

Michał Głowiński

"Przedmieście" Czesława Miłosza : próba interpretacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/1, 203-215

1987

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXXVIII, 1987, z. 1
PL ISSN 0031-0514

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

„PRZEDMIĘSCIE” CZESŁAWA MIŁOSZA PRÓBA INTERPRETACJI *

Ręka z kartami upada
W gorący piasek,
Słońce zbieleń upada
W gorący piasek,
Felek bank trzyma, Felek nam daje,
I blask przebija zlepioną talię,
Gorący piasek...

Przełamany cień komina. Rzadka trawa.
Dalej miasto otworzone krwawą cegłą.
Rude zwały, drut splątany na przystankach.
Karozerii zardzewiałej suche żebro.
Świeci glinianka.

Pusta ćwiartka zakopana
W gorący piasek,
Kropla deszczu zakurzyła
Gorący piasek.
Janek bank trzyma, Janek nam daje,
Gramy i lecą lipce, i mają,
Gramy rok drugi, gramy i czwarty,
I blask przez czarne sypie się karty
W gorący piasek.

Dalej miasto otworzone krwawą cegłą,
Jedna sosna za żydowskim domem,
Sypkie ślady i równina aż do końca.
Pył wapienny, toczą się wagony.
A w wagonach czyjaś skarga skamlająca.

* Szkic ten był pierwotnie referatem, wygłoszonym na konferencji poświęconej poetyce Miłosza (Instytut Badań Literackich PAN — Warszawa, jesień 1982). W obecnej, poprawionej wersji wykorzystałem tak głosy w dyskusji, jak uwagi przekazane mi prywatnie. Wdzięczny jestem zwłaszcza: Janowi Błońskiemu, Jerzemu Chałupce, Jerzemu Jarzębskiemu i Markowi Kwapiszewskiemu. Wypowiedź Aleksandry Okopień-Sławińskiej stała się podstawą osobnego jej szkicu, publikowanego w tymże zeszycie.

Weź mandolinę, na mandolinie
 Wygrasz to wszystko
 Ech palcem w struny.
 Piękna piosenka,
 Jałowe pole,
 Szklanka wypita,
 Więcej nie trzeba.

Patrz, idzie drogą wesola dziwa,
 Pantofle z korka, czub fryzowany,
 Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
 Jałowe pole,
 Zachodzi słońce¹.

Imię i nazwisko autora: Czesław Miłosz; tytuł: *Przedmieście*; czas powstania: lata okupacji; miejsce powstania: Warszawa; pochodzenie: z cyklu *Głosy biednych ludzi*; przynależność do tomu: *Ocalenie* (1945); czy był przedrukowywany? tak, wielokrotnie, w większości wyborów wierszy poety; rozmiary: 38 wersów; budowa wersyfikacyjna: nieregularna, wersy od 5- do 12-sylabowych, dominuje tok trocheiczno-amfibrachiczny, zdarzają się peony trzecie; kto może udzielić referencji na piśmie? nikt (wiersz, choć bardzo znany, nie był przedmiotem osobnych analiz); znaki szczególne: — i tutaj zaczynają się kłopoty w wypełnianiu naszej urzędowej ankiety. Odpowiedź: „wszystko”, byłaby z pewnością zbyt ogólnikowa i nikogo by nie zadowoliła, „brak” zaś kłóciłby się z rzeczywistością i od razu wzbudzałby nieufność i podejrzenia.

Na wszystkie poprzednie pytania historyk literatury mógł odpowiedzieć krótko, nie obawiając się, że wchodzi w konflikt z formułą: „prawdziwość powyższych danych potwierdzam własnoręcznym podpisem”, w przypadku „znaków szczególnych” jest to już niemożliwe, tym bardziej że każdy z tych, którzy mieliby złożyć swój podpis, wskazałby chyba na co innego (sfera pewności skończyła się). Niemożliwe byłoby także wówczas, gdyby naszą ankietę kontynuować i stawiać dalsze pytania. Temat? Wiersz opowiada o tym, jak jacyś mężczyźni, prawdopodobnie młodzi, grają w upalny dzień w karty na świeżym powietrzu, na przedmieściach jakiegoś dużego miasta, nie stroniąc od alkoholu. Wystarczy! Musimy od razu zrezygnować z tego rodzaju pytań i odpowiedzi. Zdanie, które pozwoliliśmy sobie przedstawić, świadczy, że niepokojąco łatwo przeszlibyśmy od stylu biurokratycznego do stylu wypracowania, czyli — humoru szkolnych zeszytów.

