

Aleksandra Okopień-Sławińska

"Przedmieście" jako inna "Piosenka o końcu świata" : przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/1, 217-231

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.

ALEKSANDRA OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA

„PRZEDMIEŚCIE” JAKO INNA „PIOSENKA O KOŃCU ŚWIATA”
PRZYCZYNEK DO OPISU SZTUKI POETYCKIEJ CZESŁAWA MIŁOSZA

Tekst ten jest opracowaniem myśli, jakie wypowiedziałam w dyskusji nad Michała Głowińskiego interpretacją *Przedmieścia*. Powodowały mną i nadal powodują nie tyle intencje polemiczne wobec poszczególnych ustaleń tej interpretacji, co nie zaspokojone chęci docieczenia zasad semantycznej osobliwości utworu, którego zastanawiającej prostocie trudno zaufać.

Główną tezę mojego wywodu zasygnalizowałam w tytule. Należący do wojennego cyklu *Głosy biednych ludzi* wiersz *Przedmieście* odczytuję bowiem jako jedną z Miłoszowskich wersji idei „końca świata”. W otwierającej ów cykl *Piosence o końcu świata* idea ta znalazła bezpośrednią wykładnię: *w dzień końca świata toczy się zwykle życie i nikt nie wie- rzy, że staje się już*.

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i anielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już¹.

Piosenka ma walor programowy nie tylko dlatego, że intonuje *Głosy biednych ludzi*, ale i dlatego, że jest jedynym tekstem eksponującym wprost formułę „końca świata”, która odnosi się także do innych ówczesnych wierszy Miłosza, przenikniętych eschatologicznym doznaniem, że oto *staje się już*. Formuła ta, użyta przez Miłosza w sensie odległym od doktrynalnego i nigdzie przezeń wyraźnie nie skonkretyzowana, ustanawiała dzięki swemu sakralnemu rodowodowi niewzruszony, ponadczasowy układ odniesienia i waloryzacji dla historycznych aktualiów. Wiążąc je z ustalonym kręgiem odwiecznych wyobrażeń, nie przesądzała jednakże o sposobie ich poetyckiego wysłowienia.

W świecie, który był „taki, że właściwie powiedzieć o nim cokolwiek,

¹ Utwory Cz. Miłosza cytuję z: *Poezje*. Warszawa 1983. Tekst *Przedmieścia* przedrukowany jest w niniejszym zeszycie — w szkicu M. Głowińskiego: „Przedmieście” Czesława Miłosza. *Próba interpretacji* — na s. 203—204.

to trzeba byłoby krzyżeć, a nie mówić”², poeta stawał przed koniecznością stworzenia „dykcji nowej”³. Jej znalezienie stanowiło najtrudniejszy warunek i probierz twórczości. Niemożliwa stała się prosta kontynuacja tradycji przedwojennej, która nagle zapadła w przeszłość i uległa destrukcyjnemu przewartościowaniu. Straciły na znaczeniu ustalone hierarchie, wskaźniki kunsztu i sposoby zadziwiania publiczności, zatarły się znaki na skali nowatorstwa i konserwatyzmu. Jednakże nie ten ostry dysonans między wypracowanymi regułami sztuki a gwałtownie odmienioną sytuacją odbierał szansę indywidualizmowi artyście. Prawdziwe, jak sądzę, zagrożenie brało się stąd, że nowe przeżycia były tyleż intensywne i niesamowite, co pospolite, dzielone z masami ludzkimi, pragnącymi na wszelkie sposoby dać im wyraz, tak że głos poety łatwo nikał w tłumnym chórze. Niemoralna łatwizna opisów bezprawia i okropności, bezradność najmocniejszych osądów słownych, beznadziejna stereotypowość narodowych gorzkich żalów i patriotycznego krzepienia ducha, a przy tym poczucie wielkiego narodowego na to wszystko zapotrzebowania — niesłychanym brzemieniem przygniatały twórców poszukujących słowa własnego.

Znajdował się wśród nich i Miłosz, uwikłany na domiar w bolesną psychomachię ze środowiskiem młodych warszawskich poetów. Jej splątane motywy nie miały wyłącznie natury literackiej, ale i w tej sferze odniesienie Miłosza do Baczyńskiego, Gajcego, Trzebińskiego i innych było bardzo skomplikowane. Powściągliwe, poddane surowej autocenzurze późniejsze wzmianki Miłosza świadczą, jak silnie przeżywał on swoją odrębność (by nie rzec — obcość) i jak uparcie zmierzał do przetworzenia jej w wartość. Dzisiejszy czytelnik wyczuwa niezliczone włókna wspólnoty łączące *Poemat o czasie zastygłym* oraz *Trzy zimy* z twórczością następnego pokolenia. Niezależnie bowiem od tego, jak ukierunkowany był przepływ impulsów poetyckich w umysłowym życiu okupowanej Warszawy, nie ulega wątpliwości, że przedwojenny Miłosz został wchłonięty przez Baczyńskiego i przeżyty przez jego rówieśników. On sam jednak — pozostając z nimi w głębokim duchowym rozbracie — tym mocniej obstawał przy swej odmienności i aby ją utwierdzić, przewycięzał siebie dawnego, którego ci inni sobie przyswoili.

Nie myślę, by w ogóle mógł uwolnić się od więzów zadzierzgniętych przez skrzyżowanie się ich ludzkich i literackich losów z własną biografią, ale ta zacięta dążność niezwykle dramatyzuje sens i postać jego ówczesnych działań pisarskich, których dokumentem jest wydany zaraz po wojnie zbiór *Ocalenie* (1945). Zawarte w nim utwory wypełniają rozległą skalę poetycką, różniąc się tematami, tonacją, wzorcami mowy,

² Słowa Miłosza zanotowane przez E. Czarnęcką (*Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 61).

