

Piotr Michałowski

"Żeby wreszcie powiedzieć mógł..." : portret jednego wiersza z Czesławem Miłoszem w tle

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 102/2, 113-128

2011

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.

PIOTR MICHAŁOWSKI
(Uniwersytet Szczeciński)

„ŻEBYM WRESZCIE POWIEDZIEĆ MÓGL...”

PORTRET JEDNEGO WIERSZA Z CZESŁAWEM MIŁOSZEM W TLE

Portretowanie pojedynczego wiersza zakłada postawę „bliskiego czytania” („*close reading*”) i poruszanie się w skrajnie zacieśnionym horyzoncie interpretacji, co jednak nie zawsze jest możliwe, gdyż zależy od statusu omawianego utworu, a zwłaszcza jego potencjału intertekstualnego. Wiersz Czesława Miłosza zatytułowany *TO*¹ stwarza dość znaczne ograniczenia w stosowaniu wybranej metody, gdyż przywołuje rozległe konteksty konieczne: autobiograficzne i metapoetyckie, bez których nie mógłby ani zaistnieć, ani ewokować istotniejszych sensów. O szczególnym statusie tekstu decydują dwie okoliczności. Po pierwsze: otwiera on zbiór poetycki pod identycznym tytułem, a więc wskazuje na wszystkie utwory w nim zamieszczone, w jakimś stopniu zapowiadając treść całej książki. Po drugie: już od inicjalnego zdania sugeruje, że trzeba go odnieść do całego wcześniejszego pisarstwa autora. Dlatego należy przyjąć obydwa wytyczone kierunki interpretacji, które zwłaszcza sygnalizuje słowo „wreszcie”, łączące wspomnienie z postulatem, retrospektywność krytycznej oceny dotychczasowego dorobku z marzeniem poety, pragnieniem i decyzją radykalnej zmiany, jaka nastąpić ma na dalszych stronicach książki. *TO* zawiera zatem instrukcję dwojakiej lektury, dezorientującą czytelnika przeciwnymi wektorami czasu. Z jednej strony, odsyła do pamięci o dawnych dziełach autora. Nie przypadkiem tom ukazuje się w roku 2000, a więc ostatnim drugiego tysiąclecia i XX wieku, którego poeta czuł się kronikarzem. Z drugiej – każe w tym kontekście czytać wszystko, co jeszcze nastąpi, a przynajmniej aż do końca tomiku. W przewodzie pojawią się tam jednak utwory luźno związane z analizowanym wierszem lub w ogóle nie podejmujące jego tematu, a status podobnie jak ta programowej wypowiedzi poetyckiej można przyznać jedynie paru tekstom, pośród których najważniejszy jest *Przepis*. Dwojako usytuowany w czasie wiersz *TO*, będący zarówno bilansem, jak zapowiedzią zmiany, przywołuje ponadto nakładające się na tę chronologiczną dychotomię dwa gatun-

¹ Cz. Miłosz, *TO*. Kraków 2000. Zapis tytułu w książce podlega konwencji graficznej. Na okładce i stronie tytułowej, która stanowi podstawę opisu bibliograficznego, złożono go minuskulą (*to*); natomiast jako tytuł wiersza zapisano majuskulą (*TO*) – co jeszcze nie przesądza o właściwej pisowni, ponieważ wszystkie tytuły w zbiorze wydrukowano właśnie wersalikiem. Skoro jednak w tekście wiersza słowo „TO” pojawia się zawsze w postaci wersalikowej, tę konwencję przyjmuję – zarówno w cytatach i parafrazach utworu, jak w odniesieniu do jego nagłówka i tytułu całego tomiku.

ki: krytyczna ocena dorobku sędziwego poety i żal niespełnienia organizują nastrój wanitacyjny właściwy e l e g i i, natomiast zapowiedź albo tylko wola radykalnej zmiany zbliża utwór do m a n i f e s t u a r t y s t y c z n e g o. Współistnienie tych wątków, retrospektywnego i prospektywnego, można jednak przypisać do jeszcze innej konwencji, która je łączy – do t e s t a m e n t u p o e t y c k i e g o.

TO

Żeby wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.
Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,
Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.
Chociaż właśnie dzięki temu
Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Sceny w sypialniach i na pobojuwiskach.

Pisanie było dla mnie ochronną strategią
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione.

Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, dolinę,
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.

TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym,
obcym mieście.

I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się
ciężkie kaski niemieckich żandarmów.

TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto i widzi świat
prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć.

TO może też być porównane do nieruchomej twarzy kogoś,
kto pojął, że został opuszczony na zawsze.

Albo do słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku.

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

„Ćwiczenia wysokiego stylu” – kompozycja, składnia, wiersz

Budowa utworu ujawnia znaczącą dystrybucję treści oraz osobliwy przebieg wywodu: w zmiennej częstotliwości pauz, długości wersów i zdań, wreszcie w podziale na strofoidy. Wyodrębnione zostały kolejne odcinki wypowiedzi, jednak tym samym – zatarta nadrzędna granica, dzieląca tekst na dwie części tematyczne. Pierwsza jest dłuższa i można ją nazwać ekspozycją problemu, gdyż podmiot wskazuje w niej chwilę aktualną, swoje „teraz” doświadczonego poety, które ma być punktem zwrotnym, zamykającym cały dorobek ponad półwiecza, a zarazem otwierającym nowy okres twórczości.

Zapowiedź przełomu jednak pozostaje w sferze potencjalności jako niespeł-

niony zamiar i wyraża raczej mglistą potrzebę niż postulat i precyzyjny plan. Podsumowanie wcześniejszych doświadczeń i poszukiwań artystycznych służy najpierw do ich zanegowania, gdyż zostają uznane za niepełne i niezadowolające. Dostrzeżenie braku nie znajduje natomiast przeciwwagi w pozytywnym programie nowej poezji. Od połowy pierwszej strofoidy (a dokładnie od słów: „Chociaż właśnie dzięki temu...” do jej końca, zaraz po deklarowanym odrzuceniu dawnego modelu twórczości, czytamy nieoczekiwaną apoteozę dotychczasowej postawy i przyjętej strategii lirycznej, której poeta nie tylko nie odmawia celowości, ale wręcz wychwala ją za efektywność – mimo wskazanego braku, a nawet paradoksalnie dzięki niemu. Obszerne usprawiedliwienie dławi nadzieje czytelnika na sugerowany słowem „wreszcie” przełom, jaki mógłby nastąpić w zakresie tematyki nowych wierszy albo poetyki autorskiej Miłosza. W całej strofoidzie drugiej refleksja metapoetycka również odnosi się wyłącznie do przeszłości, gdyż stanowi rekapitulację wskazanej metody twórczej, już wspartą przykładami i rozwiniętą o hipotezę co do przyczyn jej wyboru. W bliskim sąsiedztwie pojawia się jednak zagadkowe sformułowanie „ochronna strategia / Zacierania śladów”, do którego wypadnie jeszcze powrócić, gdyż wymaga osobnego komentarza. Kolejna partia tekstu umieszczona w strofoidzie trzeciej również dowodzi przywiązania do dawnej praktyki poetyckiej, ponieważ usuwa dystans do przeszłości i tym samym unieważnia zapowiedź przemiany. Zdanie w czasie teraźniejszym: „Przywołuję na pomoc...”, zaprzecza bowiem dezaktualizacji minionego wzorca i sugeruje jego prolongatę, gdyż okazuje się ona ciągle przydatna i niezawodna, a nawet jest postrzegana jako ważniejsza od wyznanego na początku niedostatku, bo choć wzorzec ten ogranicza horyzont eksploracji świata, korzyści z niego są w efekcie większe niż straty. Tu pojawia się następna hipoteza co do obranej drogi artystycznej, którą trzeba będzie skonfrontować z wcześniejszą. Z końcem trzeciej strofoidy zamyka się pierwsza część utworu, mająca charakter retrospektywny. Klamrę stanowi powtórzona teza, że gdzieś „pod spodem” istnieje tajemnicze „TO”, będące wyzwaniem dla poety, a przeciwstawione opisywanej przezeń dotychczas powierzchni rzeczywistości.

