

# Michał Kłosiński

---

## Inny "świat" Miłosza : ojciec - matka - krypta

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 102/2, 5-34

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ KŁOSIŃSKI  
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

## INNY „ŚWIAT” MIŁOSZA

OJCIEC – MATKA – KRYPTA

Odczytania Miłoszowego *Świata*<sup>1</sup> ustalają pewien sposób rozumienia jego tytułowej „naiwności” jako sielankowości, czyli świadomego oczyszczenia tekstu ze zła i grozy, potwierdzając rozmaicie fakt stłumienia<sup>2</sup> traumy związanej z wojną. Tylko Aleksander Fiut, zwracając uwagę na dramatyczny opis z *Obrazków*, sądzi, że ambiwalencja jest cechą konstytutywną tego cyklu, uwidoczniającą możliwość jego „złowieszczej wymowy”: w *Świecie* zawiera się olbrzymi rezerwuar „Demonów natury, historii i poetyckiej wyobraźni [...]” (F 40)<sup>3</sup>, który jest w stanie zamienić sielankę w koszmar, jaki przepęlnia świat w kwietniu 1943<sup>4</sup>.

Można spróbować odczytać *Świat* jako tekst pisany przez Miłosza przeciw własnej traumie, tekst, z założenia opatrzony znakiem minus, ujawniający tłumione od dziecka lęki poety, i postawić w lekturze wyraźny nacisk na miejsca podejrzane, pobrzmiewające złowrogo, zaburzające idylliczność poematu. Dla interpre-

<sup>1</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Przestrzeń „świata naiwnego”. O poemacie Czesława Miłosza „Świat”*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 4. – M. Stala, *Poza ziemią Ulro*. „Teksty Drugie” 1981, nr 4/5. – M. Masłowski, *Religia Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 4.

<sup>2</sup> Na ten temat zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 309: „W szerokim znaczeniu – operacja psychiczna, która ma na celu doprowadzenie do zniknięcia ze świadomości nieprzyjemnej lub niepożądanego treści: myśli, uczucia itp. Przy takim rozumieniu stłumienia wyparcie może być rozpatrywane jako szczególny sposób tłumienia”.

<sup>3</sup> Skrótom F odsyłam do: A. Fiut, *W stronę Miłosza*. Kraków 2003. Ponadto stosuję skróty: MŚ = B. B. Kózka [Cz. Miłosz], *Świat (poema naiwne)*. Warszawa 1943 (bibliofilskie wydanie rękopisu Miłosza, które planował on opublikować w 1943 r. pod pseudonimem). – MT = Cz. Miłosz, *Tryton. W: Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*. Zebrała i oprac. A. Stawiarska. Kraków 2003. Liczby po skrótach oznaczają numery stron.

Pisownię i interpunkcję w cytatach z tomiku *Świat (poema naiwne)* dostosowałem do obowiązujących zasad, resztę zachowując bez zmian. Ingerencje redakcyjne w edycji powojennej całkowicie przekształcają pewne partie tekstów, np. są tam znaki cytacji, których brak w wydaniu z 1943 roku. To wydanie jest dla mnie istotne ze względu na czas, moment historyczny oraz ze względu na wybraną przeze mnie metodę interpretacyjną (psychoanalizę). Wersja z 1943 r. i – według mnie – tylko ta wersja ujawnia napięcia, traumę wojenną w stopniu najwyższym. Błędy, wszelkie niedociągnięcia są znaczące dla przyjętego przeze mnie modelu lektury. Edycje późniejsze nie oddają już tej atmosfery, aury, która towarzyszyła powstawaniu i opublikowaniu *Świata* w 1943 roku.

<sup>4</sup> Taka jest data pierwszego, konspiracyjnego wydania *Świata*, figurująca w reprimendzie, z którego korzystam w moim artykule.

tacji psychoanalitycznej jednym z najważniejszych symptomów zapisanej w *Świecie* traumy mogą być relacje, które istnieją w obrębie „trójkąta rodzinnego”.