Naszą urzędową ankietę traktujemy jednak poważnie. Nie sposób zaprzeczyć, że na te „personalalia” wiersza składają się informacje ważne, prawdziwe, niezbędne do właściwego jego odczytania. Znalazły się w nich fakty, o których nie tylko dżentelmeni, także — interpretatorzy, nie dyskutują. Tam gdzie zaczyna się właściwa ich praca, faktów bezspornych już

¹ Cz. Miłosz, *Przedmieście*. W: *Poezje*. Warszawa 1983.

właściwie nie ma. Znaki szczególne, wbrew oczekiwaniom miłośników ankiet personalnych, nie są z góry dane, trzeba się dopiero zastanawiać, co się na nie składa, trzeba je dopiero ujawniać. Perspektywa, jaką interpretator uznaje za swoją, wpływa oczywiście na proces ujawniania — i jest stałym współczynnikiem owej „dyskusji”, która zawsze się wywiązuje, gdy opuszcza się sferę wąsko rozumianej faktografii, niezależnie od tego, czy obejmować ona będzie dane bibliograficzne, czy też podstawowe stwierdzenia z zakresu wersyfikacji.

W *Przedmieściu* narzucającym się od razu znakiem szczególnym jest to, że wiersz stanowi swojego rodzaju obrazek poetycki, obyczajową scenkę. Przy pierwszej lekturze klasyfikacja gatunkowa „obrazek poetycki” wydawać się może równie bezsporna (a więc wydawać się „faktem”), jak to, że utwór liczy 38 wersów i opublikowany został w tomie *Ocalenie*. Przyjmijmy tymczasem, że tak jest naprawdę, i zastanówmy się, co się na ową poetycką scenkę obyczajową składa.

Pierwszy plan wypełniają grający w karty, znani z imienia — Felek i Janek; graczy jest zapewne więcej, znajduje się wśród nich ten, kto tę scenkę opowiada („Felek n a m daje”). W zakończeniu pojawia się jeszcze jedna postać, nie znana ani grającym, ani czytelnikowi („Patrz, idzie drogą wesoła dziwa”). Gdyby uwzględnić tylko ten pierwszy plan, łatwo dojść do wniosku, że *Przedmieście* Miłosza przypomina wczesne wiersze skamandrytów, przede wszystkim Tuwima i Wierzyńskiego. Wydaje się wszakże, iż podobieństwo to uznać należy za złudne również wówczas, gdyby pozostawać tylko w obrębie owego „pierwszego planu”. Złudne dlatego, że w przypadku poetów, którzy swą literacką sławę zdobyli tuż po r. 1918, sam motyw przedmieścia był motywem znaczącym. Z różnych względów: bo pozwalał wprowadzić do poezji te odmiany języka, które do tej pory wstępu do niej nie miały; bo poszerzał repertuar tematów, którymi poezji zajmować się przystoi, itp. Dla skamandrytów przedmieście jako temat było znakiem szczególnym, dla piszącego ćwierć wieku później Miłosza być już nim przestało. Motyw ten nie naruszał tradycyjnego poetyckiego porządku, gdyż ten dawno przestał istnieć. Nie naruszał, mimo że poeta stosuje z pozoru te same procedery co młody Tuwim czy młody Wierzyński.

Przedmiejski obrazek pozwala na wprowadzenie mowy potocznej, tej która jeszcze nie tak dawno wydawała się przeciwstawna językowi poetyckiemu; jednakże tutaj potoczność nie jest tak nacechowana jak u skamandrytów, stanowi jakby element oczywisty czy wręcz naturalny — styl „niski” nie wymaga uzasadnień. Obrazek poetycki nie tylko pozwala na przedstawianie szczegółów życia codziennego, ale wręcz je zakłada. Dociekania nad autentycznością realiów, nad ich wierzytelnością, zawsze wydawały mi się jednym z najmniej frapujących zajęć, jakim oddają się historycy literatury; jednakże gdy czyta się *Przedmieście*, nie sposób nie zauważyć, że poeta respektuje okupacyjne realia tak, jakby pisał nie

krótki wiersz, ale — realistyczną powieść. Aby się o tym przekonać, wystarczy wspomnieć o typie elegancji, jakim odznaczała się „wesoła dziwa” („Pantofle z korka, czub fryzowany”). Także wizja samego przedmieścia budowana jest jakby ze znaczących szczegółów, choć nie muszą to już być koniecznie szczegóły okupacyjne, budowana bardziej na zasadzie wyliczania elementów niż ujęcia syntetyzującego. Jest to po prostu nędzarskie *suburbium*, którego granice wyznaczają gliniarki i śmietniska.

Znajdujące się na pierwszym planie przedmieście stanowi nie tylko przestrzeń w wierszu zasadniczą, ukazywaną bez dystansu, w zbliżeniu, jest także miejscem, z którego postrzega się to, co znajduje się na planie drugim, w oddali — miasto. „Dalej miasto otworzone krwawą cegłą” — to zdanie (pojawiające się w identycznej wersji dwukrotnie) ma dla zawartej w wierszu wizji przestrzennej znaczenie podstawowe. Miłoszowska poetycka weduta zbudowana została bowiem z dwóch planów. Gdy zdanie to pojawia się po raz pierwszy (w. 9), wskazuje tylko na ów drugi plan, sygnalizuje jego istnienie, ale niewiele jeszcze o nim mówi. Inaczej dzieje się wówczas, gdy powraca; staje się ono jakby punktem wyjścia do naszkicowania w najogólniejszych zarysach, w trybie maksymalnie skrótowym, owego miasta oddalonego:

Dalej miasto otworzone krwawą cegłą,
Jedna sosna za żydowskim domem,
Sypkie ślady i równina aż do końca.
Pył wapienny, toczą się wagony,
A w wagonach czyjaś skarga skamlająca.