Część druga, którą określeń jako prospektywną, dzieli się na krótsze strofoidy: pięć dwuwersów i jeden monostych. Zawiera wielokrotną i wielostronną próbę zmierzenia się z tym, co nigdy wcześniej nie było jeszcze wypowiedziane; próbę zdefiniowania, czym jest „TO”, a przynajmniej przybliżenia go za pomocą serii peryfraz i porównań.

Takiemu rozkładowi treści została podporządkowana wersyfikacja utworu, której warto przyjrzeć się bliżej, choć wydaje się drugorzędna, neutralna, wtórna, przypadkowa, a nawet nieistotna, jeśli ją uznać za prostą konsekwencję organizacji składniowej. Opisany już tu podział stroficzny pokrywa się z mocnymi pauzami składniowymi. Pierwsza strofoida wprawdzie zawiera trzy zdania, jak wynika z użytych znaków interpunkcji, ale powiązania logiczne wskazują na wspólną konstrukcję jednego wypowiedzenia złożonego. Pierwsze: „Żeby wreszcie powiedzieć mógł...”, da się połączyć z drugim: „[mógł] / Wykrzyknąć [...]”, tworząc jedno wypowiedzenie złożone współrzędnie bezspójnikowo. Trzecie, rozpoczynające się słowem „Chociaż”, łatwo powiązać z dwoma wcześniejszymi – jako zdanie podrzędne okolicznikowe przyzwolenia. Podobna sytuacja zachodzi w strofoidzie drugiej. Zdanie „Pisanie było dla mnie...” ma swe dopowiedzenie w postaci na-

stępnego: „Bo nie może podobać się...” Związek między nimi ustanawia potencjalna struktura wypowiedzenia złożonego podrzędnie, którego drugi człon pełni funkcję zdania okolicznikowego przyczyny.

Rezygnacja z wypowiedzi ciągłej, polegająca na interpunkcyjnym zamykaniu zdań pojedynczych po to, by umożliwić niezależną składniowo apozycję, narzuca wypowiedzi charakter fragmentaryczny i skokowy, co sugeruje wahanie podmiotu, poszukiwanie przezeń motywacji dla wyrażanych twierdzeń (odkryć) w improwizacyjnym dodawaniu spóźnionych myśli.

Rytm wypowiedzi zmienia się w strofoidzie trzeciej, gdzie łączność składniowa jej powiązanych ze sobą odcinków zostaje już zaznaczona interpunkcją jednego, dość długiego wypowiedzenia wielokrotnie złożonego. Tę partię tekstu otwiera orzeczenie „przywołuję”, a zamyka wyliczenie dopełnień: „rzeki”, „dolinę”, a każde z nich zyskuje rozwinięcie w zdaniach podrzędnych ze spójnikami „w których”, „w której”. Ciąg dalszy nawiązuje do zdania głównego: „Przywołuję / [...] I wyznaję”. Tu następuje treść owego wyznania, ujęta w dwóch zdaniach podrzędnych dopełnieniowych, względem siebie przeciwstawnych: „Mogły być tylko...” i „A pod spodem było TO”. Do drugiego z nich odnosi się jeszcze zdanie podrzędne: „czego nie podejmuję się nazwać”, kończące całe wypowiedzenie, najbardziej rozbudowane i skomplikowane logicznie, jakie występuje w utworze, bo wielopoziomowe.

Część druga wiersza ma znacznie prostszą strukturę składniową, bo każda strofoida obejmuje wypowiedzenie dwu-, a najwyżej trójczłonowe, a w jednym wypadku zdanie pojedyncze rozwinięte. Trudność określenia, czym jest „TO”, narzuca dominację wypowiedzeń złożonych podrzędnie. Poszczególne próby definiowania łączą się ze sobą luźno i niehierarchicznie, tworząc raczej niezależne deskrypcje, które wprawdzie wzajemnie się nie wykluczają, ale też nie układają się w zgodną całość, jeśli chodzi o porządek obrazowania. Związki między poszczególnymi peryfrazami mającymi określić „TO” niekiedy wykazują związek uzupełnienia („i”), innym razem wyboru („albo”). Chodzi więc o sumę bądź alternatywę, gdyż użyty spójnik „ale” w kontekście całego wypowiedzenia nie ma tu wartości dysjunkcji, która wykluczałaby jedną z możliwości na rzecz drugiej, lecz znaczy tyle co „lub”.

Warto jeszcze się zastanowić, czy i w jakim stopniu układowi treści odpowiada wersyfikacja. Utwór został napisany wierszem heterosylabicznym, w którym najczęstszymi formatami są 13- i 19-zgłoskowiec; wers najkrótszy liczy 8 sylab, najdłuższy aż 21. Względna stabilizacja rozmiaru, polegająca na przewadze wersów długich, nie wydaje się znacząca, bo wynika z budowy syntaktycznej. Podobnym skutkiem ubocznym jest chyba również dominacja struktury tonicznej; 4-, 5- i 6-zestrojowca. Choć przywoływanie różnych miar wiersza regularnego w poezji Miłosa bywa celowe (a jednym z najbardziej czytelnych wzorców jest przełamany heksametr w *Campo di Fiori*), w tym wypadku nie odgrywa większej roli. Można przyjąć, że *TO* jest wierszem wolnym, gdyż rozchwianie formatu wersu, zarówno sylabicznego, jak tonicznego, nie ujawnia wyraźnej reguły zmienności rytmu i nawet fakt, że w drugiej części obserwujemy zagęszczenie wersów 7-zestrojowych, trudno uznać za znaczący.

Zgodnie z typologią wiersza wolnego proponowaną przez Dorotę Urbańską² utwór ten mieści się w odmianie wiersza składniowego. Jednak jakieś wątpliwości

² D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.

mogą budzić wersy długie, skupione w części drugiej, „prospektywnej”: 19-zgłoskowce i jeden liczący aż 21 sylab. Następujące po nich wersy krótsze rozpoczynają się małą literą, co narusza stosowaną w części pierwszej zasadę otwierania każdego majuskułą. Format książkowy pierwodruku nie pozwala ustalić, czy to wersyfikacyjna przerzutnia, czy przypadek wynikający z bliskości prawego marginesu i konieczności przeniesienia reszty zdania (w drugim wypadku jednak dla uniknięcia nieporozumienia wydawca powinien dokończenie wersu przesunąć do prawego marginesu i zamknąć je z lewej strony nawiasem kwadratowym). Tu każde przeniesienie wyrazu po klauzuli może mieć inną motywację: prozodyjną lub typograficzną, co wymaga indywidualnego rozstrzygnięcia, ale trudno ustalić, gdzie kończy się kształt zapisu zgodny z intencją wierszotwórczą autora, a zaczyna się przypadkowość wynikająca z pragmatyki edytora (lub nawet z jego zaniechań). Na szczęście analiza słów i syntagm umieszczonych w tych domniemanych przerzutiach nie prowadzi do żadnych istotnych odkryć, bo tylko niekiedy ich pozycja wzmacnia napięcie oczekiwania i może wywołać efekt zaskoczenia, natomiast przeważnie podkreśla granice: składniową lub intonacyjną.