### Ojciec fantazmatyczny

Aleksander Fiut tak interpretuje figurę ojca w *Świecie*:

Ojciec, wtajemniczony, mrużący nad księgami zaklęcia „czarodziej”, reprezentuje mądrość nabytą. Po jego stronie są rozum, logika, autorytet moralny i porządek wnoszony w naturę przez człowieka. Wkracza do ogrodu po to, by go uprawiać. Ojciec próbuje uporządkować przestrzeń nieoswojoną, ustalając w niej odległości i kierunki. [F 32]

Postać ojca wprowadza inicjalny wiersz cyklu – *Droga*:

Przed domem ojciec, wsparty na motyce,  
Schyla się, trąca listki rozwinięte  
I z grządki całą widzi okolicę. [MŚ 1]

Ojciec pielęgnuje ogród, ogląda „okolicę”. Jednakże miejsce jego obserwacji nacechowane jest dwuznacznością: „grządka” to przestrzeń zamknięta, wydzielona, ogrodzona, która ogranicza, a nie poszerza pole widzenia. „Grządka” – z natury rzeczy – koncentruje spojrzenie na sobie (roślinach, kwiatkach), amator zaś, obserwator „okolicy”, zajmując pozycję na „grządce”, musi w sposób oczywisty rozproszyć swą uwagę. „Grządka” jako punkt widokowy obiecuje niewiele do zobaczenia ojcu, gdy ten utożsamia się z rolą ogrodnika. Jego wzrok kieruje się ku przyziemnemu światu: ku temu, co oswojone, w przeciwieństwie do tego, co dziwne i zachwaszczone. Jako efekt kultywacji ziemi, symbol logiki i estetyki, ludzkiego porządku nadawanego naturze grządka oznacza jej rekonfigurację i zawłaszczanie.

Z żąbego horyzontu, „z grządki”, ojciec jest przeniesiony do biblioteki i wystylizowany na bohatera mistycznego i baśniowego (*Ojciec w bibliotece*):

Wysokie czoło, a nad nim zwichrzone  
Włosy, na które słońce z okna pada.  
I ojciec jasną ma z puchu koronę,  
Gdy wielką księgę przed sobą rozkłada.

Szata wzorzysta jak na czarodzieju,  
Zaklęcia głosem przyciszonym mruczy.  
Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją,  
Dowie się, kogo Bóg czarów nauczył. [MŚ 7]

Postać ojca poddana zostaje metamorfozom: wysokie czoło symbolizuje mądrość, zwichrzone włosy mogą być oznaką geniuszu i szaleństwa. Przywołanie rekwizytów z obrazów świętych (słońce tworzy wokół głowy ojca świetlistą otoczkę, aureolę: „koronę z puchu”) uaktywnia kontekst *Księgi Przysłów*: „Siwy włos ozdobną koroną: na drodze prawości się znajdzie” (16, 31)<sup>5</sup>. Miłosz kreuje w ten sposób silną więź intertekstualną między przedstawieniem ojca a biblijną symboliką starości. Warto zauważyć, że „korona z puchu” staje się atrybutem ojca, kiedy

<sup>5</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Reprint z wyd. 4. Poznań–Warszawa 1996, s. 722. Wszystkie cytaty z *Biblii* pochodzą z tej edycji.

ten „wielką księgę przed sobą rozkłada”. Księga uruchomi kolejne metamorfozy jego postaci, zmieniając się z tajemniczej „wielkiej księgi” w *Biblię*.

W metamorfozach ojca uczestniczą dwa sprzeczne, wydawałoby się, porządki: jeden wyznacza symbolika chrześcijańska, drugi tworzą językowe akty magiczne. W ojcowskim podmiocie niekonfliktowo przecież spotykają się i mag („czarodziej”), i mędrzec, który studiuje księgę. „Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją, / Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy”. Samego Boga poznajemy zatem jako „nauczyciela czarów”. Czyżby mądrość mędrca, oparta na rozumie, nie była dostatecznym instrumentem, który przenika tajemnice („dziwy”) tam zapisane?

Metamorfozy świadczą o tym, że ojciec nigdy nie „jest”, że zawsze „się staje”, uwikłany w proces uświęcania, udziwniania, w proces symbolicznej transgresji.

Po *Ojcu w bibliotece* następują *Zaklęcia ojca*:

O słodki mędrce, jakimże spokojem  
Pogodna mądrość twoja serce darzy!  
Kocham cię, jestem we władaniu twojem,  
Choć nigdy twojej nie zobaczę twarzy.