W tym zasadniczym dla wizji przestrzennej zdaniu szczególnie imiesłów „otworzone” ujawnia perspektywę, z jakiej miasto się postrzega, ujawnia tym bardziej, że prowadzi do formuły zbliżonej do oksymoronu; „krwawa cegła” odczytana być może (choć nie musi) jako metonimia oznaczająca mur, a więc coś, co zamyka (zwłaszcza że „otworzone” przywołuje brzmieniowo słowo „otoczone”). Tutaj ona „otwiera” miasto, jest pierwszym jego elementem postrzegalnym z przedmiejskiej perspektywy, gdzie rude zwały, a jedyną ozdobą — gliniarka.

Przedmieście, będące punktem obserwacyjnym, jest także miejscem swojego rodzaju „akcji”, traktowanej eliptycznie, ledwo napomkniętej. To tutaj młodzieńcy oddają się karcianemu hazardowi, to tutaj zapraszają nieznaną elegantkę do wspólnej zabawy. Akcja ta nie rozwija się w konsekwentny przebieg fabularny, nie wychodzi ze stadium potencjalności. Z pozoru — powtórzmy — zamyka się w scenie obyczajowej. I ma charakter nie tyle balladowy, co balladoidalny. Choć przedstawiona w sposób eliptyczny, i to w dodatku w wierszu krótkim, liczącym — przypomnijmy — 38 wersów, zakłada narracyjność. Wydaje się, że w poezji ostatnich dziesięcioleci wszelka narracja nabiera charakteru w mniejszym lub większym stopniu balladowego, że ballada — tak czy inaczej przekształcona lub też przywoływana aluzyjnie jako odległy wzorzec — jest jedynym

żywym sposobem poetyckiego opowiadania, że wszelka poetycka relacja, jeśli nie jest wyraźnie stylizowana, w jakiejś mierze układa się w kształt ballady. Nie będzie zapewne przesadą, gdy się powie, że w *Przedmieściu* elementy balladowe występują przynajmniej w formie szczątkowej. Opowiedziana wierszem scenka obyczajowa staje się konstrukcją balladoidalną.

Jednakże owo przedmieście nie jest jedynie miejscem, w którym rozgrywa się ledwo zarysowana akcja, jest również przedmiotem opisu. Wyróżnia się on stylistycznie na tle narracji tym przede wszystkim, że dominują w nim równoważniki zdań (powtórzony kilkakrotnie — i jako element zdania, i jako konstrukcja samodzielna — „gorący piasek”, „Przełamany cień komina. Rzadka trawa”, „pusta ćwiartka zakopana”, „Jedna sosna za żydowskim domem”, „Pantofle z korka, czub fryzowany”), a także — powtórzenia, jakby sygnalizujące niezmiennosc tego świata (służą one w pewien sposób jego stylistycznemu wyodrębnieniu). Inna rzucająca się w oczy właściwość części opisowych to występowanie imiesłowów biernych w równoważnikach zdań. Dzięki temu, że się powtarzają, kształtują one swoisty profil stylistyczny wiersza, tym bardziej iż wyróżniają się na tle toku trocheiczno-amfibrachicznego, są bowiem zazwyczaj 4-sylabowe. Do tego wszakże ich rola się nie ogranicza: imiesłowy te, a przynajmniej niektóre z nich, zachowują jakby dynamiczność przedstawionego świata, zbliżają opis do narracji.

Do tej pory mówiliśmy głównie o dwu planach przestrzennych i o pokazanej w zbliżeniu scenie obyczajowej. Analizy wiersza w żaden sposób jednak nie można ograniczyć do tych elementów, ważnych i od razu się narzucających, ale jakby jedynie wstępnych. Donioślejsze jest to, co przełamuje poetykę scenki obyczajowej, co nie pozwala prostodusznie wiersza do niej tylko sprowadzać. Owe czynniki przełamujące ujawnią się wówczas, jak sądzę, gdy uwzględni się trzy elementy, a mianowicie konstrukcję podmiotu mówiącego, konstrukcję czasu oraz — i to jest z pewnością najważniejsze — kształtującą się w wierszu symbolikę.