Niestety, potraktowanie budowy wiersza jako świadomie zastosowanej formacji prozodyjnej wydaje się słabo uzasadnione i jest ona bliska pustej konwencji, dla której trudno znaleźć motywację inną niż ta, że w książce autora, będącego głównie poetą, muszą się znaleźć teksty właśnie w ten sposób zapisane (choć zdarzają się w niej także małe formy prozatorskie). Poetyckość tego utworu w nikłym stopniu wiąże się z jego wierszowością. Nie wynika też z użycia ornamentyki retorycznej, tropów i obrazów. Może to dziwić w kontekście wielokrotnie wyrażanej przez Miłosza – i wcześniej, i w tym tomie – troski o styl, zwłaszcza wysoki.

Tu poetyckość tekstu polega przede wszystkim na niejasności wypowiedzi, chwiejności wyrażanych w niej racji i emocji, niekonsekwencji logicznej w argumentacji i chaotycznego przebiegu rozważań, który podkreśla spontaniczność monologu wewnętrznego jako rozmowy z samym sobą. Poszukiwanie słów i znaczeń, a zatem niepewność werbalizacji, wydaje się, obok sylwiczności kilku wcześniejszych książek, jedynym punktem styczonym z modelem poezji nowoczesnej, a więc nieco oddala Miłosza od wyznawanego przezeń klasycyzmu.

„Ochronna strategia zacierania śladów” – modalność i maski

Przed wszystkim skomplikowana jest sytuacja wyjściowa, poprzedzająca szturm na niewyraźne, gdyż zanim poeta podejmie próby zdefiniowania tytułowego zjawiska lub obiektu i wskaże jego nieuchwytność, piętrzy modalności swej wypowiedzi, co u czytelnika wywołuje niepewność: czy chodzi o celowe przemilczenie, czy o niemoc wyrażania. Powstaje konstrukcja wielopiętrowa, w której nawarstwiają się różne tryby i tym samym zaciera się status podmiotu z jego ruchomym centrum. „Ja” staje się wprawdzie jeszcze nie ekscentryczne, ale już tak rozszczępione, że prawie niedostępne jako instancja, którą można obarczyć odpowiedzialnością za wszystkie przekazane treści.

Podmiotowość Miłosza wprawdzie jeszcze pozwala się rozpoznać w rozproszonych śladach i sygnałach, ale osiąga stan nieautentyczności, którego nie da się przezwyciężyć w odbiorze. Bliska wydaje się opisanemu przez Ryszarda Nycza

(za Paulem de Manem) modelowi modernistycznej ironii, polegającej na schizmie, gdyż refleksyjne „ja” tekstowe upodabnia się do znaku i oddala od „ja” empirycznego. Niezależnie od autorefleksyjnych stopni zwielokrotnienia tego dystansu – podlega tym samym uwarunkowaniom i nie osiąga poziomu metapodmiotowości³. Rozwarstwienie podmiotu bywa jednak doprowadzane do stanu, jaki łączy się z przekroczeniem progu parodii, a gdy dochodzi do jej zwielokrotnienia, nawet z postmodernizmem (cokolwiek ten pojemny termin znaczy) albo wreszcie – z parodią postmodernizmu, jeśli taka jest w ogóle możliwa. W niektórych partiach wypowiedzi bowiem nie tylko trudno rozpoznać zieloną granicę powagi i niepowagi, ale również ironii i metaironii, a więc – także kierunek jej przekraczania. Wydzielone kiedyś w dojrzałej poezji Miłosza dwa style: „klasycystyczny” i „pamfletowy”⁴, albo formuła „patosu kontrowanego ironią”⁵ utraciły tu suwerenność współlistnienia i zmieszały się tak dalece z innymi jeszcze stylami, że ustanowiły mroczne pogranicze, na którym zdarzyć się może wszystko, ale nic nie jest pewne.

Konflikt konfrontowanych postaw (aktualnej i odrzuconej) poeta próbuje tłumaczyć na różne sposoby albo ukrywać pod maskami, zasłaniać autoironią i karykaturami konwencji literackich. Mówi nawet wprost o własnej obłudzie, ale nie przypadkiem czyni to z dystansem, jaki daje gatunek dziś już daleki od swych źródeł lirycznych – w formie fraszki, która brzmi niewiarygodnie jako wyznanie, choć zarazem uderza celnością, jakby potwierdzając podejrzenia czytelnika:

W czarnej rozpacy i w szarym zwątpieniu
Składałem wierszem hołd Niepojętemu
Udając radość, chociaż jej zabrakło,
Bo mnożyć skargi byłoby za łatwo.

Co odpowiedzieć, kiedy kto zapyta:
Dzielny był człowiek – czy też hipokryta?

(*W czarnej rozpacy, z tomu TO*)

Pomijając wskazane w puencie ryzyko oceny tej postawy ze strony odbiorcy, warto zwrócić uwagę na motywy gry i maski, do których Miłosz przyznaje się otwarcie i wielokrotnie. Masek jest jednak tyle, że bywają odczytywane jako prawdziwa twarz, gdyż do niej przyrosły. Płynna staje się więc granica między utożsamieniem się a przebraniem i nawet nie wiadomo, czy zawsze wolno mówić w ogóle o maskach i rolach – wieszacza, mędrca, nauczyciela, moralisty, poety, uczonego, pacjenta, człowieka doświadczonego i cierpiącego, hedonisty, radosnego dokumentalisty, a nawet voyeurysty i błazna.

Meandryczna retoryka i rozchwiana modalność wypowiedzi dają się także wyjaśnić psychoanalitycznie – jako skutek mechanizmu wypierania lęku, ale niepodobna wykluczyć jej charakteru programowego: może być bowiem jedynym wyznacznikiem poezji nowoczesnej w poetyce autorskiej Miłosza.

³ R. N y c z, *Tropy „Ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 47.

⁴ K. W y k a, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W zb.: *Poznanwanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 17 n.

⁵ S. B a r a ń c z a k, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie*. W zb.: jw., s. 444–445.

Jeśli zebrać kolejne modalności, jakie pojawiają się w utworze, zaznaczone wprost lub implikowane, uzyskamy następujący szereg:

Pragnę – móc – stwierdzić (że „To” istnieje) – i (móc) wyznać – że kłamałem – kiedy zaprzeczałem – że „To” nie istnieje.

Wspominam – że umiałem opisywać (samoocena pozytywna) – ale przez to zacierałem ślady (samoocena ambiwalentna) – bo chciałem się podobać (bałem się nie podobać) – i dlatego przestrzegałem zakazu.