Popioły twoje dawno się rozwiały,  
Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta.  
I już na wieki jesteś doskonały  
Jak księga, myślą z nicości wyjęta.

Ty znałeś gorycz i znałeś zwątpienie,  
Ale win twoich pamięć zaginęła.  
I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię:  
Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła. [MŚ 8]

*Zaklęcia ojca* mogą być ojcowską apostrofą i monologiem o funkcji magicznej, ale nie można też jednoznacznie wykluczyć, że sam ojciec jest tu „przedmiotem zaklinanym”, a podmiotem wypowiadającym owe zaklęcia – Miłosz-syn. Problem nie był obcy pocie, który w wydaniu *Świata* z 1943 r. nie sygnalizował, że wiersz to przytoczenie, natomiast w powojennych edycjach pisarz użył cudzysłówów w wierszach: *Zaklęcia ojca*, *Ojciec objaśnia*, *Trwoga* oraz *Odnażenie*, bardzo silnie powiązanych właśnie z postacią ojca, przez co nadał im w całości lub w części charakter mowy cudzej. Atrybuty mędrca i maga są tutaj wciągnięte w swoistą grę znaczeń. Obraz zmienia się diametralnie: „Słodki mędrzec” ulega metamorfозie. Po pierwsze – okazuje się martwy. Został spopieleny, co wskazywałoby na biblijne „prochem jesteś i w proch się obrócisz!” (Rdz 3, 19). Po drugie – owe słowa: „Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta. / I już na wieki jesteś doskonały”, wykluczają myśl o zwrocie do Boga, chyba żeby dopatrywać się tu błźnierstwa, co raczej wydaje się niezgodne z wizją Boga jako nauczyciela zaklęć.

Można w interpretacji tego fragmentu odwołać się do wcześniejszej charakterystyki ojca, którego „zwichrzona włosy” sytuowały między geniuszem a szaleństwem. W tej perspektywie przedmiotem zaklinanym byłby ojciec, a *Zaklęcia ojca* miałyby funkcję magiczną, życzeniową, służąc ostatecznemu utrwaleniu fantazmatu, wytworzeniu obrazu imaginacyjnego. Stąd wersy: „I już na wieki jesteś doskonały / Jak księga, myślą z nicości wyjęta”, które świadczą o zastąpieniu rzeczywistego ojca poprzez jego *imago*<sup>6</sup>. Fantazmat powstaje zamiast symbolicznego

<sup>6</sup> Zob. Laplanche, Pontalis, *op. cit.*, s. 83–84: „*Imago* jest często definiowane jako

uśmiercenia ojca. Jeśli nad kodem religijnym nadpiszemy ówczesny kontekst wojenny, to pojawią się skojarzenia z krematoriami obozów zagłady. Ów fantazmat można wtedy odczytać jako symptom lękowy właściwy wszystkim ofiarom drugiej wojny.

Dramatyzm *Zakłęć ojca* polega na tym, że gra, w jakiej uczestniczyły atrybuty jego postaci (szata, księga, mądrość), toczy się na scenie, na której ojca nigdy nie było. Jeżeli działa na tej scenie jakaś psychomachia, to dlatego, iż została ona wpisana w tekst symulujący obecność ojca za pomocą przedmiotów i cech z nim kojarzonych, za pomocą przestrzeni, w których ojciec miał się znajdować. Taką przestrzenią jest w inicjalnym wierszu grządka, a dalej biblioteka. Biblijna, by tak powiedzieć, doskonałość ojca jest zatem tekstualna – *Zakłęcia ojca* ilustrują proces interioryzacji jego *imago* jako fantazmatu. Porównanie ojca do biblijnego mędrca/maga użycza mu świętości, sprawia, że tworzy się jego idealny obraz, który na mocy „zakłęcia” zostaje oczyszczony z tego, co negatywne – z „grzechów i szaleństw”.

Paradoksalnie – funkcja magiczna, choć ma intencję życzeniową, spełnia się w przeczeniu, mówi poprzez negację. *Zakłęcia ojca* kreują postać ojca doskonałego i świętego, ale równocześnie, jak wskazują powtórzenia („Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta” oraz „Ale win twoich pamięć zaginęła”; podkreśl. M. K.), oczyszczonego z „grzechów”, „szaleństw” i „win”. W konkluzji mającej funkcję magiczną owa doskonałość podlega kontestacji. Miłoszowski fantazmat ojcowskiej doskonałości, jak każdy fantazmat, ujawnia niemożliwe do realizacji w rzeczywistości pragnienie, pozostawiając jednakże ślad tego, co stłumione i – jako że niewygodne dla fantazjującego – usunięte ze świadomości.