³ Znane sformułowanie Miłosza z *Traktatu poetyckiego*, IV (1957).

rozwiązaniami kompozycyjnymi, a nade wszystko sposobami formowania mówiącego podmiotu. Objawiają przy tym krańcową skłonność, by ja-mówiące bądź wprost przedstawić jako ja-poety, bądź też przeciwnie, by je wyraźnie odeń oddalić, wcielając w postać fikcyjną, maskującą personę, której mowa, nie krępowana bezpośredniością formy autorskiego wyznania, zdolna byłaby zwielokrotnić jego znaczenie. Próbując różnych stylów i sytuacji mówienia tworzył Miłosz teksty tylko na pozór zupełnie odmienne, w istocie bowiem będące różnymi krystalizacjami autorskiej samowiedzy na temat własnego czasu, nie zaś jakimiś eksperymentami stylizacyjnymi, kontemplacją rodzajowych scen, grą konwencji i występami gadających masek. Rzecz można, że przez wielość i zmienność poetyk zmierzał ku jedności idei.

W tej perspektywie ujrane *Przedmieście* też nie wydaje się efemerycznym wykwittem populistycznych zainteresowań poety, ale znamienym dla jego strategii wypróbowywaniem pewnego szczególnego punktu widzenia dla kształtowanej wciąż na nowo w każdym utworze — własnej wizji świata. Wizja ta, choć artykułowana wieloma głosami różnych postaci, nie stała się mozaiką cudzych myśli i przeżyć, wyraża bowiem dopełniającą się wciąż świadomość jednego podmiotu, zdominowaną przez pewne stałe horyzonty kultury, źródła idei, sfery czułości i odrazy, obciążone znaczeniem powrotne motywy, przyjęte wzorce wartości, itd. Jednym z utrwalonych komponentów tej świadomości był pierwiastek eschatologiczny o wielkiej sile promieniowania, zdolnego przenikać tkanek utworów nawet tak pozornie odległych od spraw ostatecznych jak właśnie *Przedmieście*.

Prawda o „końcu świata” jako generalizacja aktualnego doświadczenia historycznego okazywała się równie trafna, jak banalna, równie jałowa do rozważania, jak trudna do przemilczenia. Jako temat literacki mogła wstrząsać lub nudzić. U poetów okupacyjnych jej ekwiwalentną figurą bywał motyw Apokalipsy; strzegący własnej drogi Miłosz pomijał go milczeniem. Unikał zresztą także prostej formuły „koniec świata”, którą — jak już wspominałam — wprowadził otwarcie tylko do jednego utworu, i to ujmując ją polemicznie wobec utartych wyobrażeń. *Piosenka o końcu świata* przedstawia bowiem „dzień końca świata” za pomocą serii niezmiernie zmysłowo pociągających, nasyconych pogodą i spokojnym rytmem trwania obrazów życia, opatrzonych autorytatywnym i bezapelacyjnym komentarzem — wyrokiem. Efekt tego utworu zasadza się na przepastnym rozziwie między obrazem a komentarzem. W innych utworach stosunek ten ulega zmianie, słabnie rola komentatora, a przesłanie eschatologiczne zostaje wpisane w sam obraz, a nawet w nim zakamuflowane.

Takim kamuflażem jest *Przedmieście*, skrywające prawdę ostateczną pod powierzchnią peryferyjnego obrazka obyczajowego, którego wyraziste realia pozwalają łatwo ustalić okoliczności i moment akcji (okupa-

cja, upał, słońce, podwarszawskie piaski i przedmieście), określić personalia bohaterów (kilku, najpewniej trzech, chłopaków, w tym dwóch znanych z imienia jako Felek i Janek, oraz „wesola dziwa”), a także poznać ich zainteresowania (karty, wódka, mandolina, dziewczyny). Utrwalił tu Miłosz znamienny klimat okupacyjnej powszedniości: jałowość egzystencji i upływającego czasu, duchową, materialną i socjalną degradację życia, a równocześnie jego swoisty fason, surogaty rozrywki i elegancji.

Nie ma powodu, by przeoczać realistyczną trafność tych rysów *Przedmieścia*, choć jego istotny sens godzi w same jej podstawy. Każę bowiem w ogóle wątpić w bytową realność przedstawionego świata, który raczej podlega prawom śmierci niż życia i trwa na krawędzi istnienia poza ograniczeniami ziemskiego czasu i ziemskiej przestrzeni, poświadczając to, co głosiła *Piosenka o końcu świata*. Realistyczne na pozór szczegóły rodzajowego obrazka, tknięte uważniejszym spojrzeniem — kruszą się i rozpadają wraz z przepalonym słońcem i pogrążającym się w sypkiej pylistości pejzażem, jego *gorącym piaskiem, zakurzeniem, sypiącym się blaskiem, sypkimi śladami, pyłem wapiennym, jałowym polem...* Mniej lub bardziej jawne piętno destrukcji od początku do końca naznacza cały świat *Przedmieścia*.

Ręka z kartami upada
W gorący piasek,
Słońce zbiegające upada
W gorący piasek,

Ten zwodniczo prosty początek od razu wprowadza na trop znamiennej właściwości tekstu: takiej organizacji znaczeń, która umożliwia i zakłada dwupoziomowe ich odczytywanie — lekturę powierzchniową i lekturę głęboką. Lektura powierzchniowa zaspokaja czytelniczą potrzebę ładu, sprowadzając nieznanne do znanego, skomplikowane do prostego, a niejasne do zrozumiałego. Z pierwszych zdań *Przedmieścia* wyłania zatem informację o grze w karty na gorącym piasku w upalnym słońcu. Lektura głęboka kieruje uwagę na znaczenie niejasnego, docieka tego, co nie wyrażone wprost, zapytuje o sens takiego mówienia. Nie unieważnia przy tym wyników lektury powierzchniowej, lecz je dopełnia, reorientuje, tłumaczy.