Wyznaję – że chwaliłem istnienie – przypuszczalnie po to, by ćwiczyć styl – choć wiedziałem – że istniało „TO” – czego nie podejmuję się nazwać – ale porównam do...

Nawarstwienie modalności wypreparowanych z tekstu ujawnia labirynt sensu. Pośród wymienionych trybów (stematyzowanych oraz implikowanych) jedne odnoszą się do przeszłości jako przedmiotu dociekań, inne, z reguły nadrzędne – do interpretacji tej przeszłości, dokonywanej teraz, a więc ustanawiają podmiot utworu. Szczególnie zastanawia tryb przypuszczający, gdy mowa o „ekstazywnych pochwałach istnienia” pełniących funkcję „ćwiczeń [...] stylu”, którymi „mogły być”, a zatem nie wiadomo, czy były. A jeśli były, to chyba musiały być nieświadome, skoro teraz dopiero zostały tak właśnie rozpoznane. Czy zatem „ćwiczenia” mogły się odbywać bezwiednie?

Dodatkową modalnością implikowaną jest jeszcze ironia, występująca w różnym nasileniu na niektórych piętach wypowiedzi, ale zaznaczona tak niewyraźnie, że jest nieuchwytna i jej użycie raczej przez czytelnika może być zaledwie podejrzewane niż da się rozpoznać empirycznie w określonych tropach. A więc pozostawia ona niepewność co do intencji podmiotu – zarówno w poszczególnych segmentach jego wyводу, jak w całości.

Wypowiedź w pierwszej części przypomina rozbudowany algorytm, w którym zarówno symbol „x” (czyli poszukiwane „TO”), jak „a”, oznaczające podmiot i podległe mu subpodmioty („a1”, „a2”, „a3”...) zostały ujęte w nawias okrągły, potem kwadratowy, a wreszcie zamknięte klamrą. Wzór algebraiczny, który określałby wszystkie relacje następstwa i hierarchii, okazuje się jednak niemożliwy, choć powstaje jakaś niedomknięta kompozycja szkatułkowa. Tylko najbardziej zewnętrzna szkatułka zawiera treści, którym przyznać można tryb wyznania lirycznego w jego postaci bezpośredniej: „Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie”. Jednak analiza logiczna także tej części wyводу prowadzi do wniosku, że nie chodzi o prostą konfesję. Wprawdzie pierwsze słowa wydają się szczerą ekspresją pragnienia, ale już ich najbliższy kontekst komplikuje sens w takim stopniu, że podważa zaufanie czytelnika i jego wiarę w prostoduszność wyznania poety. Inicjalna część zwrotu: „Żebym wreszcie” – zawiera następującą presupozycję: chcę zrobić to, czego nie uczyniłem dotychczas. Natomiast następny jego człon: „powiedzieć mógł” – już wprowadza odbiorcę na rozdroże nieoczywistości sensu całego zdania. Nie wiadomo bowiem, czy chodzi o niemoc i niewyraźność, czy też o złą wolę i kłamstwo, po którym poeta wyraża skruchę. A może następuje spóźnione odkrycie nieprawdy? Wówczas jednak nie powinno być mowy o kłamstwie, bo sprostowanie dotyczy pomyłki, choć popełnianej permanentnie, czyli wypowiadania nieprawdy przez wiele lat, ale nieświadomie.

Nie wiadomo zatem, czy poeta wreszcie zyskuje nową samowiedzę, czy po prostu zrywa maskę. Stan rzeczy implikowany przez meandryczną i dezorientującą wypowiedź ujawnia dwa poziomy niewyraźnienia i tym samym dwie modalności:

najpierw „nie mogę powiedzieć” – w sensie: ‘nie potrafię’ lub też ‘nie wolno mi’; a potem – „nie podejmuję się nazwać” – czyli: albo ‘nie umiem’, albo ‘nie chcę’. Jest jeszcze osobliwie sformułowany warunek, który dałoby się sparafrazować następująco: gdybym mógł to zrobić, mógłbym przyznać się do kłamstwa. Wynika stąd jakieś dziwne podwójne pragnienie poety: zamiar ograniczenia swej wypowiedzi, a zarazem obietnica samokontroli i autocenzury w dystrybucji wiedzy o sobie. Jego słowa brzmią dwuznacznie, bo marzenie o nieosiągalnej głębi samopoznania, o dotarciu do istoty „ja” sąsiaduje z nieszczerością – nie tylko wspomnianą i wyznaną (choć z ambiwalentnym żalem, który obejmuje niespełnienie tyleż wyjawionej prawdy, co kłamstwa), lecz także pośrednio nadal deklarowaną.

Największy niepokój budzi zagadkowe wyrażenie „strategia / Zacierania śladów” – bo zakłada intencjonalność przemilczeń (co *implicite* przeczy niewyraźności). Nazwanej tak strategii nie da się zastosować tam, gdzie śladów nie sposób zidentyfikować, a przynajmniej dostrzec, iż w ogóle były pozostawione. Taki brak precyzji wypowiedzi świadczyć może albo o celowym komplikowaniu wyводу, albo o tym, że poeta nie panuje nad stylem, zaniedbując logikę – jakby nie rozróżniał sensu zdań: „nie mówię, bo nie wiem” i „wiem, ale nie powiem”. Te dwa sposoby rozumienia owych słów wzajemnie się wykluczają, ale tok wypowiedzi i jej gramatyczne ukształtowanie, mieszające czasy i tryby, zamazuje ostrość dysjunkcji.

Ponadto pisząc o „zacieraniu śladów” poeta podsuwa myśl, że dysponuje jakąś rewelacją, którą dotychczas zatajał. Czy nie znając treści tego, jak napisał: „co [...] we mnie” – mógł przeczuwać skandal w odbiorze i zabezpieczać się przed nim decyzją milczenia?

Tymczasem wolno przyjąć rozwiązanie pośrednie w interpretacji postawy tak niejednoznacznej: „wiem, że tkwi we mnie coś, o czym nie wiem nic więcej niż to, że stanowi jakieś *tabu*, przed którego naruszeniem się wzbraniam”.

Napięcie między niemocą wyrażania a wolą zatajenia kieruje uwagę na konstrukcję podmiotu, a zatem – autokreację i autoportret poetycki. Wskazuje związek między TYM, „co siedzi we mnie”, a nie postawionym wprost pytaniem: kim jestem?

Niemoc samopoznania i trudność stworzenia literackiego autoportretu powoduje „ześlizg w autobiografię”⁶.

Pisarz bowiem, gdy tylko oddali się od świata i usiłuje powiedzieć raczej to, kim jest, niż to, co robił lub popełnił w przeszłości, [...] znajduje się nagle między dwiema granicami: granicą własnej śmierci i granicą bezosobowości utworzonej z najogólniejszych i najbardziej anonimowych kategorii, przefiltrowanych przez język, który należy do wszystkich⁷.

„Ludzie, okłamywałem was” – adresat

Niejasnej konstrukcji podmiotu odpowiada nieokreśloność zaprojektowanego adresata, relacja zaś między nimi wyznacza funkcję poety i poezji. Powstaje bowiem

⁶ P. Michałowski, *Niewyraźność siebie i poetycki autoportret negatywny*. W zb.: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 322. Przedruk w: P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*. Szczecin 2001, s. 68.