Jeśli przyznać rację Freudowi, iż pamięć nie jest bierna, a wręcz na odwrót, iż to podmiot uaktywnia materię z przeszłości, wówczas pointujące wersy *Zakłęć*: „I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię: / Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła”, objaśniają produkcję fantazmatu, ale zarazem odsłaniają mechanizm, także przez Freuda opisany („człowiek – wilk”), wglądu w doświadczenie, lecz dopiero z opóźnieniem, *nachträglich, post factum*. Stąd podkreślenie przez Miłosza pozycji czasowej: „dzisiaj wiem”, która sugeruje jego niewiedzę odnoszącą się do jakiegoś „wczoraj”. Rekompensacyjny fantazmat boskości maskował wynikający z niewiedzy obraz ojca – „małego człowieka”, jednakże aktywne operacje pamięci odsłoniły zamkniętą w sentencji prawdę: o „wielkich dziełach” nawet „małych ludzi”. Pointa Miłoszowego wiersza przywodzi na myśl łacińskie powiedzenie: „*Actus homini, non dignitas iudicetur*”. Jest to paremia prawnicza, która mówi, że sądzone będą czyny ludzkie, a nie piastowane godności. Warto więc przypomnieć sobie wykształcenie Miłosza, który jako absolwent Wydziału Prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego musiał znać prawo rzymskie i jego najważniejsze sentencje. Odwołanie się do łacińskiej paremii wolno traktować jako rozstrzygnięcie problemu „wzorzystej szaty” i atrybutów mądrości ojca, nadających mu „godność” kapłana-maga, niekoniecznie zgodnie z jego czynami. A może po prostu perspektywa

---

»nieświadome wyobrażenie«; trzeba w nim jednak widzieć nie tyle obraz, co raczej nabyty wzorzec wyobrazeniowy, stereotyp, przez który podmiot postrzega drugiego człowieka. *Imago* może się więc konkretyzować równie dobrze w uczuciach i zachowaniach, jak w obrazach. Dodajmy, że nie należy go rozumieć jako odbicia rzeczywistości, nawet mniej lub bardziej zniekształconego; *imago* straszliwego ojca może z łatwością odpowiadać słabemu, »szaremu«, rzeczywistemu ojcu”.

„tu i teraz” zmieniła kierunek myślenia Miłosza? „Wielkie dzieła” zespalają się z biblijnym wskazaniem: „Po owocach ich poznacie ich” (Mt 7, 16).

*Imago* ojcowskie za pomocą funkcji magicznej zostaje oczyszczone z tego, co negatywne, ojciec-grzesznik jest zapomniany, a zamiast niego pojawia się zmarłychwstały ojciec-doskonały-mędrzec. *Zakłęcia ojca* w swojej poincie stanowią zapis ogólnej kondycji człowieka, refleksja dotycząca ojca-mędrca-maga przekształca się w refleksję aksjologiczną. Jeżeli w wierszu pt. *Ojciec w bibliotece* ojca dotyczyło prawo Boskie, to w *Zakłęciach* ojciec podlega raczej prawu ludzkiemu, sentencji, według której miarą człowieka są jego czyny. To bardzo ważny zwrot w systemie wartości.

W ramach tego zwrotu można przywołać refleksję Miłosza na temat „przeżycia wojennego”:

Staram się wyodrębnić, obrysować konturem ten splot bolesnych spraw i gdy to się choć w części udaje, dochodzę do wniosku, że istnieje coś, co można by nazwać specyficznym przeżyciem wojennym, że jest to jakiś mechanizm, o którym da się rozprawiać, podobnie jak rozprawia się o przeżyciu miłosnym czy o mechanizmie okrucieństwa<sup>7</sup>.