Jak jest ta scenka obyczajowa przedstawiona, kto o niej opowiada, z jakiej perspektywy zarysowane jest miasto i przedmieście? Częściowo już o kwestii tej napomknąłem mówiąc, że miasto jest pokazywane tak, jak się je postrzega z przedmieścia. Nie wyczerpuje to sprawy, aczkolwiek wskazuje na fakt istotny. Podmiot mówiący ujawnia się tutaj nad wyraz oszczędnie, nie możemy jednak mieć wątpliwości, że jest jednym z tych, którzy oddają się przedmiejskim uciechom. W pierwszych czterech epizodach (nie wiem, czy można nazywać je strofami, skoro są różnych rozmiarów, żaden z nich nie powtarza klasycznego w polskiej tradycji układu stroficznego) ujawnia się on w dwu paralelnych formułach: „Felek nam daje”, „Janek nam daje”, oraz w dwukrotnie powtórzonym „gramy”. Sytuacja zmienia się w dwu epizodach zamykających. Nie dlatego, że nagle podmiot zaczyna przemawiać w pierwszej osobie. Dochodzi on do

głosu w sposób bardziej pośredni, a mianowicie przez kilkakrotne użycie drugiej osoby liczby pojedynczej. Jej osobliwość polega na tym, że za każdym razem ów zwrot do drugiej osoby ma innego adresata. Sprawa jest mniej skomplikowana w strofie ostatniej, od niej więc zaczniemy:

Patrz, idzie drogą wesoła dziwa,
Pantofle z korka, czub fryzowany.
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.
Jałowe pole,
Zachodzi słońce.

W formule „Chodź tu” adresatka została wskazana, nie ma więc wątpliwości. Do kogo jednak kieruje się „patrz”? Pojawiają się tu co najmniej dwie równoprawne możliwości. Albo podmiot adresuje te słowa do samego siebie (co wysoce prawdopodobne, zwłaszcza gdy uwzględni się epizod poprzedni, o którym za chwilę), albo też do kogoś z kompanów karcianej rozgrywki. Jeśli przyjęlibyśmy pierwszą ewentualność, musielibyśmy uznać, że jest to fragment swojego rodzaju mowy wewnętrznej; jeśli zaś zdecydowalibyśmy się na ewentualność drugą — że to ułamek jednostronnego dialogu. Wydaje się, że opowiedzenie się za którąś z tych możliwości nie ma większego znaczenia dla interpretacji sensów wiersza. Ma zaś je zdanie sobie sprawy, do kogo zwracają się słowa w drugiej osobie liczby pojedynczej w epizodzie poprzednim:

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.
Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szkłanka wypita,
Więcej nie trzeba.

Kto więc wygrać ma na mandolinie to wszystko? Chyba jednak ani Felek, ani Janek; oni — zapewne — jeśli chcą coś wygrać, to partię oka czy zechcyka. A więc ten trzeci, ten, o którym najmniej tu się bezpośrednio mówi, choć uczestniczy on w podmiejskiej scenie — poeta. Nie trzeba przypominać, że instrumenty muzyczne są od niepamiętnych czasów symbolami (czy oznakami) twórczości poetyckiej. Trudno oczekiwać, by w *Przedmieściu* w tej tradycyjnej roli przywołana została lutnia czy lira, pozostały poecie więc tylko instrumenty plebejskie, z mandoliną konkurować mógłby jedynie akordeon lub harmonijka ustna (bo już chyba nie — gitara). A więc mandolina, jak na przedmiejską scenkę obyczajową przystało, jest właśnie tym instrumentem, na którym poeta ma wygrać swą piękną piosenkę. Wydaje się też, że w tym fragmencie analizy możemy zrezygnować z uczonego zwyczaju i zamiast o podmiocie lirycznym mówić po prostu o poecie. I właśnie kiedy o poezji, choć w sposób pośredni, w wierszu wzmianka, ujawnia się ten element, który innym jego epizodom jest, w tej przynajmniej postaci, nie znany — ironia. Nie tylko

poeta jako niewątpliwy, choć dyskretny uczestnik podmiejskiej zabawy przedstawiony został ironicznie, ironicznie potraktowana została sama jego działalność, niewspółmierna do tego, co się wokół dzieje. Wprowadzenie żywiotu ironii jest dla Miłosza charakterystyczne, poezji nie ujmuje on w kategoriach patosu, ekspresji, wieszczbiarstwa. W tym wierszu nawet ujmować by nie mógł, wchodziłoby to bowiem w konflikt z jego swoistą potocznością. Mowa wewnętrzna poety w tej obniżonej w swym stylu weducie może być tylko mową ironiczną. Poeta w świecie Felka, Janka i „wesołej dziwy” nie ma danych, by siebie traktować inaczej.