⁷ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*. Przeł. K. Falińska. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 323.

wątpliwość, czy owych „ludzi” z potencjalnej apostrofy, w której autor mógłby się przyznać publicznie do kłamstwa, mamy prawo utożsamić z czytelnikami, czy raczej z bliżej nie określoną zbiorowością – narodem lub całym światem. Sugestia, że chodzi o zwrot do odbiorcy globalnego i tym samym dość abstrakcyjnego, sytuuje poetę w pozycji wieszczka, którą próbowano Miłoszowi narzucić w Polsce bezpośrednio po zdobyciu przezeń nagrody Nobla, a od której on sam się dystansował, zachowując asertywność wobec roszczeń ruchu „Solidarności”, nie chcąc być jej patronem i autorytetem dla opozycji politycznej.

W interpretowanym wierszu ton wypowiedzi jednak wyraźnie, choć osobliwie, rozdziela role między „ja” a „wy”. Figura adresata zbiorowego sytuuje twórcę w układzie komunikacji społecznej, a nie indywidualnej, którą wyznaczałby np. kurtuazyjny zwrot odziedziczony po literaturze minionych epok jako wciąż aktualna konwencja pisarska: „Drogi Czytelniku”. W kontekście tej tradycyjnej formuły zwykłe „wy” musi zastanawiać – jako nazbyt pospolite, a zarazem nieokreślone, bo brzmi niejednoznacznie: na pewno nie intymnie, ale zarówno prywatnie jak oficjalnie, poufale jak z dystansem, uprzejmie jak niegrzecznie. Wiadomo tylko, że zakłada audytorium szerokie i bliskie anonimowości, raczej bierne, do którego można przemawiać, ale nie czyniąc go partnerem dialogu ani powiernikiem.

Wyznaniem jedynie możliwym w takiej konsytuacji byłaby spowiedź powszechna albo list otwarty, zawierający jakieś ogłoszenie lub sprostowanie. Poeta chyba projektuje właśnie akt konfesji tego rodzaju, choć zarazem sprawiający wrażenie spontaniczności: „Żebym [...] mógł [...] / Wykrzyknąć:” „Wykrzyknąć” prawdę o sobie to jednak nie to samo, co złożyć przygotowane wcześniej oświadczenie przed dziennikarzami zgromadzonymi na konferencji prasowej. Słowo to kojarzy się bardziej z tłumem na jakimś wiecu albo z publicznością w amfiteatrze niż z zebraniem w zamkniętym gronie koneserów. Wykrzyczenie mogłoby nastąpić raczej wtedy, gdyby wszyscy byli zainteresowani poezją Miłosza i problemem jej szczerości w odkrywaniu lub objawianiu jakiejś prawdy, a więc – gdyby pisarz był autorytetem społecznym, trybunem ludowym albo wielbionym przez masy idolem. Takie wyobrażenie o audytorium implikuje więc jednak autokreację poety jako wieszczka. „Wy” to nie tylko czytelnicy, lecz po prostu wszyscy „ludzie” – określenie wprawdzie neutralne, ale przecież nie przyjęte w zwracaniu się do zbiorowości, gdyż nie zakłada szacunku mówcy dla słuchaczy. Brzmi nawet nieco pogardliwie, ponieważ sugeruje zhomogenizowaną masę bez wyróżniania osób czy osobowości zindywidualizowanych, z wyszczególnieniem zawodu, poziomu wykształcenia, wieku i płci. Tak nazwana publiczność może być postrzegana jako przypadkowe zgromadzenie (jeśli nie zbiegowisko) ludzi prostych, niekoniecznie zainteresowanych oracją i może tylko „ciekawskich”. Użycie zaimka w liczbie mnogiej w apostrofie wyodrębnia wyłącznie podmiot, usytuowany wobec nie zróżnicowanej wewnątrznie „reszty świata” – jako idol, nawet celebryta, który ujawnia prywatne rewelacje w publicznym donosie na siebie w celu przysporzenia sobie popularności albo jej podtrzymania.

Trudno przypuszczać, by Miłosz nie przewidział konsekwencji sensotwórczych wybranego zwrotu do adresata. Ale nie sposób ocenić, w jakim stopniu taki kształt apostrofy jest efektem nierozwagi, w jakim – nałożonej na chwilę maski. Dystans ironiczny, którym poeta powinien był jednak precyzyjniej zaznaczać, iż chodzi w tym wypadku (i wielu innych w jego późnej twórczości) jedynie o maskaradę,

jest, niestety nieczytelny. W dalszych partiach utworu już tylko raz pojawi się forma gramatyczna wskazująca na odbiorcę zbiorowego, i to w sposób, który nie pozwoli hipotetycznej ironii ani potwierdzić, ani podważyć. Forma zaimka dzierżawczego, który jeszcze bardziej zaznacza dystans podmiotu wobec adresata – w kontekście sugestii o braku wspólnoty doświadczeń historycznych: „Umiałem opisywać w a s z e łatwopalne miasta” (podkreśl. P. M.). Dlaczego „wasze”, a nie „nasze”? Czyżby ten sam los (wojna, zniszczenie, zagłada) nie był również udziałem autora? Skąd olimpijska perspektywa narracji, przekonanie o braku uczestnictwa w dziejach świata i ogląd z pozycji zewnętrznego świadka lub obserwatora? Taki dystans oddala z pewnością poetę od funkcji wieszca narodowego, bo ta zakłada solidarność ze zbiorowością, empatię i przywództwo; sytuuje go natomiast w pozycji boskiej lub kosmicznej, poza przestrzenią i czasem historycznym. Wieszcz, jako kierująca losami społeczeństwa osoba publiczna, nie powinien obnażać swej prywatnej słabości, a zwłaszcza rozterek duchowych, wahań i braku samowiedzy – jak to czyni w omawianym utworze, dociekając, czym jest nieuchwytnie „TO”.

Elementy postawy podmiotu tworzą zatem autocharakterystykę niekoherentną, gdyż zaznaczona wyższość wobec adresata kłóci się z nie zaspokojoną potrzebą konfesji i z treścią całego monologu, dla którego odbiorca, pozwalający się rozpoznać jako reprezentant bliżej nie określonej zbiorowości, wydaje się świadkiem niekoniecznym, a nawet niepożądanym. Warto jednak przywołać wszystkie przedmioty wymienione w utworze jako „wasze”, a więc usunięte poza granice „mojności”. Prócz wspomnianych już „łatwopalnych miast” są to:

Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Sceny w sypialniach i na pobojuwiskach.

Takie streszczenie własnego pisarstwa, choć selektywne, zawiera motywy, które rzeczywiście w twórczości Miłosza się pojawiały. Zaskakują tylko proporcje i porządek enumeracji, bo oto między obrazami wojny: „łatwopalnymi miastami” a „pobojowiskami”, zostają umieszczone – niby drobnomieszczańskie bibeloty, motywy z melodramatów. Wyliczenie w jednym szeregu scen batalistycznych i erotycznych (jeśli tak odczytać voyeurystyczną obserwację „zsuwającego się ramiączka”) organizuje efekt groteskowego kontrastu. Jak go rozumieć: czy oznacza przyznanie się do kronikarstwa, które nie odróżnia statusu tak odmiennych obszarów rzeczywistości, jak wielka historia i codzienność? Czy zestawienie wydarzeń doniosłych z błahymi epizodami ma zdyskredytować pracę poety jako dokumentalisty swojego XX stulecia?