„Przeżycie” to stanowi dla Miłosza poważny problem, problem do tego stopnia tłumiony, że w swoim eseju nad własnym doświadczeniem nadpisuje on obszerną refleksję na temat *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja. Nadpisywanie, tworzenie palimpsestów wskazuje na mechanizm defensywny, symptom stłumienia, który pozwala Miłoszowi unikać mówienia wprost. Tak jakby poeta nie potrafił wyrazić swojego „przeżycia wojennego” inaczej niż z za zasłony, jaką stanowi tekst cudzy. Ten mechanizm jest dziełem lęku związanego z upadkiem systemu wartości. Jest to swoista obsesja Miłosza:

Wrodzone pragnienie ładu moralnego, pęd do ustalenia jakiegokolwiek hierarchii – byleby była – popchnąć mogą do urzędzenia się w ruinach etycznego świata, w ruinach wiary – a temu urzędzeniu się na imię deformacja wartości. [...]

Jakże więc zachowa się przedstawiciel podbitej Europy, jeżeli wypadnie mu zaznać tej duchowej klęski? Utraciwszy wiarę w posłannictwo (którą żył, co prawda, dość przewrotnie, wiek dziewiętnasty), mając horyzont zamknięty zewsząd krajobrazem ruin – może nie zdobyć się na wysiłek wyjścia z tego zakłętego koła i zgodzić się na urzędzenie swego gospodarstwa na miarę zgłiszcz i rozwalin<sup>8</sup>.

Na tle takiej właśnie perspektywy powołane zostaje *imago* ojca, oczyszczone z ludzkich popiołów („Popioły twoje dawno się rozwiały”), przez pamięć pozbawione cech negatywnych („Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta”), sprowadzone do biblijnej doskonałości („Jak księga, myślą z nicości wyjęta”), podpisane sentencją o wyższości dzieł („Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła”). „Krajobraz ruin” spowodował, że obok Boskiego systemu wartości musiało pojawić się ludzkie prawo, bezwzględna ocena ludzkich czynów. W ten sposób Miłosz dokonuje przewartościowania systemu prawa w ogóle, oceniając biblijnie wyidealizowane *imago* za pomocą ludzkiego systemu wartości, dokonuje ich syntezy.

Miłosz nie lokuje przecież ojca w „zakłętym kole” ruin, przeciwnie, na grząd-

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Przeżycie wojenne*. W: *Legendy nowoczesności*. Wstęp J. Błóński. Kraków 1996, s. 82.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 88–89.

ce i w bibliotece. Postać ojca funkcjonuje niczym latarnia morska, która naprowadza na właściwą drogę, wiodącą do bezpiecznej przystani.

Analizując wiersz *Ojciec objaśnia*, Aleksander Fiut wskazuje na to, że ojcowska perspektywa nie daje całościowego i pełnego poznania świata:

taka znajomość świata pozostaje niepełna i fragmentaryczna. Albo skupia uwagę na mało znaczących szczegółach, albo sięga po niczym nie uprawnione syntezy. Słowem, to prawie zupełna kłęska wiedzy pojęciowej w obliczu niepojętej złożoności wszechrzeczy. [F 32]

Niekompletny i fragmentaryczny obraz świata, który przedstawia ojciec, odślania się z perspektywy kwietnia 1943. Przedmiotem „objaśnień” ojca są wybrane lokacje z mapy Europy. Pierwszym z *loci* w ojcowskim uniwersum jest Warszawa: „Tam, gdzie ten promień równiny dotyka”.