Ironiczna refleksja metapoetycka przełamuje poetykę obrazka obyczajowego jakby z zewnątrz, jest — w jakimś sensie — czymś dodanym, uzupełnieniem (choć gdy ogarnia się całość wiersza, stanowi jego część integralną). W nieco inny sposób reguły tej poetyki kwestionuje struktura czasowa. Z pozoru jest ona nader prosta, jak wszystko zresztą w tym wierszu. Ramy czasowe zostały wyraźnie zaznaczone, akcja tego obrazka przebiega w upalny dzień. „Słońce zbielałe upada / W gorący piasek” — czytamy we wstępnym epizodzie. „Zachodzi słońce” — głosi zdanie ostatnie. I tutaj nic dziwnego nie ma. Czas obrazka jest z reguły czasem krótkim i wymiernym, mieści się doskonale w jednym dniu, scena obyczajowa jest z konieczności zjawiskiem jednorazowym i zamkniętym. Miłosz na pozór respektuje tę jej właściwość, choć już tu wyłaniają się sygnały, każące czas ten traktować w sposób swoisty (jakby przechodzenie „gorącego piasku” z początkowej części wiersza w „jałowe pole” z części ostatniej). Od pewnego momentu ów inny czas ujawnia się wyraziście:

Janek bank trzyma, Janek nam daje,
Gramy i lecą lipce, i maje,
Gramy rok drugi, gramy i czwarty,
I blask przez czarne sypie się karty
W gorący piasek.

W obrębie upalnego dnia pojawia się tu więc czas mierzony miesiącami i latami, co oczywiście zmienia strukturę temporalną utworu. Czas traci tu jakby empiryczność, podlega swojego rodzaju uogólnieniu — i w ten sposób narusza poetykę scenki obyczajowej. W tym miejscu nie mamy już do czynienia z przedmiejską wedutą. Jeśli zna się okoliczności, w jakich wiersz powstał, nic łatwiejszego niż czas ten uściślić i umieścić w wymiernym okresie historycznym, jakby sprowadzić czas poematu do czasu zapisywanego w kalendarzach historycznych. Pokusa jest duża, tym bardziej że proceder ten wydaje się uzasadniony i racjonalny, nie wiem jednak, czy należy jej ulegać. Ostatecznie i wielki, i mały czas *Przedmieścia* należą do tego samego czasu historycznego, czasu, o którym bezpośrednio się nie mówi i bezpośrednio się go nie nazywa, ale który jest jednak w wierszu wszechobecny, decyduje o tym wiedza czytelnika, decyduje świadomość kontekstu, jaką odbiorca dysponuje, świa-

domość będąca koniecznym współczynnikiem lektury. Nie znaczy to jednak, by miała ona skłaniać do jakichkolwiek udosłownień i ukonkretnień.

Ta swoista podwójność czasu oddziaływa jednak na budowę narracyjną utworu, oddziaływa przez to właśnie, że wszystkiemu, co składa się na scenkę obyczajową, odbiera dosłowność, jakby odkonkretnia. Więcej, jakby kwestionuje tę swoistą akcję czy mini-akcję, która pozwala mówić o *Przedmieściu* jako o utworze balladoidalnym. Przebiegać ona bowiem może tylko w małym czasie, od południowego upału do zachodu słońca, wielki czas nie jest już jej czasem. I właśnie ta podwójność decyduje o symbolizacji czasu; ona też sprawia, że element rozwoju podporządkowany został czemu innemu: powtórzeniom. Ten tekst jakby nie rozwija się linearnie, został zbudowany z powtórzeń. Obejmują one nie tylko elementy opisu, także to, co składa się na fabułę. Powtórzenia zaś są — w jakimś sensie — pozaczasowe, znoszą więc różnice i kontrasty między czasami wielkim i małym. A także — wprowadzają cały świat wiersza w inny wymiar, wymiar symboliczny.

I tu dochodzimy do trzeciego czynnika przełamującego poetykę scenki obyczajowej — właśnie do symboliki. Najpierw jednak wypada stwierdzić, że czynią to już obrazy, które nie muszą być traktowane jako symbole, można je bowiem uznać za jeden ze składników „planu realistycznego”. Wystarczy przywołać „krwawą cegłę” z powtarzającego się zdania „Dalej miasto otworzone krwawą cegłą” czy dwuwiersz zamykający epizod czwarty:

Pył wapienny, toczą się wagony,
A w wagonach czyjaś skarga skamłająca.

Nie trzeba wielkiej dociekliwości, by stwierdzić, o jakich wagonach mowa w wierszu napisanym w czasie okupacji. Ale też, jak się zdaje, nie chodzi tu o prosty kontrast między ludycznością przedmiejskiej sceny a docierającą ze wszystkich stron makabrą. Kontrast taki byłby z pewnością dla Miłosza ujęciem poetycko zbyt łatwym. Chodzi tu przede wszystkim o zbudowanie rzeczywistości jednoczesnej, na którą składa się i krwawa cegła, i gra w karty, i skarga dochodząca z przejeżdżających wagonów, i butelka po wódce. Zbudowanie jednolitego świata jest tutaj sprawą właśnie symbolicznego traktowania przywoływanych elementów czy — lepiej — symboliki, jaka w wierszu powołana została do życia, symboliki rozumianej jako pewna całość zorganizowana według wyraźnych i konsekwentnych zasad. Przedstawiony w wierszu świat istnieje w pełnym słońcu i jest zarazem światem zniszczonym, zdezelowanym, podupadłym; więcej, słoneczne światło wydobywa przede wszystkim życie i brzydotę („I blask przebija zlepioną talię”, „I blask przez czarne sypie się karty”), słońce jest tu słońcem zatury, strasznym i okrutnym. Podobny charakter ma przedmiejski pejzaż:

Rude zwały, drut splątany na przystankach.
 Karoserii zardzewiałej suche żebró.
 Świeci glinianka.