Pojawia się jeszcze jeden, pośredni, ale chyba najważniejszy rys: relacji ja–wy. Gdy poeta pisze o zagadkowej „strategii / Zacierania śladów”, uzasadnia ją właśnie oczekiwaniami publiczności: „Bo nie może podobać się ludziom / Ten, kto sięga po zabronione”.

Zanim – podążając za tekstem – zaczniemy dociekać, czym jest „TO”, czyli wskazane, a nie nazwane *tabu*, zastanówmy się nad sensem podanej motywacji. Poeta oświadcza *implicite*, że kieruje się troską o akceptację dla swego pisarstwa i respektem wobec tego, co powszechnie zabronione, bo naruszenie zakazu groziłoby utratą audytorium. Taka uległość wobec wymagań czytelnika i potrzeba aprobaty z jego strony sytuuje autora w układzie komunikacyjnym właściwym

kulturze popularnej. Oczywiście, chcielibyśmy nie wierzyć tym absurdalnym sugestiom i dostrzec w nich znowu ironię, która usprawiedliwia wszystko; jednak w tym wypadku trudno uznać, że wypowiedź ma charakter cudzysłowowy, i znaleźć dla niej jakiegokolwiek uzasadnienie.

Z kolei podobnie szokujące sformułowanie znajdziemy w drugim ważnym wierszu tego zbioru, zatytułowanym programowo *Przepis*:

Więc co mnie powstrzymuje? Wstyd,
Ze moje zmartwienia nie dość malownicze?
Albo przekora? Zbyt modne są jęki,
Nieszczęśliwe dzieciństwo, uraz, i tak dalej.
Nawet gdybym dojrzał do skargi hiobowej,
Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny
Porządek rzeczy⁸.

Tu poeta również kreuje swego czytelnika na konsumenta kultury masowej, ale na odwrót – widzi w nim pożeracza sensacji, którego potrzebom nie potrafi sprostać. Stroi się więc w biegunowo różne maski: raz boi się złamania dobrego tonu i dobrostanu odbiorcy, innym razem żałuje, że nie potrafi go zaszokować. Raz chce być mówcą dystyngowanym, kiedy indziej showmanem. W obu wypadkach jednak prezentuje postawę koniunkturalisty. Równocześnie przygotowuje niewiarygodne Gombrowiczowskie „gęby” swym czytelnikom, bo trudno przyjąć, że wierzy w to, iż jego audytorium skupia ludzi właśnie takiego pokroju: z jednej strony, nazbyt „poprawnych”, przestrzegających sztywnych norm etycznych i estetycznych (zwłaszcza zakazów), z drugiej – łowców biograficznej sensacji.

Zrekonstruowana koncepcja i przebieg komunikacji literackiej wydają się karykaturą, wobec czego także dziwna uwaga o „zacieraniu śladów” brzmi mało prawdopodobnie i nieszczerze. Łatwiej przyjąć, że rola twórcy powszechnie uznanego tak ciąży poecie, iż chciałby się wyzwolić z gorsetu różnych sprzecznych powinności, ze służby społecznej i poczucia misji. Zarazem jednak wie, że uczynić tego już nie wypada. Może jednocześnie rodzi się u niego pokusa, by zmienić adresata, wkraczając w szerszy krąg łatwiejszego odbioru i odbiorców z jasno określonymi wymaganiami. Niewykluczone, że w tym domniemanym konflikcie wewnętrznym przeciw wagą dla uwierających koturnów jest pogarda dla tłumu. Skrajność takich przeciwstawień oddala poetę od poważnego ujęcia dylematu Konrada („czy-m śpiewak dla ludzi?”), spychając na bezdroża ironii, przesady, karykatury i parodii.

W tym kontekście zaskakuje powaga, z jaką w drugiej części wiersza autor dokonuje upartego ataku na Absolut, przypominającego jednak nie tyle szturm, ile długotrwałe i wyczerpujące obłężenie.

„Co siedzi we mnie” – „TO”

Tytuł wiersza stanowi zagadkę, bo nieokreślonością zaimka wskazującego o największej pojemności semantycznej zapowiada tak wiele, że niczego nie wyjaśnia. Zastępuje wszelkie możliwości nazwania przedmiotu, ale przede wszystkim

⁸ Interpretację tego wiersza zamieściłem w dwumiesięczniku „Pogranicza” (2011, nr 1) pt. *Nieszczera niechęć do szczerości*.

zawiera mglistą obietnicę odnalezienia rzeczy długo poszukiwanej. Zarazem pośrednio stwierdza klęskę poznania, która zmusza do użycia najbardziej ogólnego zamiennika brakującej nazwy. Słowo „to” służy do wskazywania, co umożliwiłoby jedynie sformułowanie definicji ostensywnej, a czego żaden tekst nie jest w stanie spełnić bez udziału rzeczywistości pozatekstowej. A jeśli nie wspiera go ani inne słowo, ani żadna sytuacja deiktyczna, czyli towarzyszące wypowiedzi unaocznienie obiektu (co w komunikacie literackim jest regułą), znaczy zaledwie tyle, ile „coś”. Miarę entropii określa w tym wypadku horyzont leksykalny i gramatyczny polszczyzny: „to” obejmuje wszystkie rzeczy i pojęcia abstrakcyjne rodzaju nijakiego. Poza jego zakresem semantycznym znajdują się tylko osoby, które obsługuje inny zaimek: „ktoś”.

Szansy uściślenia denotacji kluczowego wyrazu można jeszcze szukać w całej twórczości autora, a więc w kontekście intertekstualnym – jeśli wykluczyć, że to słowo pełni funkcję czysto stylistyczną, czyli jest zamiennikiem tego, co oczywiście, bo już wcześniej zdefiniowane; a zatem – jeśli istotnie na coś wskazuje, ale nie na świat, lecz na inne teksty Miłosza. Wyraz „to” pojawia się u autora *Ocalenia* często, ale nie zawsze w tym samym odniesieniu. Parokrotnie użyty w wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem* oznacza „to, co jest” – jako przeciwstawione przemijaniu i „momentowi wiecznemu”:

Podziemne drzenie wstrząsa tym, co jest.
Pękają góry i łamią się lasy.
Przez to, co było, i przez to, co będzie
Dotknięte, pada w popiół to, co jest⁹.

Chodzi tu jednak o coś przeciwnego niż w analizowanym utworze, coś, co – zdaniem Aleksandra Fiuta – przypisuje poezji zadanie „poskramiania zmienności”¹⁰.