Zaimki „tam” i „ten” powodują, że miejsce, o którym mówi ojciec, jest zawieszono w przestrzeni nie do określenia: bo gdzie znajduje się „tam”? Można tę formułę inicjalną traktować jako zapowiedź miejsca fantazmatycznego, intertekstualnie wskazującą na rodowód romantyczny („Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest”). Wolno powiedzieć, że objaśnienia ojca nie są komunikacyjnie skierowane na czytelnika, wypowiada się je do kogoś, kto znajduje się obok lokatora. Są to więc klasyczne zaimki okazjonalne czy deiktyczne. Ojcowski akt mowy może być fortunny<sup>9</sup> tylko wtedy, gdy jego odbiorca podzieli z nim sytuację wypowiedzianą. Z perspektywy czytelnika przedstawiony akt mowy okazuje się niefortunny – interpretator może jedynie domyślać się, z jakiego miejsca mówi ojciec i co jest przedmiotem opisu. Ten zabieg powoduje, że ojciec występuje samotnie na scenie, w której czytelnik nie uczestniczy, a ojcowski akt mowy stawia go poza sceną tekstu. Warszawa objawiająca się w przywołanym kontekście jako miasto należące do bliżej nie określonej przestrzeni – „Tam, gdzie promień równiny dotyka” – lokalizowana jest wszędzie i nigdzie. Pierwszy z objaśnianych przez ojca „przedmiotów” odślania nie tylko kłęskę wiedzy pojęciowej, ale przede wszystkim obcość ojcowskiej perspektywy, jej kompletne wyalienowanie. Niefortunność ojcowskiego performatywu rozciąga się na cały utwór, ponieważ jego odbiorca albo – jeżeli to postać w tekście – jest nieobecny, albo – jeżeli to czytelnik – nie jest w stanie orzec, z jakiego miejsca ojciec dokonuje aktu objaśniania. Ten problem widać głównie w strukturze strof Miłoszowego wiersza, które zdominowane zostały przez wtřęcenia. Można dokonać ich zapisu bez wtřęć: „Tam, Warszawa stoi”, „Dalej, to Praha”, „To, to Alpy”, „Z pięknych miast, Rzym rozpoznacie”, „A tam, Paryż” (MŚ 10).

Wskazywane przez ojca *loci* budują specyficzną mapę topografii Miłoszowego Świata: Warszawa, Praha, Rzym i Paryż to stolice okupowane przez Niemców. Wszystkie one, poza Warszawą, należały do państw, które nie stawiały oporu hitlerowcom – Francja i Czechosłowacja złożyły broń w zasadzie bez walki, Włochy sprzymierzyły się z nazistami. Czytając ojcowską mapę z perspektywy drugiej

<sup>9</sup> Kategorię fortunności i niefortunności aktu mowy rozumiem podobnie jak J. P. Austin. Jednakże należy zaznaczyć, że on traktowałby wypowiedź ojca jako konstatację, stąd moje odwołanie się do koncepcji J. S e a r l e’a (*Czynności mowy*. Przeł. B. C h w e d e ņ c z u k. Warszawa 1987, s. 43), który odnosił się zalicza do czynności mowy: „Wypowiadanie wyrażenia odnoszącego się służy w szczególny sposób wyróżnieniu czy identyfikacji konkretnego przedmiotu wśród innych przedmiotów”.

wojny światowej, można nazwać ją mapą poddaństwa, porażki największych stolic kulturalnych Europy, a przede wszystkim stolicy chrześcijaństwa. Z tego punktu widzenia bardzo ambiwalentnego wydzwięku nabierają dwie ostatnie strofy utworu *Ojciec objaśnia*:

Paryż chce wieży towarzyszyć krokom  
I stado mostów ponad rzeką wspina. [MŚ 10]

I inne miasta Paryżowi wtórzą  
Szkłem ozdobione, okute żelazem. [MŚ 11]

Europejskie miasta „Szkłem ozdobione” i „okute żelazem” są rozpoznawalne. Walter Benjamin zarejestrował z pietyzmem wszystkie znamiona XIX-wiecznej rewolucji architektonicznej:

Wraz z żelazem pojawił się po raz pierwszy w historii architektury sztuczny materiał budowlany. Podlega on przemianom, których tempo wzrasta w miarę upływu stulecia. [...]

Unika się żelaza przy wznoszeniu budowli mieszkalnych, stosuje się je zaś przy budowie pasaży, hal wystawowych i dworców – w budowlach służących chwilowym potrzebom. Równocześnie rozszerza się pole zastosowania w architekturze szkła<sup>10</sup>.

Ten opis korespondowałby z obrazem Paryża z okresu Miłoszowej wyprawy z przyjaciółmi w 1931 r. i z czasu, w którym poeta spotykał się z Oskarem Miłoszem. Z drugiej strony, pamięć przywołuje Aleksandra Miłosza – ojca poety, inżyniera, o którym czytamy w *Rodzinnej Europie*:

Nie troszczył się o zarobek, ale o używanie życia – co streszczało się w obliczeniach konstrukcji mostów i w jak najdłuższych wędrówkach, jak choćby rzeką Jenisiej, następnie zaprzęgami renów i psów do ujścia tej olbrzymiej rzeki, do Oceanu<sup>11</sup>.