Początek *Przedmieścia* dostarcza wielu podniet do lektury drugiego rodzaju. Zastanawia bowiem od razu eksponowaniem daleko posuniętego paralelizmu między niezależnymi od siebie motywami — *ręką z kartami* i *zbiegającym słońcem*. Zastosowane do nich jednakowe określenie predykatywne *upada w gorący piasek* powoduje pewne odchylenie semantyczne w porównaniu ze zwykłym, neutralnym w tym kontekście *pada na gorący piasek* i w efekcie dobitniej finalizuje i wzmacnia czynność *padania* przemieniając ją w *upadek* i *pogrążanie się*. O ostatecznej precyzacji znaczeniowej tej czynności rozstrzyga jej odniesienie, w obu

przypadkach znowu znamienne przesunięte. *Padać na piasek* czy też *upadać w piasek* mogą *karty*, tu zaś upada *ręka z kartami*, ręka oddzielona od postaci, nie wiadomo czyja, pozbawiona siły sprawczej, bo nie rzucająca kart, tylko — jakby bezwładnie — wraz z nimi upadająca⁴. Z kolei *słońce zbielałe* jest nie tylko słońcem przymglonym w upalnym powietrzu, ale słońcem odmienionym, tracącym barwę, podobnie jak traci się ją wraz z zanikającym życiem (por. *zbielała twarz, zbielałe usta*). I takie właśnie słońce, jakby podległe kosmicznej katastrofie, *upada w gorący piasek* zamiast zwyczajnie nań *padać*. Niepokojąca dziwność wysłowienia tych wszystkich obrazów nie likwiduje zawartej w nich rzeczowej informacji, ale ją odkształca nasycając pierwiastkami porażenia i rozpadu.

Efekt podwójnej lektury utrzymuje się przez cały utwór. Oto zarysowane w oddaleniu miasto:

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

Wprowadzający w pejzaż *przełamany cień komina* niby wiernie rejestruje optyczne zjawisko załamywania się cienia padającego na nierówną płaszczyznę, ale zarazem — w aurze semantycznej słów konotujących zniszczenie (*przełamany*) i niepewność istnienia (*cień*) — traci zmysłową konkretność.

W centrum pejzażu znajduje się *miasto otworzone krwawą cegłą*. Przy porządkującej lekturze powierzchniowej wers ten zdaje się informacją o tym, co w obrazie oglądanym z pewnego dystansu mieści się na pierwszym planie. Dlatego właśnie Michał Głowiński mógł powiedzieć: „krwawa cegła» [...] »otwiera miasto«, jest pierwszym jego elementem postrzegalnym z przedmiejskiej perspektywy”. Jednak ukształtowanie tekstu wymaga jeszcze innego rodzaju lektury, idącej tropem serii słownej *otworzone, krawa, suche żebro*. W jej wyniku otrzymujemy obraz miasta rozprutego, zranionego, otwartego jak otwarta krwawa rana czy otwarty brzuch, miasta rozbebeszonego, z odsłoniętymi wnętrzościami

⁴ Wedle klasycznego podziału tropów obraz ten zbliża się do synekdochy — *pars pro toto*. Jednak płynąca stąd nauka, że część może reprezentować całość i zapewniać szczególne jej poznanie, jest zbyt uboga i schematyczna, jak na sensory, które w tak ukształtowanym tekście przekazał Miłosz. Uwaga moja pozostaje w związku z tezą rozwijaną przez S. Barańczaka (*Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*. „Teksty” 1981, nr 4/5) i egzemplifikowaną m.in. właśnie *Przedmieściem*, że Miłosz jest raczej poetą synekdochy (czy szerzej: metonimii) niż metafory. Przeciwwstawienie to, mimo świetnej genealogii i doskonale przeprowadzonej aplikacji do poezji Miłosza, ogranicza, w moim przekonaniu, horyzonty semantycznej interpretacji tej poezji.

ciami: *krwawą cegłą, rudymi zwałami, splątany drutem, suchym żebrzem zardzewiałej karoserii*. Wizja w ten sposób *otworzonego* miasta wraca potem w poezji Miłosza:

O Miasto, Społeczeństwo, o Stolico!
Wnętrze dymiące swoje odstoniłaś.
(*Traktat poetycki*, IV)

Intencja ostatniego wersu analizowanej strofy: *świeci glinianka*, który przerywa i jakby pointuje opis miasta — nie jest od razu oczywista. Mogłoby się nawet wydawać, że wprowadza on elementy znaczeniowe (*rozjaśnienia i wody*) o innej, uspokajającej tonacji, kontrastującej z *krwawym, rudym, zardzewiałym i suchym* kolorytem poprzednich obrazów. Jednak i ten w kontekście całego utworu okazuje złowrogą martwość. Złowrogość nadaje mu słowo *świeci*, w połączeniu z którym *glinianka* traci wszelkie cechy życiodajnego akwenu, stając się biernym odbiciem *blasku* i odstręczającym szczegółem zdegradowanej podmiejskiej natury. *Blask* jest bowiem obok *pylistości* jednym z dwóch głównych, dopełniających się w destrukcyjnym działaniu, składników przedstawionego krajobrazu⁵. Działanie *blasku*, będącego przedłużeniem niszczyielskiej siły słońca, jest szczególnie agresywne: *blask przebija zlepioną talię*, *przebija morderczo*, nie tak jak jedna karta przebija inną; *blask* — złowróźnie — *przez czarne sypie się karty*; *blask* lśni w porzuconym zużytym szkłe — *pustej ćwiartce* i *wypitej szklance*; *blask* promieniuje z *gorącego piasku* — sześciokrotnie powtózonego kluczowego motywu i waloryzacyjnego wskaźnika świata *Przedmieścia*.