Recenzenci zbioru *TO* podejmowali wyzwanie rozszyfrowania wszystkich możliwych odniesień tytułowego słowa, szukając odpowiedzi na nieuchronnie wynikające z samego wiersza pytanie. Jeden z nich rozważył kilka alternatywnych znaczeń i stwierdził, że chodzi o przeznaczenie albo o gest afirmacji i zakłęcie, o to, co nie jest Formą, ale decyduje o „sobości poety”, wreszcie – to, co widzialne, lub to, co ukryte¹¹. Każdy z tych tropów wydaje się w jakimś stopniu trafny, ale większość (prócz motywu przeznaczenia) wskazuje wartości pozytywne, którym przeczy cała seria porównań zgromadzonych w wierszu zamiast definicji. Sądzę jednak, że „TO” jest właśnie ich odwrotnością, komplementarnym zaprzeczeniem, ciemną stroną i podszewką, ukrytą siłą, która prawdopodobnie była motorem radosnego tworzenia jako *antidotum*, ale pozostaje mroczną tajemnicą, źródłem traumy i niepokoju.

W kontekście wiersza semantyka zaimka podlega bowiem dalszemu zawężeniu, co sygnalizuje typografia wersalikami: *TO* – konotuje *imponderabilia*. Pisownia zatem formalnie wzbogaca treść wyrazu, ale faktycznie utrwała jej potencjalność, gdyż znaczenia wcale nie nasycy, a nawet potęguje zagadkowość odniesienia, które może być zarówno pojęciem, doznaniem, myślą, emocją, ciemnym faktem

⁹ Cz. Miłosz, *Wiersze*. T. 1. Kraków 1985, s. 291.

¹⁰ A. Fiut, *W obliczu końca świata*. W zb.: *Poznawanie Miłosza*, s. 174.

¹¹ A. Skrendo, *Co to jest „To”?* „Pogranicza” 2000, nr 5, s. 152.

z biografii poety, jak bytem transcendentnym. Prawdopodobnie istotą obiektu wskazanego jest jego nieokreśloność – bezimiennność, ale nie anonimowość, gdyż ta podlegałaby rozszyfrowaniu. „Bo w żyjących języku nie ma na to głosu” – można powtórzyć za Mickiewiczowym Pielgrzymem z sonetu *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. „TO” ma więc wartość semantyczną zbliżoną do tautologii starotestamentowego imienia Jahwe: „Jestem, który jest”. Nie wiadomo jednak, czy chodzi o słowo nie istniejące w zasobie leksykalnym polszczyzny, czy (lub w jakim stopniu) poeta nazwę „TEGO” zataja. Gdy pisze: „nie podejmuję się nazwać”, pozostawia niepewność co do sensu owych słów, który waha się między „nie potrafię”, „nie chcę” a „nie wolno mi”. W kontekście „krętego” wywodu, w którym jest mowa o kłamstwie i przemilczeniu oraz tajemniczej sugestii *tabu*, każdy powód wydaje się prawdopodobny.

Niepewność i przecucie, nie podlegające precyzyjnej werbalizacji, zarazem wskazują poecie drogę transgresji, którą jeszcze nie podążył – zejścia z wygodnej i bezpiecznej autostrady klasycyzmu na niewidoczną na żadnej mapie, zamgloną ścieżkę ryzyka ekspresji zwodzącą na (by rzecz za Edwardem Stachurą) „cudne manowce”. Ścieżką tą jest poezja nowoczesna.

Twórca podejmuje próby określenia tajemniczego obiektu, który formalnie jest głównym (lecz na pewno niejedynym) tematem wiersza, ale czyni to dopiero po dłuższym wstępie, po części, którą nazwałem „retrospektywną”, obejmującej ponad połowę tekstu. Sam temat bowiem przypomina oko cyklonu, gdyż pozwala się opisać przede wszystkim poprzez to, co dzieje się wokół, natomiast obiekt usytuowany w centrum pozostawia ciągle niejasnym albo niedostępnym.

„TO”, czego poeta „nie podejmuje się nazwać”, nie ma swej nazwy w języku, a więc chodzi raczej o niewyraźność niż o odstępianie od werbalizacji. Dlatego zostaje przywołane w sekwencji sześciu peryfraz – odrębnych obrazowo, ale w dużym stopniu zbieżnych semantycznie. Do końca lektury nie dowiemy się jednak, jak odczytać sens całego wyliczenia: czy po to, by zrozumieć istotę nie nazwanego obiektu (pojęcia, uczucia, myśli, zdarzenia lub stanu rzeczy), powinniśmy sformułowane przez poetę porównania połączyć w sumę, czy też w iloczyn (odnajdując wspólny motyw), lub może każda następna próba określenia metaforycznego ma unieważnić wszystkie poprzednie jako palinodia, choć jakąś wskazówkę interpretacyjną dają spójniki: „i”, „albo”.

Pierwsza próba brzmi tak: „TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym, / obcym mieście”. Ten obraz naprowadza na obiekt scharakteryzowany jako nieprzyjemny i obcy, a chodzi przede wszystkim o samotność jednostki w przestrzeni. Przywołuje obszernie konteksty geograficzne z biografii autora: Litwę, Polskę i Amerykę, a więc miejsca opuszczone przez emigranta i nie oswojone przez imigranta – przybysza w cudzym kraju. Konotuje zatem pojęcia ojczyzny (z przeciwstawioną mu Gombrowiczowską „syncyzną”) i obczyzny. Warto przywołać tu refleksję Ryszarda Nycza, który wskazał dwa warianty figury przybysza: „strategię zadomowienia” i „strategię obcości”. Miłosz reprezentuje tę pierwszą (a Gombrowicz drugą) – jako wzorzec modernistycznego podróżnika, dla którego „być sobą” oznacza: uznać, że to, co mnie ogranicza, jednocześnie mnie wyodrębnia, że moje ograniczenia są zarazem granicami mojej tożsamości, co z kolei pozwala odwrócić perspektywę i obcość dostrzegać nie w sobie, lecz

w innych¹². Sytuacja przedstawiona w cytowanym obrazie poetyckim jest jednak pesymistyczną odmianą takiej postawy, ponieważ obce otoczenie nie znajduje przeciwwagi w świadomości „domu”.

Drugi obraz, bardziej rozbudowany i nasycony opisowym konkretem, naprowadza na doświadczenia wojny i okupacji. Chodzi w nim o strach i zagrożenie życia: „I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się / ciężkie kaski niemieckich żandarmów”. Sytuacja, przywołana zapewne jako epizod zapamiętany z okupowanej Warszawy, wskazuje już wyraźniej, że „TO” jest lękiem przed śmiercią. W obu scenach, umieszczonych dość sugestywnie w czasie i przestrzeni, chodzi zatem o jakość psychiczną: emocję, przeczucie, lęk.

Następne porównanie odwołuje się do odległej historii, baśni albo przypowieści – o królu, który wchodzi między lud i odkrywa gorzką prawdę o rzeczywistości poza swym pałacem: dostrzega, że jego królestwem rządzi nędza, choroba, starzenie się i śmierć. Sytuacja przypomina tę z książki Marka Twaina *Księżę i żebrak*, wyraża podobne rozczarowanie i utratę złudzeń, ujawnia kontrasty dwóch światów.