Miłosz zapisuje Paryż, który „stado mostów ponad rzeką wspina”, palimpsestowo<sup>12</sup>, nakładając ojcowską fascynację konstruktora na własne doświadczenie podróżnika. Ów ojcowski przekaz, jego „lekcja geografii”, zbliża się jednak do baśni. U Aleksandra Fiuta możemy przeczytać:

Jego [tj. Miłosza] lekcja geografii staje się na poły bajkowa nie tylko dlatego, że pragnie zbliżyć się w swoich wyjaśnieniach do poziomu dziecięcego pojmowania. Równie ważne i to,

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1975, s. 165–166.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*. Paryż 1959, s. 35.

<sup>12</sup> Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 63: „»warstwowa« struktura szokującego zdarzenia jako przeżycia i/lub doświadczenia bardzo przypomina strukturę traumatycznego zdarzenia, którą Freud analizuje w przypadku hysterii; jednak tym, co tu zostaje represjonowane, nie jest rzeczywistość (sama w sobie), lecz pamięć jednostki o rzeczywistości, a więc pośredniczący świat doświadczenia, który może zostać »rozbrojony« i zasymilowany przez świadomość lub pozostawać nie dającą się zaleczyć czy choćby znieczulić raną. Także i w tym przypadku zatem to doświadczenie traci status wyłącznie predyskursywnego i prepojęciowego doznania, poprzez które rzeczywistość mogłaby odcisnąć się na świadomości, by ta z kolei mogła je uczynić źródłem znaczenia, obiektem przedstawienia czy podstawą wyobrażenia; staje się natomiast palimpsestowym zapisem złożonym ze składników ewokujących otwarty horyzont heterogenicznych kontekstów, zawsze już choć w pewnym stopniu preformowanych pojęciowo i językowo”. Palimpsest byłby zatem najbardziej naturalnym sposobem przetwarzania doświadczeń traumy w literaturze, przykład stanowi chociażby tekst Miłosza.



że znajomość rzeczy, nie potwierdzona przez bezpośrednie doświadczenie, nieuchronnie graniczy ze zmyśleniem. [F 32]

Ojciec tłumaczy fragmenty rzeczywistości, które są poza jego empirycznym doświadczeniem. Miłosz pozwala na dominację perspektywy ojca (w owym palimpseście), oddając mu głos w opowieści o świecie, jedyny głos, który ów świat zakłamuje. W *Rodzinnej Europie* znajdujemy zestawienie tych dwóch punktów widzenia. Ojciec – notuje poeta –

Wychował się na niezwykle popularnych w Cesarstwie książkach Maine-Reida i Marryatta. Dzika Syberia w niczym nie ustępowała Alasce i północy Kanady, przystrojona dla niego w powab romantyczny<sup>13</sup>.

On sam zaś pamięta i konstruuje odmienny, bo odromantyczniony Paryż:

Z tym wszystkim Paryż był dla mnie podminowany przez Levallois-Perret, gdzie mieścił się dom noclegowy, czy słuszniej byłoby powiedzieć obóz polskich bezrobotnych. Ulice, którymi się do niego szło, były jałowym piekłem przemysłowej cywilizacji, miejscem pobytu dla dusz rodzących się dla upodlenia i ginących w upodleniu. Sama myśl o nieśmiertelności była tutaj zniewagą. W obozie (wysokie ogrodzenie, wąska furka jak drzwi pancernego pociągu) jeden z moich kolegów pracował jako kierownik i kancelista w jednej osobie, zarabiając tym nędzne grosze<sup>14</sup>.

Ojcowski mit Paryża i europejskich stolic, alegorii cywilizacyjnych osiągnięć ludzkiego umysłu (inżynierów), skonfrontowany zostaje z doświadczeniem Paryża i pamięcią o innym „obozie” i „pancernym pociągu” syna. Ojcowskiej romantycznej narracji użył Miłosz po to, aby uzasadnić w 1943 r. trwałość wizji stolicy Francji jako dumy inżynierów-architektów. Trwałość uzyskaną w akcie zaklęcia (zakłamywania) przez ojca doświadczenia rzeczywistości.

W Miłoszowym palimpseście objaśnienia ojca pobrzmiwają znaną ze *Strefy Apollinaire’a* nutą:

Paryż chce wieży towarzyszyć krokom  
I stado mostów ponad rzeką wspina.