Następna sekwencja pejzażowa, bezpośrednim potwórceniem związana z poprzednią, podlega podobnym przeistoczeniom semantycznym, jeszcze wyraźniej ciężąc ku sferze śmierci i nicości:

⁵ Śmiercionośną moc *blasku*, torturę palącego lub lodowatego światła znała wcześniejsza poezja Miłosza. Oto przykłady z *Trzech zim*:

Pod rozpalonym słońcem milczenie popiołów,
(*Ptaki*, 1935)
blask tnie. Od światła wszystko, co żywe, umiera.
(*Bramy arsenału*, 1934)

[...] z niebios zimnego ogrodu
spływa, silniejsze od promieni wschodu,
okrutne światło. Od jego to siły
w pył, w naszej ziemi urodzajne ily
zmienia się ciało umierając długo,
(*Dialog*, 1934)

Obsesyjne źródło tego motywu ujawnia Miłosz (w: Czarna, *op. cit.*, s. 28) wspominając: „W tamtym okresie bardzo często śniło mi się światło, które mnie goniło i przebijało na wylot. Rodzaj śmiercionośnego promienia, laseru, od którego umierałem. To był *leitmotiv* moich snów lękowych: uciekający i goniony przez światło, jakieś ognie, promienie, które przebijają jak miecz. Co to oznaczało — nie wiem. Bo światło w moich wierszach występuje też jako przedmiot zachwyty, ekstazy, podziwu. [...] To jedno. A drugie — światło okrutne, nieludzkie, które jest antyżyciem”.

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.

Wzmianka o *jednej sosnie* nie jest sprawozdaniem z ilości i gatunków drzew w polu widzenia, a usytuowanie tej sosny za *żydowskim* — a więc wydanym na zagładę — *domem* nie wynika z topograficznej pedanterii. Pojedyncze drzewo na pustej ziemi stało się w poezji Miłosza elementarnym, powtarzającym się znakiem samotności, zniszczenia, śmierci — wydestylowanym ekstraktem wojennego pejzażu⁶:

Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len,
 Włókna, materie, celuloza, włos, węzowa łuska, druty,
 Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament.
 Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści
 Ziemia

(*Biedny chrześcijanin patrzy na getto*)

Obraz samotnego drzewa trwa w powojennej twórczości poety zrosły z pamięcią o zmarłych:

Ja, z moją jedną sosnową kotwicą na piaszczystej równinie,
 Z przemilczaną pamięcią umarłych przyjaciół,
 (O *duchu praw*, 1947)

Aż jak sosna rumowisk w burzy pod ulewą,
 Stała w świetle neonów, smutne, czarne drzewo.
 (*Pamięci Teresy Żarnower*, 1949)

Na równinie stoi szare drzewo.
 [.]

Leży Gajcy przysypany ziemią
 Już na wieki dwudziestodwuletni.
 (*Ballada*, 1958)

Krajobraz zagłady, nad którym wznosi się samotna sosna, to uogólniony pejzaż podwarszawski. Sprowadzony do paru syntetycznych rysów utrwała doznanie BRAKU, negatywności istnienia, tym dotkliwiej, że w poezji Miłosza funkcjonuje na prawach krańcowego przeciwieństwa wobec przepełnionego NADMIAREM istnienia pejzażu Wileńszczyzny — zmitologizowanego kraju lat dziecińczych. W sferę mitu przechodzi także mazowiecka równina. Jej naturalne cechy przyrodniczo-ekonomiczne —

⁶ Takie samo drzewo w pustce, tylko przemienione w abstrakcyjny układ przestrzenny, pojawiło się u T. Różewicza jako symbol krematoryjnej zagłady (cyt. z: *Poezje zebrane*. Kraków 1957, s. 127):

Wielka równina zamknięta
 jak figura geometryczna
 i drzewo z czarnego dymu
 pionowe
 martwe drzewo
 bez gwiazdy w koronie
 (*Rzeź chłopców*, 1948)

słabo urzeźbiony teren, piaszczyste gleby, uboga roślinność i upośledzenie materialne — przemieniają się w znaczące atrybuty Miłoszowskiej Ziemi Jałowej, nieskończonej, znikczemniałej przestrzeni, gdzie nie uprzątnięte szczątki po życiu przepala słońce i pochłania sypki piasek, zacierając granice pomiędzy istnieniem a niebytem:

Polami wtedy żywi uciekali
 Od samych siebie [...]
 [...]. Przed nimi ruchome
 Piaski, na których drzewo się zamienia
 W nic, w anty-drzewo, gdzie żadna granica
 Kształtu i kształtu nie dzieli [...]