W kolejnym obrazie: „nieruchomej twarzy kogoś, / kto pojął, że został opuszczony na zawsze”, znów chodzi o samotność, lecz podobnie jak w przypadku „bezdomnego [...] [w] obcym mieście” mowa jest nie o samej sytuacji, ale o odczuciu. Zgodnie z umieszczoną na początku wskazówką: „co siedzi we mnie” – wszystkie określenia składają się na charakterystykę wewnętrzną, jednak opisują nie cechę, nie traumatyczne zdarzenie ani nie jego okoliczności, lecz reakcję psychiczną. Sensy koncentrują się wokół przeczucia śmierci, a najbliżej naprowadza na nie ostatnia analogia – do „słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku”, czyli, krótko mówiąc, odnoszą się po prostu do utraty nadziei. Ten trop stanowi potwierdzenie wszystkich wcześniejszych, ale nie jest ostatecznym rozwiązaniem zagadki, lecz jeszcze jedną katachrezą. Niczego także nie wyjaśnia zamykająca utwór alegoria, która pozoruje puentę: napotkanie „kamiennego muru”, będącego przeszkodą nie do przebycia. Znów chodzi o utratę złudzeń, nadziei, o nieuchronność śmierci.

Wszystkie nagromadzone obrazy wykazują dużą redundancję, współtworzą sens dość jasny, choć symboliczny. Jeśli przyjąć, że „TO” stanowi naprawdę przedmiot poszukiwań poety, trzeba ów stan świadomości przeciwstawić „ekstatycznym pochwałom istnienia” i „ćwiczeniom wysokiego stylu”, czyli pięknym kłamstwom o bujnym życiu, kłamstwem służącym jedynie do zamaskowania pustki. Może więc „TO” ma na imię Nicłość?

„Umiałem opisywać” – kronika świata

Umarła wiara twórcy w ocalającą moc poezji, która się spełnia w zapisie lśniącej powierzchni rzeczywistości, lecz skrywa jakiś podskórny sens niby podszewkę tkaniny. Tak można odczytać inicjalny utwór ze zbioru *TO*, ale wbrew zawartej w nim sugestii przełomu większa część książki stanowi akty odwrotu od rozpacz i destrukcji. Kolejny tom poetycki, *Druga przestrzeń* (którego tytuł nie

¹² R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 73–77.

przypadkiem nawiązuje do *Szarej strefy* Różewicza, wydanej w tym samym 2002 roku), potwierdza wycofanie się poety z krainy „TO” albo jej izolację jako już niegroźnej enklawy od starych ekstatycznych pochwał. W stanie ograniczonej wiary obydwie strefy współlistnieją, choć nie na równych prawach i nie może to być koegzystencja pokojowa.

Miłosz wzbrania się przed transgresją, toteż nie podąża śladem Różewicza. Konsekwencje ujawnienia, że istnieje w głębi duszy „TO”, zostają zawieszona na czas nieokreślony, a tymczasem przeważa imperatyw kontynuacji starej metody twórczej – notowania wrażeń zmysłowych, niedawnych i przywoływanych z początku wieku. „TO” nie powinno zakłócić niezmienniej praktyki poetyckiej, choć zaprzecza jej sensowności, a może właśnie dlatego. Gdy starej metodzie twórca odmówił ocalającej mocy, przedmiotem ocalenia uczynił ją samą.

Jeśli rozwinąć końcową alegorię nieprzebytego muru, warto przywołać słynną balladę Leśmiana *Dziewczyzna*, choć w niej przeszkoda została w końcu skruszona. Może ostatnim uzasadnieniem istnienia poezji pozostaje właśnie ów „głos”, który przetrwa, nawet gdy przemienie podmiot i adresat, chcący go wysłuchać i mu uwierzyć.

Wiersz zawiera akcenty autotematyczne i zarazem retrospektywną refleksję metaliteracką nad własnym dorobkiem, sytuując autora na rozdrożu artystycznym i egzystencjalnym. Ponieważ umieszczony został w pozycji wstępu w zbiorze poetyckim opublikowanym po paroletniej przerwie (poprzedni ukazał się 6 lat temu), zapowiada jakiś punkt zwrotny w pisarstwie, jakiś przełom. W kontekście całej książki okazuje się jednak bardziej elegią bilansującą przeszłość niż manifestem prezentującym nowe założenia artystyczne lub nową tematykę, która pojawi się w następnych utworach opublikowanych w tej książce.

Granica między dotychczasową poetyką a ideą ciągle nie spełnioną zostaje wprawdzie naruszona, ale nie przekroczona w sposób zdecydowany, dlatego w innych wierszach jest nawet zacieraana albo w ogóle nie istnieje. Wyeksponowanie jej w inicjalnym tekście wskazuje bardziej na dostrzeżenie tylko możliwości niż na zamiar spełnienia. Ponadto raczej służy apoteozie postawy zachowawczej i wcześniejszych dokonań twórczych w ramach wypróbowanej poetyki autorskiej, niż przygotowuje transgresję. Poeta w różny sposób wytycza próg, którego przekroczyć nie chce lub nie potrafi, i zaraz konfrontuje zaniechaną przemianę ze swą metodą stosowaną z powodzeniem przez półwiecze, by usprawiedliwić rezygnację z nowej. Woli pozostać przy rejestrowaniu aktualności, którą skupia w „soczewce egotycznej”¹³ w niewidzialny promień sensu.

Niemniej dotychczasowy model poezji podlega jakiemś zakwestionowaniu i tym samym pośredniej degradacji, gdyż inaczej niż dawniej – zostaje ujawniony jego charakter zastępczy. Jeszcze w *Nieobjętej Ziemi* mowa była nie o zatajeniu i rezygnacji, ale o wyborze drogi jedynie możliwej, gdyż chodziło o metafizyczny wymiar sztuki i poznania:

Labirynt. Budowany co dzień słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawy do zwiedzania, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciw światu. I największy chyba

¹³ Określenie Wyki (*op. cit.*, s. 16).

dziw: że kiedy nim się delectować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokądś, na drugą stronę¹⁴.

Metodę tę można było kojarzyć z figurami metonimii, synekdochy, peryfrazy lub katachrezy, jednak związek ten trzeba uściślić. Deskrypcja pojawia się wprawdzie z a m i a s t nazwy, ale relacja między opisywanym a przemilczanym – bo ukrytym dla wszystkich, a nie tylko przez autora dla jego czytelnika – nie polega na zasadzie prostej reprezentacji, gdyż jest niewidoczną i niewyraźną „drugą stroną” rzeczywistości.

Dlatego „TO” nie jest już tym samym.

Abstract

PIOTR MICHAŁOWSKI
(University of Szczecin)

“TO LET ME FINALLY SAY...”

A PORTRAIT OF A POEM WITH CZESŁAW MIŁO SZ IN THE BACKGROUND

The article is an attempt at interpretation Czesław Miłosz’s poem *IT (TO)* from the collection under the same title published in the year 2000. The poem is a multifaceted riddle and its ambiguity can be seen at many levels of the text’s structure and in its theme. The poem’s modality also proves vague since the subject of its metapoetic reflection can be both the poet’s prior accomplishment and his creative intentions, thus the presence of genre relationship with the elegy, manifesto, and poetic testament. The poem is rhetorically complicated and abundant in the course of argumentation, hence it seems not to be a confession but a sophisticated play of the poet who accepts changing roles and putting on various masks. The pronoun used in the poem’s title indicates the object of comment (thought, feeling, fear), the name of which is either intentionally passed over in silence or does not exist; yet, an effort to characterise “it,” made as an array of comparisons, is either a supplementary periphrasis or a catachresis of the Inexpressible.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Nieobjęta Ziemia*. Kraków 1988, s. 29.