieku, kiedy to, zdaniem autora *Pieśni miłosnej Alfreda J. Prúfrocka*, dokonał się rozstrój, „dysocjacja wrażliwości”, czyli podział na poezję uczuć i poezję myśli.¹¹ Nawet jeśli — co skłonni są dzisiaj przypuszczać badacze poezji angielskiej — Eliot nie miał racji i nagiął interpretację historii poezji do swoich postulatów programowych,¹² to poruszona przez niego kwestia traktuje o antynomii, którą przypominał Miłosz. Postulat Eliota sprowadzał się do tego między innymi, by poezja pogodziła ze sobą dwa odmienne stany skupienia umysłu: pozajęzykowej wrażliwości i dyskursu, tak jak to potrafili uczynić w swoich wierszach siedemnastowieczni „poeci metafizyczni”. W wierszach Donne’a, Marvella czy Vaughana persona mówiąca w tekście przyjmuje często na siebie rolę aktora i widza w teatrum mundi. Zauważalny jest także dramatyzm głosu świadomego dystansu między poetą a słowem, dystansu nie będącego wprawdzie rezultatem rozterek literackiej samowiedzy, ale konsekwencją przyjęcia prawdy paradoksu, który rządzi światem.¹³

¹⁰ Tamże, s. 72. podkr. M. Z.

¹¹ Por. *Poeci metafizyczni* (przeł. M. Żurowski), w: T. S. Eliot *Szkice literackie*, pod red. W. Chwalewika, Warszawa 1963, s. 48.

¹² Krytykował ten concept i samą interpretację F. Kermod w książce *The Romantic Image*, New York 1957.

¹³ Por. S. Barańczak *Wstęp do: Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*.

Wszystkie trudności, o których mowa, czyhają na współczesnego autora wiersza–piosenki. Nie może uniknąć teatralności, roli kogoś, kto, niczym aktor z rampy, zwraca się do świata nie oczekując odeń odpowiedzi i kto pragnie, by jego piosenka została przyjęta jako głos ludzki domagający się posłuchania. Mówiąc słowami Leśmiana, przybiera on „pewną postawę mimiczną”¹⁴ przypisaną do roli, świadomy konwencji, w jakiej przychodzi mu wystąpić, tworząc wizerunek mówiącej w wierszu persony.

Charakterystyka dokonana przez Audena wydobywa i podkreśla uniwersalny, można by rzec — demokratyczny i humanistyczny walor sytuacji. „Piosenka nie zważa na przedziały społeczne i różnice wieku” — powiada Auden. Głos w niej słyszalny jest głosem Każdego, Everymana, bo każdy może w niej rozpoznać ślad swego losu, dopatrzeć się jakiegoś powinowactwa z intonującym ją „głosem”.

Piosenka niekochanego rozbrzmiewa przez stulecia, od skargi Horacego na nieczułą Chloe, po żale Pustelnika w domku księdza na dalekiej Litwie i *Chanson du mal aimé* Apollinaire’a. W dramacie Brechta każdy śpiewa swoją piosenkę: dziwka i policjant, szanowna pani Peachum i bandyta Mackheath — każdy z nas ma swoją opowieść, i każdy ma prawo domagać się, aby go wysłuchano. Bo wszyscy żyjemy trawieni tymi samymi pragnieniami i staniemy przed tym samym trybunałem. Wiersze–piosenki opowiadają o wspólnej kondycji i nawet tam, gdzie opowieść prowadzona jest najprostszym językiem i całą swoją „poetyckość” opiera na tropach gramatycznych i muzyce wiersza, może być symboliczna. Bowiem ta prostota jest zwodnicza. Kiedy w *Piosence na jedną strunę* (tytuł podkreśla prostotę i zarazem zaznacza dystans autora: ironizuje i bagatelizuje wiersz) czytamy:

I zawsze dziecinny czy siwy
Pytam, czy ktoś Sprawiedliwy
Chce abym nie był szczęśliwy?

— to zestawienie „dziecinny czy siwy”, które ściąga w czasie dzieciństwo i starość dwudziestokilkuletniego wtedy autora, w kontekście tego, o czym w wierszu jest mowa, nasuwa skojarzenie z toposem „siwego młodzieńca”. Prosta piosenka zamienia się w skargę wybrańca bogów,

przekład i opracowanie S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 9 i następne.