(*Traktat poetycki*, III)

Proces przemiany charakterystycznej przestrzeni podmiejskiej w uogólnioną przestrzeń śmierci jest w omawianej strofie *Przedmieścia* szczególnie wyraźny. Słowo *śmierć* nie pada tu wprawdzie ani razu, jednak wszystkie wprowadzane motywy ewokują jej obecność. Od *jednej sosny za żydowskim domem wiodą sypkie* (a więc skazane na zatarcie) *ślady przez równinę aż do końca*; tak wypełniona *równina* okazuje się przede wszystkim *pustką*, a nie *płaszczyzną*, przy czym *aż do końca* (nie zaś: *bez końca*) uprzytamnia nie tylko jej *bezgraniczność*, ale także ziemski kres wędrówki znaczonej *sypkimi śladami*. *Pył wapienny*, jeszcze jeden *sypiący się* składnik pejzażu, może unosić się ze zniszczonego miasta lub pochodzić z przewożonego koleją materiału, tutaj jednak jest przypomnieniem wapna, którym zsypywano wagony transportujące uwięzionych i dezynfekowano masowe groby; wapna, o którym pisał Herbert:

W *Cmentarzu warszawskim*:

wapno na domy i groby
 wapno na pamięć

W *Czarnej róży*:

wynika
 czarna
 z oczu oślepionych
 wapnem⁷

⁷ Cyt. z: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1971, s. 41, 224. Wspominając o Herbercie nie mogę oprzeć się chęci przypomnienia przetrwałych w jego poezji elementów Miłoszowskiej wizji miasta (cyt. jw., s. 252):

To miasto na równinie płaskiej jak arkusz blachy
 [.]
 z brukami o kolorze wnętrzości domami odartymi ze skóry
 miasto pod przyborem żółtej fali słońca
 wapiennej fali księżyca
 [.]
 w niedzielę za mostem w krzakach kolczastych na zimnym piasku
 na rudej trawie dziewczęta przyjmują żołnierzy
 (*Miasto nagie*, z tomu *Studium przedmiotu*, 1961)

Strofę zamyka oczywisty zapis okupacyjnego doświadczenia: *toczą się wagony, a w wagonach czyjaś skarga skamlająca*. Wskazanie realiów historycznych, jakie ten zapis utrwała, nie stanowi żadnego lekturowego problemu. Jest nim natomiast dokonujące się w tekście przesunięcie owych realiów od momentalności historycznego „tu i teraz” ku mitycznemu — wiecznemu trwaniu. Staje się to za sprawą słownej postaci samego obrazu⁸ oraz jego kontekstowego osadzenia. Gramatyczny czas terazniejszy niedokonany *toczą się* pozbawiony jest jakiegokolwiek bliższej konkretyzacji, która wskazywałaby początek czy koniec opisywanego dziania się. Przebiega ono w bezkresnej przestrzeni i — jakby opasując ją *skamlającą skargą* — jedynie głosem kreśli dalekie jej zarysy. Wszystko, co przedstawione tutaj i w całym utworze, dzieje się samo przez się. Czynności i stany rzeczy uniezależnione od sił sprawczych uzyskują swoistą autonomię bytową: nie ma tego, kto je spowodował, nie ma tego, kto nad nimi panuje i mógłby położyć im kres. Dobiegająca z wagonów skarga istnieje podobnie anonimowo jak upadająca z kartami ręka; oderwana od jednostkowego ludzkiego losu i jego czasowo-przestrzennej ograniczoności rozbrzmiewa w pustce świata napełniając ją animalnym cierpieniem. Tonację tej skargi współtworzy instrumentacja wokaliczna tekstu:

A w wAgonAch czyjAś skArgA skAmlAjącA.

Krajobraz *Przedmieścia*, mimo iż pełen ludzkich śladów, jest całkowicie wyludniony. Tym widoczniejsze na jego tle stają się postaci pierwszoplanowe — grających chłopaków i przechodzącej dziewczyny. Plastyczność ich wizerunków bierze się z wyzyskania w utworze skrawków żywej mowy — cytowanej lub przenikającej relację — utrzymanej w zupełnie innej konwencji niż bezosobowa prezentacja przestrzeni:

Felek bank trzyma, Felek nam daje,
[.]
Janek bank trzyma, Janek nam daje,
[.]
Patrz, idzie drogą wesola dziwa,
[.]
Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.

Bije z tych zwrotów energia i barwa mowy potocznej, nacechowanej środowiskowo i zależnej od sytuacyjnego konkretności. Stwarza ona iluzję bezpośredniej komunikacji, na którą składają się: bliski kontakt, a nawet poufałość partnerów (zdrobnienia, imiona własne), współuczestnictwo zdającego relację (*nam daje*), momentalność odniesień (*patrz, chodź tu*),

⁸ Wszystko, o czym piszę dalej, zniknęłoby nie naruszając historycznych realiów, gdyby analizowany tekst miał inną, np. taką postać: „codziennie przejeżdżają wagony pełne lamentujących ludzi”.

wreszcie charakterystyczne okoliczności i dostosowane do nich gatunki mówienia (karciane „fachworcy”, cwaniackie zaczepki).

Wydawać się zatem może, iż zasadą konstrukcyjną utworu jest kontrast między zarysowanym tłem a działaniami i sposobem bycia postaci. Istnieje jednak wystarczająco dużo powodów i poszlak tekstowych, by interpretację taką skomplikować, a sytuację bohaterów ujrzyć w innej perspektywie. Uderza więc, że wszystkie różne odzywki, będące odpowiednikami mowy postaci, padają w głuchą pustkę. W realistycznym planie utworu brak na nie reakcji — odpowiedzi czy też dalszego ciągu. Po pierwszym wprowadzeniu w moment karcianej rozgrywki⁹:

Felek bank trzyma, Felek nam daje,

nie ma więcej mowy o zachowaniu ludzi, a partnerami gry zdają się jedynie blask i piasek:

I blask przebija zlepioną talię,
Gorący piasek...

Scena ta powtarza się, kiedy miejsce Felka zajmuje Janek, a do gry znowu wchodzi i blask, i piasek:

I blask przez czarne sypie się karty
W gorący piasek.