Nie należy jednak sprowadzać takich ujęć do tego, co zwykle się czasem nazywać poezją brzydoty, poezją, która była wielkim odkryciem Baudelaire'a i Rimbauda. Nie należy z tej racji, że brzydota nie jest tu jakby wartością samą dla siebie, nie jest znakiem szczególnym (była nim zaś niewątpliwie u tych, którzy odkryli jej walory poetyckie, a także u ich niezliczonych epigonów). Brzydota sama przez się przestała być już — tak jak motyw przedmieścia — motywem poetycko nośnym, mogła okazywać swą funkcjonalność tylko wówczas, gdy została odpowiednio wykorzystana, podporządkowana nadrzędnym poetyckim celom. I tak właśnie stało się w *Przedmieściu*. Nie znaczy to oczywiście, że każdemu jego elementowi można przypisać jakieś drugie — ukryte — znaczenie, że można każdy z nich rozszyfrować i wyjaśnić. Trud taki wchodziłby w konflikt z poetyką wiersza i z góry skazany byłby na fiasko, wskazywałby przede wszystkim na nieumiejętność czytania poezji (nie tylko Miłosza, poezji w ogóle). Sprawa bowiem nie w stwierdzeniu, „o czym wiersz jest”, ale w ujawnieniu, jak nadwyżki znaczeniowe budują się nad tym, co dosłowne i dostępne na pierwszy rzut oka. Owe nadwyżki znaczeniowe to właśnie symbolika, o której już wspominałem. Symbolika szczegółu, która tworzy ów świat poetycki jedyny w swoim rodzaju, świat obrazka obyczajowego, będący zarazem światem historycznej tragedii; symbolika, która sprawia, że skromna opowiadka o jakichś grających w karty facetach staje się czymś dużo więcej.

W konstrukcji symbolicznej, jaką ten wiersz stanowi, szczególnie nacechowane są dwie formuły czy też — jeśli kto woli — dwa obrazy: gorący piasek i jałowe pole. Pierwsza z nich pojawia się aż pięciokrotnie, zawsze wyodrębniona w osobny wers: dwa razy w epizodzie pierwszym i trzy razy w epizodzie trzecim. Druga pojawia się dwukrotnie, raz w epizodzie piątym i raz w szóstym — i w obydwu przypadkach również stanowi wers osobny. Można przyjąć, że zarówno „gorący piasek”, jak „jałowe pole” należą do opisowego porządku wiersza i zarysowują tło, na którym rozgrywa się karciana scena. Na pewno współtworzą one pejzaż, do tego wszakże się nie ograniczają, więcej, wydaje się, że ich funkcja deskryptywna jest zdecydowanie uboczna. Przyjrzyjmy się więc dokładniej miejscu, jakie w wierszu zajmują. Przede wszystkim są one ściśle ze sobą powiązane, o czym świadczy już to choćby, że poeta w podobny sposób je uwydatnił, nawet nie tylko przez powtórzenie, ale — również — za sprawą wyodrębnienia w osobne wersy. Powstaje tu więc swojego rodzaju paralelizm, podkreślony tym bardziej, że obydwie słowa współbrzmiały tylko ze sobą, nie łączy ich poeta za pomocą rymu czy asonansu z jakimiś innymi wyrażeniami. Ponadto warto zauważyć, że obydwie obrazy pojawiają się konsekwentnie w róż-

nych segmentach wiersza, tak więc można przypuszczać, że „jałowe pole” jakby zastępuje „gorący piasek”.

Łatwiejsze do wyjaśnienia jest „jałowe pole”, nad nim przeto wypadnie zastanowić się w pierwszej kolejności. Łatwiejsze także dlatego, że jest to obraz, w którym wyobrażenie przestrzenne od razu zostało sprzęgnięte z jakością o wyraźnych treściach symbolicznych. Tym bardziej że nawet jeśli nie jest świadomą aluzją do poematu o skomplikowanej strukturze symbolicznej, to przynajmniej stanowi do niego odwołanie, z którego czytelnik zdać sobie musi sprawę. Myślę oczywiście o *Jałowej ziemi* Eliota, a więc o utworze, którego przekładu Miłosz dokonał mniej więcej w tym samym czasie, kiedy napisał *Przedmieście*. Być może zresztą Eliotowski poemat jest w ogóle podstawowym kontekstem literackim, na którego tle należałoby *Przedmieście* czytać, w tym szkicu nie podejmę jednak tej problematyki.