¹⁴ B. Leśmian *Z rozmyślań o poezji* (1939), w tegoż: *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1958, s. 89.

kogoś nadmiernie przez nich doświadczonego, bo napiętnowanego tajemnym, wyższym nad innych śmiertelników przeznaczeniem. Czytamy więc wiersz o mądrości i misji, zdobywanej i wypełnianej za cenę cierpienia.

Piosenka na jedną strunę, podobnie jak i inne wiersze piosenkowe, mówi o zagadkowości losu i przeznaczenia. Wiersze są symboliczne w sposób najprostszy: są pełne niejasnego znaczenia. Uzyskują wymiar metafizyczny, ponieważ to owe kwestie zaprzatają ludzki umysł, a poezja stara się nam je zakomunikować.¹⁵ Już samo zakończenie *Piosenki na jedną strunę* daje do myślenia, kiedy to autor i głos mówiący w wierszu, po swej pełnej rozmyślań nocnej wędrówce po Warszawie, nagle zapisuje:

Pierwsze słońce jaskółki spotyka,
I z wyrazów biednego języka
Mała śmieszna piosenka wynika:

*W zielonej dąbrowie,
Spali trzej królowie,
Dzięcioł stukał.
Obudzili się, siedli
Złote jabłka jedli
Kukuleczka wołała.*

Zapisany przez poetę kursywą strzęp ludowej piosenki, a może dziecięcej rymowanki, jest znakiem połączenia ze wszystkimi, solidarności w najprostszycich sprawach i uczuciach, może właśnie mimowiednym znakiem owego Oczyszczenia, o którym pisał później po latach, pragnieniem wyzbycia się *principium individuationis*, tej świadomości, która uniemożliwia niewinną identyfikację ze światem.

Podobnie zakończenie *Piosenki zamorskiej* zaciera całkowicie wcześniejszy, autobiograficzny charakter wiersza i wprowadza temat uniwersalny:

Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą
I pieśń i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

¹⁵ Por. wnioski K. Pomorskiej w jej artykule *On the Classicism In Contemporary American Poetry*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 12, 1969. Autorka zajmuje się właśnie wierszami-piosenkami.

Poprzez nieoczekiwaną zmianę perspektywy (z „ja” na „my wszyscy”), usytuowanie samego siebie i swego świata niczym obrazka zatopionego w bursztynie, autor umieszcza się w ludzkim korowodzie, tanecznym kręgu będącym tu tańcem weselnym, ale zaraz przecież — być może za chwilę — tańcem śmierci. Podobnie, gdy w innym miejscu cyklu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czytamy:

Przyplątują się bezsensowne zwrotki o Anusi i *żalia rutele*, zielonej rutce, zawsze, zdawałoby się, symbolu życia i szczęścia:

A czemu że Anusia rutę hodowała,
Wiecznie zieloną rutę w szeteńskim ogrodzie?
Czemu *żalia rutele* wieczorem śpiewała
Aż niosło się echo, za wody, po rosie?

I dokądże w wianeczku rucianym tak poszła,
Czy i spódnicę z kufra zabrała ze sobą?
I kto ją tam w indiańskich zaświatach rozpozna
Kiedy była Anusia, a nie ma nikogo?

— to doświadczamy losu Anusi jako i nam pisanego: nie uratują nas żadne talizmany i zaklęcia, choć zostanie, być może, po nas piosenka podjęta przez kogoś, gdy nas już nie będzie.