Tym razem jednak niezwyklego znaczenia nabiera sama powracalność sytuacji, która wbrew początkowemu wrażeniu przestaje dotyczyć jakiegos jednego dnia lata i uzyskuje nieskończoną rozciągłość czasową:

Gramy i lecą lipce, i mająe,
Gramy rok drugi, gramy i czwarty,

W tym czasie bez końca, w porażonej śmiercią przestrzeni trwają pochyleni nad kartami chłopcy z przedmieścia. Na ich zajęcie wypada zatem spojrzeć innym okiem niż na pospolite, leniwe kartograjstwo. O jaką stawkę toczą nieustającą hazardową rozgrywkę? Jaki sens przy opisie ich gry mają groźne interwencje blasku, który raz *przebija zlepioną talię*, a potem *przez czarne sypie się karty*? Co znaczą *czarne karty*? Przecież nie tylko to, że w kontraście z jaskrawym światłem słonecznym pozostająca w cieniu strona karty wydaje się ciemna czy też czarna. Za czarnymi kartami czaić się może myśl o złej wróżbie, nieszczęściu, śmierci... Karty wszakże służą nie tylko do gry, ale także kryją tajemnicę losu. A może to właśnie gra z losem o życie, gra na zwłokę, gra na czas, skoro liczy go się tutaj tak, jak wówczas liczono miesiące i lata cze-

⁹ Nie jest to z pewnością — nie mający nic wspólnego z „trzymaniem banku” — emerycki „zechcyk”, co sugerował Głowiński, uwiedziony rodzajowym brzmieniem tej nazwy. Gra w „oko” też nie brzmi najgorzej, a jest tu bardziej prawdopodobna.

kając na koniec wojny? Tekst utworu zmusza do pytań, choć uchyla się od wyraźnych odpowiedzi. Pytam zatem dalej:

Kim jest w takim razie nieoczekiwana postać, nazwana przez grających „wesołą dziwą” i zarysowana tak ostro, jakby wycięto ją z okupacyjnej karykatury? Czy jest tylko jedną z tych „merdających kuprami dziewczyn”, które zapamiętał Miłosz?¹⁰ Nie wiadomo, czy zatrzymała się, przywołana zaczepną zachętą:

Chodź tu, dziewczynko, pobaw się z nami.

Na tych słowach urywa się bowiem obyczajowy wątek tekstu, a do końca utworu pozostają tylko dwa wersy finalne:

Jałowe pole,
Zachodzi słońce.

Wezwanie chłopaków zapada więc w martwość jałowego pola, kończącego się dnia, kończącego się światła, kończącego się świata... Co w tym świecie mogło znaczyć zaproszenie do wesołej zabawy i do kogo mogło być zwrócone? Wśród omszałych, topoidalnych tematów literackich obok tematu gry o szczęście, o życie, o duszę istnieje też temat wyzwania losu przez zaproszenie do wesołej kompanii, do tańca, na ucztę — upiora, widma, złego ducha, wreszcie upostaciowanej śmierci. Czy zjawiona na piaszczystych pustkowiach *Przedmieścia* „wesoła dziwa” nie przechodzi przez nie tak, jak niegdyś przez „puste smętarze i błonia” romantycznego poematu „stąpała kroki złowieszczemi” — zjawia „morowej dziewicy”? I chociaż tamta była *w bieliźnie, z wiankiem ognistym na skroniach*, tę zaś zdobią *pantofle z korka, czub fryzowany* — na ziemi, po której idą, jednako panuje śmierć: pałace zmieniają się w pustynie i wyrastają świeże groby.

Paralela ta — trudno orzec, na ile nieprzypadkowa — nie ma sugerować genetycznych związków *Przedmieścia* z *Pieśnią Wajdeloty*, choć słowo Mickiewiczowskie niezmiernie głęboko wniknęło w krwiobieg poezji Miłosza, ma natomiast uzmysłwić nie nazwaną tu wprost grozę istnienia, która nie tylko promieniuje z pejzażu *Przedmieścia*, ale także naznacza trywialne figury jego bohaterów. Nie tracąc swej lokalnej

¹⁰ Miłosz (w: Czarnicka, *op. cit.*, s. 66): „Tak, bimber, pantofle z korka, dziewczyny merdające kuprami, tego było pełno. To była jakaś bardzo charakterystyczna aura późnego okresu okupacji — i mnie się wydaje, że nie tylko w Warszawie. W całej Europie zajętej przez Niemców było coś takiego”. Nie jedyny to raz dziewczyna tego gatunku przechodzi przez świat utworów Miłosza, otrzymując w nim większą niż w życiu i mniej pospolitą rolę. W okolicznościach znanych z *Przedmieścia* pojawia się jako „jasna planeta Wenus w teleskopie” w *Pieśniach Adriana Zielińskiego*, napisanych w tym samym mniej więcej czasie:

Tylek dziewczyny, która przechodzi,
Okragły tylek rzeźbiony w blasku
To jest planeta biednych astronomów,
Kiedy z butelką siedzą na piasku.

i doraźnej rodzajowości wypełniają one bowiem równocześnie pewne pozaczasowe wzorce sytuacyjne, wytworzone w kulturze dla przekazywania metafizycznych przeświadczeń i egzystencjalnych intuicji.