Jak już wspomniałem, przypadkiem bardziej skomplikowanym jest „gorący piasek”. Przede wszystkim dlatego, że — traktowany w izolacji — nie musi od razu, w przeciwieństwie do „jałowego pola”, narzucać jakichkolwiek treści symbolicznych, może być pod tym względem neutralny. W *Przedmieściu* neutralny nie jest, to pewne. Należy do tych elementów, które z przedmiejskiego obrazka czynią coś więcej, jakby wprowadzają go w inny rejestr. Stwierdzenie tego faktu nie nasuwa żadnych trudności, zwłaszcza że „gorący piasek” stanowi — powtórzony pięciokrotnie — motyw przewodni pierwszej części wiersza. Trudność sprawia natomiast wytłumaczenie, dlaczego „gorący piasek” takie właśnie funkcje spełnia czy nawet — w ogóle spełniać może. Ujawnia się ona zwłaszcza wtedy, gdy pozostajemy wierni pewnemu zwyczajowi obowiązującemu w pracach o poezji. Przyjęło się bowiem, nie bez wpływu tzw. krytyki archetypicznej, że symbolikę utworu poetyckiego wyjaśnia się przez odwołania do źródeł, przez wywodzenie jej z mitów, z *Biblii*, z folkloru, z różnego rodzaju utrwalonych społecznie wyobrażeń, postępuje się więc tak, jakby zespół symboli był raz na zawsze ustalony, jakby istniał repertuar, poza który poecie wykroczyć nie wolno, lub też — ujmując rzecz inaczej — jakby poeta najpierw dziedziczył, a potem dopiero tworzył.

W rozważaniach o symbolice ujawnia się więc, nieuświadomiona na ogół, postawa genetyczna. W tej interpretacji wiersza Miłosza chciałbym od tej praktyki odejść. Przyznaję, że w jakiejś mierze czynię to pod naporem konieczności. „Gorącego piasku” nie udało mi się znaleźć w żadnym słowniku symboli, nie przypominam sobie też, by pojawiał się on w jakimś dziele, które w naszym kręgu kulturalnym jest traktowane jako symboliczny *thesaurus*. Wyciągam z tego faktu wnioski i mówię (choć być może jest to tylko dorabianie ideologii do własnej niewiedzy), iż nie należy przyjmować, że poezja tylko symbole przejmuje, gdyż nieustannie także je tworzy. Nie ma powodu, by zakładać, że sym-

bol w wierszu napisanym w czasie okupacji znaczy i pełni w nim wszystkie swoje funkcje tylko dlatego, że przedtem pojawił się w micie, tekście sakralnym czy w folklorze, nie ma bowiem takich zależności, nie działa tu żaden determinizm. Ujawnia się to z tym większą siłą, gdy się spojrzy na problem z perspektywy odbioru. Niewykluczone, że ktoś w symbolicznym piśmie uczony wskaże, skąd wywodzi się „gorący piasek”. Wiedza taka nie będzie jednak wiedzą czytelnika, który — jeśli ma zrozumieć ten wiersz — musi się zorientować, że „gorący piasek” pełni funkcje szczególne niezależnie od swej literackiej czy mitologicznej genezy. Zaawansowana erudycja nie musi być komponentem lektury, a także — w pewnych przynajmniej przypadkach — interpretacji. Wskaźniki zawarte w tekście okazują się donioślejsze od tych, które pochodzą spoza niego. Jedno wydaje się niewątpliwe: pięciokroć powtórzony „gorący piasek” symbolicznie reorientuje przedstawioną w wierszu przestrzeń, czyni ją przestrzenią eschatologiczną, przestrzenią śmierci.

Ironicznie traktowany wątek metapoetycki, konstrukcja czasu oraz symbolika przełamują poetykę scenki obyczajowej, wprowadzają ją jakby w inny wymiar. Dla poetyki wiersza najważniejsze jest współistnienie — by tak powiedzieć — czynników przełamujących i przełamywanych, ich swoista dialektyka. Tak np. żywioł symboliczności nie przekreśla faktu, że wiersz utrzymany jest w stylu „niskim” (jak by powiedział zwolennik klasycystycznych podziałów), nawet niektóre symbole mają taki charakter, przede wszystkim owa „wesola dziwa”, przypominająca równie symboliczną „Promieniejącą K... Mać” z finału *Balu w Operze* Tuwima, poematu, którego zresztą Miłosz nie mógł znać pisząc *Przedmieście*. Nie przekreśla także tego, co można by określić jako operowanie szczegółem. Wyznawał Miłosz wiele dziesięcioleci później:

Nie mnie pisać historię kultury europejskiej, inni tym się zajmą. Zagadnienie jest wysoce osobiste, bo w moich wierszach i prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. Nie „wrażenie” i nie „przeżycie” — te są tak wielowarstwowe i tak trudne do przetłumaczenia na język, że wynaleziono różne sposoby próbując je uchwycić — mowę naśladowującą „strumień świadomości”, aż po pozbycie się znaków przestankowych, magmę słowną i bełkot. Zapamiętany szczegół, np. słójów drzewnych w wytartej dotykami wielu rąk klamce, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko bezinteresownie kontemplujące dany przedmiot oko².