W tradycji poetyckiej piosenka to zawsze głos indywidualny, choć nie musi iść to w parze z idiomatycznością samego języka. W przeciwieństwie do pieśni, której tradycja odsyła nas do klasycznego toposu poety–śpiewaka, mowy poetyckiej jako „śpiewu natchnionego”, a tym samym do tego, co gatunkowe, odwieczne i powracalne, piosenka budzi skojarzenia z głosem ulotnym i niepowtarzalnym. I tak też jest u Miłosza. *Pieśń* z tomu *Trzy zimy* jest intonowana, niczym w tragedii greckiej, przez protagonistę („Anna”, w niektórych redakcjach wiersza „Ona”, co z występującej w wierszu postaci jeszcze bardziej czyni reprezentanta rodzaju ludzkiego) i chór. Utwór jest wyrazem panteistycznie ukazanego uczestnictwa w misterium życia, w tym, co powszechne. Kiedy w napisanym w 1937 roku wierszu *Pieśń Levallois* czytamy: „W knajpach ich bełkot nieprzytomny rósł, a to ich pieśń ku twojej była chwale”, to jest to oczywiście głos zbiorowy, podobnie jak w wierszu *Dzień tworzenia* (1942), w którym „pieśń” zaświadcza „maleńkim jak zabawka dziejom”, pomieścić ma doświadczenie zbiorowe. I dalej: *Pieśń obywatela* to głos człowieka zbiorowego, mieszkańca miasta–*polis* najechanego przez barbarzyńców, głos biednego dobrego Europej-

czyka, na podobieństwo głosu „biednego chrześcijanina” z wiersza napisanego po zagładzie warszawskiego getta. Nawet w wierszu, w tytule którego znalazło się imię własne — *Pieśni Adriana Zielińskiego*, głos pieśniarza okupacyjnej Warszawy to recytatyw zbiorowy, uliczny *vox populi*, zbiorowa mądrość, wszystko skontrapunktowane głosem lirycznej osoby — w domyśle — głosem autora.

Tę opozycję można uchwycić o wiele wyraźniej w muzyce. Piosenka istnieje zawsze w czymś wykonaniu, o jej tożsamości i charakterze decyduje nierozłączny właściwie związek z osobą wykonawcy, gdy tymczasem pieśń, trochę na podobieństwo platońskich idei, bytuje w swej prawdziwej postaci w niebie nutowych partytur, a jej wykonanie jest zawsze tylko jedną z możliwych interpretacji, a więc mniej lub bardziej doskonałą realizacją. Związek z autorem–kompozytorem decyduje o jej tożsamości silniej aniżeli związek z wykonawcą.¹⁶

Oczywiście, takiego przeciwstawienia nie da się przenieść na teren poezji, od dawna przeznaczonej do cichej, indywidualnej lektury, ale zaryzykowałbym twierdzenie, że w tradycji wiersza–piosenki głos osoby wiersza liczy się nie mniej niż autora, a często tekst (i kontekst) sugeruje nam, że są to głosy tożsame. Stąd tak osobisty ton, liryzm spotęgowany dodatkowo przez meliczny charakter wiersza. Dlatego owe wiersze zawierają często bardzo silny ładunek osobisty i emocjonalny, pozostają na granicy wyznania poczynionego pod wpływem chwili, co po latach może — jak w przypadku Miłosa — zniechęcać do ich przedrukowywania.¹⁷

Stygmat indywidualnego głosu sprawia, że to, co osobiste często splata się z tym, co autobiograficzne. Charakter opowieści o kolejach własnego losu mają wiersze *Kiedy żalu się pozbyłem...*, *Piosenka wielkopostna*, *Piosenka zamorska*, wreszcie *Poeta siedemdziesięcioletni*. W wierszu–piosence dokonuje się próba odpoznania własnego losu, odsłonięcia tego, co do niedawna pozostawało zakryte. Własna biografia zostaje zapisana na podobieństwo historii bohatera opowieści mitycznej albo bajki; wiersz staje się powrotem do siebie samego po przebyciu kolejnego progu inicjacji, zapisem historii „ja”, które odradzało się i odnajdywało na kolejnych, dramatycznych etapach swej egzystencji.

¹⁶ Por. A. Barańczak, op. cit., s. 57 i następne.

¹⁷ Por. E. Czarnecka *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 55 i 216.

Straszna to chwila, w której duch rozkręci
 Za jednym razem cały zwój pamięci,
 I w jedną, drobną kroplę czasu zleje
 Życie bolesne i zbrodnicze dzieje!

— czytamy u Mickiewicza, w tłumaczeniu Byronowskiego *Giaura* (w. 260–263). Wspomniane wiersze Miłosza stanowią zapis właśnie takiego doświadczenia; zlania „w jedną kroplę czasu” — biografii ujrzanej na tle dziejów, i to ujrzanej w ujęciu „apokaliptycznym”, chwytającym rzeczywistość w jej najwyższej, ostatecznej formie. Spotykamy się z tym już w *Piosence na jedną strunę*, ale w późniejszych wierszach, takich jak *Kiedy żalu się pozbyłem...*, *Piosenka wielkopostna*, *Piosenka zamorska*, staje się to niezwykle wyraźne.