Metafizyczny sens utworu Miłosza wyraża się w przeczącej świadectwu zmysłów NIERZECZYWISTOŚCI przedstawionego świata. Strategia poety mająca ów sens objawić polega na jednoczeniu dwóch przeciwnych działań: dążenia do niemal dokumentalnej wierności poszczególnych składników obrazu świata, a równocześnie do konsekwentnego, acz skrytego, nasycania ich takimi pierwiastkami znaczeniowymi, które świat ten przemieniają w poddaną nieokreślonoemu trwaniu spustoszałą przestrzeń, gdzie niepewne staje się wszelkie poznanie i wątpliwe samo istnienie. Świat utworu pozostaje zawieszony w nieokreśloności bytowej, nie pozwalającej na wyraźne osadzenie go po stronie życia czy śmierci¹¹. Znamienne jednak, że kiedy w późniejszej twórczości Miłosza pojawia się oczywista wizja zaświatów, to ich sceneria przedziwnie przypomina *Przedmieście*:

[...] Drewniane baraki,
albo jednostopa kamieniczka w polu chwastów,
działki kartofli ogrodzone kolczastym drutem.
A grali w niby-karty i był zapach niby-kapusty
i niby-wódka, niby-brud i niby-czas.

(Po drugiej stronie, 1964)

Bohaterowie *Przedmieścia* żyją nieświadomi zagadkowości swej egzystencji, której głębsze sensy są przed nami całkowicie zakryte. Można by powiedzieć, odwołując się do bliskich Miłoszowi przestrzennych wyobrażeń życia po życiu, że światło poznania jest im równie niedostępne jak mieszkańcom Dantejskiego *limbo* — przedpiekła, otchłani, mglistej krainy poza piekłem i niebem, gdzie przebywają „w tęsknocie

¹¹ Opisana strategia znaczeniotwórcza różni się, w moim mniemaniu, od strategii symbolizacyjnej tym, że nad światem przedstawionym nie nadbudowuje świata takich znaczeń wtórnych, dla których te pierwsze stają się jedynie czymś w rodzaju znakowego substratu. Cała zadziwiająca jednolitością sfera skojarzeniowa, zespolona z poszczególnymi motywami *Przedmieścia*, choć rzeczywiście tworzy — jak zauważa Głowiński — pewne nadwyżki znaczeniowe nad tym, co dosłowne i dostępne na pierwszy rzut oka, jednak tego świata znaczeń pierwotnych nie unieważnia, nie likwiduje ani nie zamienia w coś innego. Wszystkie jego realia pozostają tymi samymi realiami: zrujnowane miasto — zrujnowanym miastem, gorący piasek — gorącym piaskiem, glinianka — glinianką, karty — kartami, wagony — wagonami, itd. — wzbogaconymi jedynie o nowe sensy i wartości, a jako całość ujrzanymi w niezwykłej perspektywie bytowej. Scena z *Przedmieścia* jest więc do końca sceną z przedmieścia, a nie np. symbolem sytuacji egzystencjalnej ludzi poddanych dziejowej opresji. Inna sprawa, że poszczególne składniki świata tego utworu mogą w obrębie twórczości Miłosza nabierać samodzielnej wartości symbolicznej, jak np. śmiercionośny blask czy też samotne drzewo na pustej równinie.

żyjąc próżnej i beczynnej”¹² cienie szlachetnych pogan i zmarłych bez chrztu dzieciak.

Pod tę niewinną niewiedzę bohaterów podszywa się w pewnej mierze autor utworu — o tyle, o ile objawia się pod postacią układającego piosenkę mandolinisty. Korzystając z tej roli może zadowalać się prostym zestawianiem szczegółów widzianego świata i nie przekraczać go swoim osądem ani rozumieniem. Takie założenia jego mowy zbliżają ją do relacji balladowej i jeśli *Przedmieście* odbierane bywa jako utwór balladoidalny, wynika to przede wszystkim ze sposobu prezentacji świata, mniej zaś z konstrukcji samej anegdoty, która — choć w głębszej lekturze ujawnia pierwiastki grozy i cudowności — nie układa się w żaden charakterystyczny dla ballady przebieg.

Ograniczony horyzont piosenkowej relacji i prymitywna dobra wiara jej wykonawcy zostają w *Przedmieściu* szczególnie uwydatnione przez jedyne słowa oceniające, jakie się w tym na pozór wyłącznie sprawozdawczym tekście pojawiają (podkreśl. A. O.-S.):

Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szkłanka wypita,
Więcej nie trzeba.

Ocena ta pozostaje w takim rozdzwieku z wyłaniającym się z utworu obrazem świata, że całkowicie dekonspiruje przedstawionego opowiadacza jako postać stylizowaną, daleką od punktu widzenia i samowiedzy autora. Z autorskim przekonaniem o niezgłębialności sensu tego, co dane w elementarnym naocznym doświadczeniu, kontrastuje również naiwny optymizm poznawczy skierowanego do mandolinisty wezwania (podkreśl. A. O.-S.).

Weź mandolinę, na mandolinie
Wygrasz to wszystko
Ech palcem w struny.

Autorski dystans objawia się tu także w samym wyborze instrumentu zdolnego jakoby wyrazić *to wszystko*. Okazuje się nim mandolina, charakterystyczny rekwizyt peryferyjnej kultury, występujący we wcześniejszej twórczości Miłosza jako znak duchowej degradacji:

Bełkot mandolin ślad wielkości tłumi,
(*Powolna rzeka*, 1936)

Tekstowym odpowiednikiem właściwości piosenki mandolinowej jako wzorca stylizacyjnego jest wierszowa postać *Przedmieścia*, wiele — moim

¹² Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1959, s. 37 (*Piekło*, pieśń IV).

zdaniem — w jego koncepcji znacząca i wymagająca uważniejszej interpretacji. W tej kwestii spieram się z Głowińskim, który budowę wersyfikacyjną tego utworu zaliczył w poczet opisowych oczywistości i skwitował następującą charakterystyką: „budowa wersyfikacyjna: nieregularna, wersy od 5- do 12-sylabowych, dominuje tok trocheiczno-amfibrachiczny, zdarzają się peony trzecie”. Gdyby nie wzmianka o „budowie wersyfikacyjnej”, opis taki pasowałby do byle jakiej prozy: najprawdopodobniej zróżnicowanie długości jej odcinków nie przekroczy rozmiarów od 5 do 12 sylab, tok trocheiczno-amfibrachiczny zaś, w którym na domiar „zdarzają się peony trzecie”, jest zwykłym tokiem polszczyzny.