W tym autokomentarzu poeta wskazuje na jedną z podstawowych właściwości swej poetyki. Ujawnia się ona z dużą wyrazistością także w *Przedmieściu*, w którym toczy się jakby nieustanna gra między szczegółem jako konkretem czy składnikiem świata przedstawionego a szczegółem jako elementem symboliki. Występuje tu ten typ szczegółu, który nazwę ludycznym. Paradoksalnie, odgrywa on rolę nadzwyczaj ważną

² Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Paryż 1981, s. 27.

przede wszystkim w utworach Miłosza z czasów okupacji. Wystarczy przypomnieć choćby karuzelę z *Campo di Fiori*. Karuzela owa jest składnikiem wyrazistego kontrastu, została przeciwstawiona likwidowanemu w kwietniu 1943 gettu. W *Przedmieściu* takiego kontrastu nie ma, choć i w nim mowa o „skardze skamlającej”, jaka dobiega z przejeżdżających wagonów. Powstaje tu jakby świat jednolity, świat, do którego na różnych prawach należą i owe wagony, i „miasto otworzone krwawą cegłą”, i młodzieńcy grający w karty. Szczegół ludyczny nie jest elementem codzienności przeciwstawionej toczącej się wokół wielkiej i strasznej historii, w poezji Miłosza historia uwikłana jest w dzień powszedni.

I tu dochodzimy do sprawy szczególnie ważnej i dla *Przedmieścia*, i — chyba — dla poezji okupacyjnej Miłosza w ogólności. Nie chce on o historii pisać bezpośrednio (mówił zresztą o tym przy różnych okazjach), szuka stylu, który pozwoliłby zdawać z niej sprawę, a zarazem był wolny od bezpośrednich od niej uzależnień. Powiedzieć by można, iż w utworach Miłosza, będących bezpośrednią reakcją na historię, rolę najważniejszą grają czynniki pośredniczące, że dąży on do wypracowania swoistego stylu mediatyzacji. Wydaje się, że *Przedmieście* jest jedną z najwybitniejszych realizacji tego dążenia świadomego i tak konsekwentnego. W wierszu tym historia dochodzi do głosu poprzez scenkę obyczajową, w tym składające się na nią ludyczne szczegóły. Nieustannie jest (*Przedmieścia* nie można czytać ze zrozumieniem, gdy się o tym zapomni), ale też w jakiś sposób jej nie ma, a w każdym razie nie ma bezpośrednio, nie ma na pierwszym planie, trzeba więc wciąż do niej własnym czytelniczym wysiłkiem docierać. W tym jednoczesnym „byciu” i „niebyciu” właśnie szczegół, a przede wszystkim szczegół ludyczny, odgrywa rolę główną. Ów Miłoszowski styl pośredni jest jednym z najoryginalniejszych stylów poezji okupacyjnej. Wyróżnia się w niej zazwyczaj dwa główne kierunki (jeśli nie liczyć poezji popularnej czy użytkowej³): ściszony krzyk Różewicza i wizyjność Baczyńskiego. Podziały dychotomiczne nie wyczerpują jednak zjawiska — choćby poezja Miłosza skłania do ich rewizji.

Na koniec jeszcze jedna uwaga. W szkicu tym starałem się wydobyc to, co w *Przedmieściu* wydaje mi się najważniejsze. Jestem świadom, że nie powiodło mi się jednak pokazanie mechanizmów, które sprawiły, że wiersz ten — z pozoru skromna scenka obyczajowa, układająca się w kształt bliski balladzie — znaczy aż tak wiele, mechanizmów, które zdecydowały o tym, że historyjka o młodzieńcach z przedmieścia grających w karty stała się uogólnioną wizją świata. Zadaniem interpretatora jest wskazywanie znaków szczególnych utworu, ale — paradoksal-

³ Zob. znakomitą analizę poezji tego typu: J. Święch, *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Warszawa 1982.

nie — do jego obowiązków należy także świadome kapitulowanie przed wierszem, gdy jest on naprawdę znakomity, wybitny czy wielki, bo jeśli taki jest, to nigdy nie pozwala powiedzieć o sobie wszystkiego, zawsze coś, być może owo „coś” najważniejsze, pozostaje nieuchwytnie. Interpretator może mieć tylko nadzieję, że jego kapitulacja nie jest poddaniem się bezwzględnym i bezwarunkowym już na samym wstępie, że nie jest poddaniem się z bezradności ujawnionej u początku drogi. Kapitulacje honorowe interpretatora nie hańbią, należą do kosztów własnych jego zawodu.