Postać wędrowca i sam motyw wędrowki, tak wyraźne we wspomnianych wierszach, są nieodłącznymi składnikami opowieści o inicjacji, o kolejnych progach wtajemniczenia.¹⁸ Wiersze–piosenki opowiadają często o wtajemniczeniu w los, odsłaniają jego sekretny wzór, komunikują sensory prorocze. *Piosenka na jedną strunę* jest lirycznym monologiem, to medytacje czynione podczas nocnej wędrowki przez miasto; ujawnia się w niej wzór przyszłej biografii. W *Kolysance* znajdujemy rozmyślenia nad kołyską śpiącego dziecka — wiersz jest prefiguracją jego przyszłości, dorosłego losu. „Siwy staruszek” z *Piosenki o końcu świata* wyjawia prawdę mimochodem i jakby od niechcienia, niczym Nieznajomy w scenie koronacyjnej w *Kordianie*, który pojawia się znikąd, śpiewa swoją profetyczną piosenkę i znika w tłumie.

Zadziwiająca jest łatwość, z jaką wiersze–piosenki przynoszą treści natury „filozoficznej”: jest tak nie tylko przecież w wierszach Miłosza, również u Iwaszkiewicza czy Międzyrzeckiego. Cudzysłów, który podkreśla tu, że jest to filozofia w szczególnym rozumieniu, nie ma wcale na celu deprecjonowania myśli zapisanych w wierszach. Są one na tyle filozoficzne, na ile poezja może być filozoficzna. Refleksyjno-filozoficzny ton daje się słyszeć w piosence wyraźnie od czasów romantyzmu. Często ma wyrazić dysonans, paradoksalną naturę prawd, w których próbujemy pomieścić naszą wiedzę o świecie. *Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts* („Nasze najśodsze piosenki to te, które przynoszą najsmutniejsze myśli”) — zapisał Shelley.¹⁹

¹⁸ Por. V. Turner *Fields, Dramas, Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, s. 182 i następne.

¹⁹ Cytat podaję za L. T. Shipley *Dictionary of World Literary Terms*, hasło *Song*.

W dwudziestowiecznych wierszach–piosenkach ironia często łączy się z patosem, a same wiersze opowiadają o bezradności w świecie, który przerósł nasze najśmielsze o nim wyobrażenia:

Nie wiadomo kiedy się zobaczymy
 Nie wiadomo kto w którym roku umrze
 Nie wiadomo jak powstaje sarkoma
 Nie wiadomo skąd wziąć pieniądze
 Nie wiadomo co gdzieś tam postanowią
 Nie wiadomo dlaczego
 Więcej nie wiadomo niż wiadomo
 Przyzwyczajamy się do niewiedzy
 Nie wiadomo czy Sąd Ostateczny będzie sprawiedliwy
 Nie wiadomo do czego wrócić
 Nic nie wiadomo
 Wróćmy do piosenki

— czytamy u Ważyka.²⁰ Jednakże — i tu znajduje rekompensatę zawstydzony poeta — właśnie w tym a nie innym gatunku mowy ocalone zostają dla przyszłości słowa zwyciężonych przez los, przez historię i biologię. Tak było na początku wspólnych klęsk:

Pieśń ujdzie cało, tłum ludzi obiega;
 A jeśli podłe dusze nie umieją
 Karmić ją żalem i poić nadzieją,
 Ucieka w góry, do gruzów przylega
 I stamtąd dawne opowiada czasy.
 Tak słowik z ogniem zajętego gmachu
 Wyleci, chwilę przysiadzie na dachu:
 Gdy dachy runą on ucieka w lasy
 I brzmącą piersią nad zgliszcza i groby
 Nuci podróżnym piosenkę żałoby.²¹

I trwa to w poezji polskiej po dziś dzień:

Kiedy w elegiach zmilknie poeta,
 nawet śmierć getta dźwignie piosenka²²

— i piosenka z getta, którą Miłosz uczynił częścią swego *Traktatu poetyckiego*, jest wierszem zdolnym unaocznic ogrom zbrodni i nieszczęść-

²⁰ A. Ważyk *Niewiedza* (1962), w tegoż: *Wiersze zebrane*, Warszawa 1978, s. 166.