Tymczasem wiersz *Przedmieścia* odznacza się uderzającą rytmicznością, będącą wynikiem kombinacji odcinków 5- i 4-zgłoskowych, których jest łącznie 64 na 68 wszystkich (37 — 5-zgłoskowych, 27 — 4-zgłoskowych, 2 — 6-zgłoskowe, 2 — 3-zgłoskowe). Najczęstszy z nich odcinek 5-zgłoskowy to charakterystyczny „polonik” ze stałym akcentem na sylabie 4 i fakultatywnym na sylabach 1 lub 2, występujący w wierszu Miłosza bądź pojedynczo jako samodzielny wers, bądź w postaci podwojonej jako 10-zgłoskowiec (5+5). Z reguły stanowi on spoistą częśćkę semantyczną, będąc formą prezentacji najbardziej wyrazistych lub powracających motywów: *gorący piasek; Felek bank trzyma; Felek nam daje; piękna piosenka; jałowe pole; więcej nie trzeba; zachodzi słońce* itd. Z kolei odcinek 4-zgłoskowy nie wypełnia odrębnych wersów, natomiast utrzymując stały porządek trocheiczny występuje najczęściej w układach potrójnych jako składnik 12-zgłoskowca (4 + 4 + 4). Np.:

Dalej miasto otworzone krwawą cegłą.
Rude zwały, drut splątany na przystankach.

Odcinki innowymiarowe układają się w dwie pary: 3-zgłoskową i 6-zgłoskową. Nie wprowadzają one żadnych załamania rytmu i wtapiają się w tok utworu uczestnicząc w odpowiednościach rytmicznych różnego rodzaju: w niby-stroficznym regularnym przeplotach wersowych, w ustalonym porządku akcentowym wersów, w figurze leksykalno-składniowego powtórzenia itp.

Wszystkie odcinki są wyraziście wyodrębnialne: zazwyczaj stanowią całości semantyczne, ich następstwo układa się w ciągi jednorodne lub rytmicznie zorganizowane, ich granice wyznaczone są przez ramy wersowe lub stałe podziały wewnątrzwersowe. Ich układ nie pozostaje więc w żadnej kolizji z układem wersowym, pozwala tylko sprowadzić go do mniejszej liczby prostych komponentów, lepiej objaśniając rytmizacyjny mechanizm utworu. Dla przybliżonego zilustrowania architektoniki układów wersowo-odcinkowych przedstawiam sylabiczny schemat kolejnych strof *Przedmieścia*, przypominając o akcentowym łańdźcu 5-zgłoskowców i o trocheicznym toku 4-zgłoskowców:

I	II	III	IV	V	IV
8 (5 + 3)	12 (4 + 4 + 4)	8 (4 + 4)	12 (4 + 4 + 4)	10 (5 + 5)	10 (5 + 5)
5	12 (4 + 4 + 4)	5	10 (4 + 6)	5	10 (5 + 5)
8 (5 + 3)	12 (4 + 4 + 4)	8 (4 + 4)	12 (4 + 4 + 4)	5	10 (5 + 5)
5	12 (4 + 4 + 4)	5	10 (4 + 6)	5	5
10 (5 + 5)	5	10 (5 + 5)	12 (4 + 4 + 4)	5	5
10 (5 + 5)		10 (5 + 5)		5	
5		10 (5 + 5)		5	
		10 (5 + 5)			
		5			

Podział tekstu na przeplatające się w nieregularnym, ale dobitnym rytmie odcinki 5- i 4-zgłoskowe nadaje utworowi znamię prymitywnej prostoty, służąc w ten sposób jego stylizacji na piosenkę, brzdąkaną palcem na mandolinie. Stylizacyjne działanie wiersza wywiera wpływ nie tylko na brzmieniową postać tekstu, ale i na jego kompozycję: uwydatnia luźny, współrzędny charakter wiązań między kolejnymi częstkami, sugeruje ich ekwiwalencję, niezróżnicowanie i niezhierarchizowanie, motywuje swobodę powtórzeniowych nawrotów. Wszystko to wytwarza niepokojące, dysharmonijne napięcie w zestawieniu ze skomplikowaniem przekazu semantycznego, którego sensy wychodzą daleko poza horyzonty podmiejskiej sceny.

Po cóż zatem utworowi Miłosza to stylizacyjne przebranie, tak jawnie doń niedopasowane?

Skrywając doświadczenie metafizycznej tajemnicy i dziejowej grozy w ramach trywialnego obrazka obyczajowego, zderzając wielki temat z oczywiście niestosowną, ubogą i zdeprawowaną formą przedstawienia, a zarazem czyniąc ten dysonans zasadą budowy utworu, chronił się Miłosz przed dysonansem niekontrolowanym, zagrażającym całej okupacyjnej twórczości w sytuacji, kiedy żadna forma nie wydawała się zdolna, by sprostać natężeniu patosu i nikczemności chwili, a wszystkie wielkie — w intencjach — słowa mogły zabrzmieć fałszywie, bezradnie, banalnie. Literatura strzegła się więc takich słów. Stąd jej upodobanie do konstrukcji kamuflażowych lub już w założeniu dysharmonijnych, stąd okupacyjna kariera groteski, żywiącej się wszelkimi niedopasowaniami. Stąd nie hymn, kantata, oda, rapsod czy chorał — tylko *PIOSENKA o końcu świata. Czyli Przedmieście*.