²¹ A. Mickiewicz *Konrad Wallenrod*, w. 179–186.

²² W. Dąbrowski *O piosence*, w tegoż: *Portret trumienny*, Warszawa 1982, s. 53.

cia. Jego prostota, zastosowana tu tercyna (aluzja do wiersza Dantego? a może naśladowanie lamentacyjnej strofy *Stabat Mater*?) decydują o sile wyrazu. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną, najistotniejszą chyba, właściwość wierszy, o których tu mowa. Piosenka — jak o tym pisałem — jest najczęściej formą ironiczną. Ładunek ironii może być znaczny, zważywszy że chodzi nie tylko o stosunek poety do przynoszonych przez nią treści, ale również do konwencji, w jakiej są one komunikowane, wreszcie — do samego siebie. Oczywiście, nie zawsze owa ironia musi znaleźć wykładnik w samym tekście. Na przykład *Piosenka pasterska* jest klasyczną idyllą i opowiada o przyjaznym świecie–ogrodzie; tylko data: 1942, postawiona pod wierszem, sprawia, że dla czytelnika zyskuje on nieoczekiwane dwuznaczny, ironiczny wymiar. Na ogół samo przesłanie wiersza pozostaje w niezgodzie z treściami i emocjami stosownymi do formy (i tradycji gatunku), albo też przewrotny sposób, w jaki poeta posłużył się konwencją gatunkową, podważa wyrażone w nim treści. Mistrzem takich dysonansów w swoich licznych „piosenkach” był Auden. W *The Autumn Song* (1937) mamy do czynienia z thrillerem opowiedzianym za pomocą rymów dziecięcej piosenki, umoralniającego wierszyka ze szkolnej czytanki. Wiersz będący obrazem opuszczonego przez żywych żłobka, dziecinnego pokoju nawiedzonego przez *zombies*, staje się metaforą starej, szczęśliwej Anglii–Europy, owładniętej przez żywą śmierć. W wierszach Miłosza również spotykamy się z podobnymi sytuacjami i zabiegami. W *Piosence o końcu świata* kontrapunktem okazuje się ostatnie zdanie: „Innego końca świata nie będzie”. Stawia pod znakiem zapytania nasze wyobrażenia i mniemania o naturze rzeczywistości. Normalność, pogodna codzienność okazują się iluzją. Owo powtórzone zdanie sprawia, że obraz zmienia się z sielskiego w apokaliptyczny. Dzięki rytmiczności wiersza, co podkreśla powtarzalność, zdawałoby się: niezmiennność rzeczy, wydobyty zostaje — przez kontrast — efekt nieoczekiwanej obcości świata, realność dziejącej się katastrofy. Gra dysonansem jest jeszcze bardziej widoczna w *Piosence o porcelanie* napisanej w roku 1949. Ten dobrze wszystkim znany wiersz w rytmie ronda, a więc formy będącej samym wdziękiem i lekkością, przynosi — odmienne w tonie — refleksje historiozoficznej natury:

Różowe moje spodeczki
kwieciste filizanki,
leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki

Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

To ostatnie zdanie, powtarzane w wierszu jako refren, określa sposób jego lektury.²³ To właśnie ono uwrażliwia na zapisane w wierszu „być może”.

Dwuznaczność postawy podmiotu wiersza można nazwać mianem humoru historycznego. Głos mówiący w wierszu żegna to, co mu drogie, nie bez żalu, ale jednocześnie zdaje się mówić: lament nad światem, który wpadł w historyczny niebyt, jest gestem nazbyt literackim i skażonym teatralnością — jeżeli ten świat zginął, widocznie nie był do życia... Wiersz ten należałoby rozpatrywać w kontekście ówczesnych przekonań autora urzeczzonego po heglowsku interpretowaną *historicité*.

Humor, a zwłaszcza jego odmiana będąca nieco sarkastycznym, powściągliwym rodzajem kpiącej inteligencji, którą Anglicy określają słowem *wit*, jest stałym atrybutem piosenkowej tradycji wiersza angielskiego, od poetów metafizycznych, poprzez Swifta, na Auden kończąc. Sam Miłosz pisze wprawdzie o swej odporności na cudze wpływy i podkreśla, że poezji rodzimego języka najwięcej zawdzięcza, ale spotkanie z poezją angielską i późniejszy kontakt z poezją amerykańską nie pozostały przecież bez znaczenia.²⁴ Ten specyficzny rodzaj dowcipu — konstatował Eliot we wspomnianym już eseju o poetach metafizycznych — często bywa skryty pod powierzchnią liryczną, ale zawsze można go rozpoznać po tym, że jego duszą jest „nieustępliwe wyrozumowanie” (*tough reasonableness*). Śladów humoru tego rodzaju dopatrzyć się można i w *Piosence o porcelanie*, i w wielu wierszach pomieszczonych w tomie *Światło dzienne*, ale jest on przecież obecny także w epigramatycznej *Piosence* z roku 1980... Związki z Anglosasami

²³ Por. J. Hollander *Breaking into Song — Some Notes on Refrain*, w tegoż: *Melodious Guile. Fictive Pattern in Poetic Language*. New Haven – London 1988, s. 139 i 147. Hollander pisze tam o refrenie jako „emblemacie lektury” wiersza.

²⁴ Por. *Ziemia Ulro*, s. 52.

zasługiwałyby na osobne studium — samo zagadnienie pokrewieństwa z *Pieśniami niewinności* i *Pieśniami doświadczenia* Williama Blake'a byłoby wdzięcznym tematem, ale póki co trzeba powiedzieć, że w piosenkowych wierszach silnym echem powraca tradycja polskiego baroku. W *Piosence wielkopostnej* słysząc rytm wiersza i konstrukcje językowe Sępa–Szarzyńskiego (na przykład z wiersza *Napis na statwę albo na obraz śmierci*) i księdza Baki (choćby *Rozmyślanie o śmierci albo Popielec*), słysząc też lament z wiersza barokowego sparafrazowanego przez Słowackiego. Motyw *vanitas* pojawia się obok czułości dla udręki niestrudzonego pielgrzyma. Część piąta cyklu *Miasto bez imienia: Litość i zrozumienie...* — jak zauważył jeden z badaczy — napisana jest wierszem „wkładającym echa średniowiecznej *vanitas* i barokowej eschatologii, salonowe błyski *belle epoque* i kryptocyty z erotyków wczesnego Mickiewicza w typowo staropolską strofę hejnałową”²⁵. Ów kryptocytat z Mickiewicza: „Dobranoc piersi parzyste” sam Miłosz określa jako „aluzję literacką do XVIII wieku, do madrygałów poetów sentymentalnych”²⁶. Już sama ta pozorna przecież kontrowersja, skoro — jak pisze dalej Miłosz — przez zwrot „Dobranoc piersi parzyste” następuje „przesunięcie w wiek XVIII albo do czasów filomatów, kiedy czytano sentymentalnych poetów”, świetnie ilustruje, jak wielopiętrową konstrukcją są te „proste” wiersze, napisane tak dobrze wszystkim skądś znaną odmianą wiersza melicznego.

W roku 1682 John Sheffield w traktacie zatytułowanym *An Essay Upon Poetry* pisał o wierszach „piosenkowych” (*Songs*):

*Though nothing seems more easy, yet no part
of Poetry requires a nicer Art*²⁷

— co w swobodnym tłumaczeniu wyklada się: „Choć nic nie wydaje się łatwiejsze, to jednak żaden z rodzajów poezji nie wymaga wdzięczniejszej sztuki”. I dziś ten sąd można powtórzyć bez obawy popełnienia błędu.

²⁵ S. Balbus w studium *Pierwszy ruch jest śpiewanie...*, w: *Poznawanie Miłosa. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 493.

²⁶ E. Czarnecka *Podróżny świat...*, s. 158.

²⁷ Earl of Mulgrave [John Sheffield] *An Essay Upon Poetry*, w: E. Spingard *The XVII Century Literary Criticism. An Antology*, London 1967, vol. 3, s. 288.