A w *Strefie*:

Na koniec starodawny ten świat ci się przejada  
Pasterko wieżo Eiffła nad ranem mostów pobekują stada<sup>15</sup>

Intertekst, który wskazuje na awangardowego francuskiego poetę polskiego pochodzenia, nie jest przypadkowy chociażby z racji życiorysu Apollinaire’a, a w szczególności – epizodu wojennego. Apollinaire, który wrócił z wojny rażony szrapnelem i po trepanacji czaszki, umiera, kiedy Paryż świętuje rok 1918 i wielkie zwycięstwo. To postać unicestwiona przez pierwszą wojnę światową, w pewnym sensie zapowiadająca tragiczne losy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Poetów, których apokaliptyczną wizję Miłosz kontestuje. W jego rozmowach z Aleksandrem Fiutem czytamy:

<sup>13</sup> Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 35.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>15</sup> G. Apollinaire, *Strefa*. W: A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa 1964, s. 99.

A ich [tj. Baczyńskiego i Gajcego] [poezja] była wyłącznie skoncentrowana dookoła tego wydarzenia, tzn. okupacji niemieckiej. I weźmy tutaj jednakże poczucie dystansu wobec tych zjawisk. Oni byli całkowicie zafascynowani walką z Niemcami i okupacją niemiecką. [...] Ale w każdym razie u mnie była inna perspektywa. A oni – Apokalipsa<sup>16</sup>.

Kontestacja dotyka również ich fascynacji walką, jednakże jeśli konsekwentnie czytać intertekstualne nawiązanie do Apollinaire’a w ojcowskich objaśnieniach, to znajdujemy także w wierszu francuskiego poety realizację Miłoszowskiego pragnienia dystansu („Na koniec starodawny ten świat ci się przejeżdża”). W rozmowie z Renatą Gorczyńską autor *Świata* wypowiada się w ten sposób:

Co odbywało się we mnie, było bardzo skomplikowane. [...] To tak jakby przedwojenna epoka trwała dla mnie jeszcze, niby się skończyła, a jednakże nie mogła się przesilić. Dla mnie przedwojenna epoka skończyła się w 1943 roku z różnych skomplikowanych powodów. Dopiero wtedy miałem poczucie nowego początku<sup>17</sup>.

W roku 1943 wyidealizowane *imago* ojca objaśnia świat wbrew apokalipsie, w tym samym roku Miłosz decyduje się na zaklęcie świata wbrew bolesnej rzeczywistości. Przedwojenna epoka, o której poeta wspomina w rozmowie z Gorczyńską, istnieje dla niego jako czas – będący wypadkową wydarzeń drugiej wojny światowej. Autor *Trzech zim* nieświadomie wikła się jednak w paradoks, który polega na tym, że negacji ruin w jego *Świecie* dokonuje Aleksander Miłosz, ojciec, za pomocą perspektywy oczyszczonej z przedwojennych doświadczeń Czesława Miłosza, syna. Ten zabieg nie może się udać, ponieważ nawet wypowiedź ojca zaklinająca rzeczywistość zapożyczona została od Apollinaire’a. Miłosz próbuje wyznaczyć nowy początek, ale wszystkie jego działania skazane są na niepowodzenie ze względu na to, że nie jest on w stanie zerwać z przedwojennym językiem, przedwojenną kulturą, nie jest w stanie całkowicie zanegować ruin przedwojennego świata. Dramat Miłosza polega na tym, iż tłumiąc, wypierając traumę wojny, wydaje on siebie, zgodnie z mechanizmem opisywanym przez psychoanalizę, na łup obsesji wojny. Stłumione powraca do poety jako potworność.

Idealizacja figury ojca nie zabezpiecza pisarza. Ilustruje tę sytuację *Trwoga*:

Ojcze, gdzie jesteś! Las ciemny, las dziki,  
Od biegu zwierząt kołyszą się chaszczce,  
Trującym ogniem buchają storczyki,  
Pod nogą czają się wilecze przepaście.

Gdzie jesteś, ojcze! Noc nie ma granicy,  
Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.

[ . . . . . ]

[ . . . . . ]

Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal  
Dzieci, w te głuche zabłąkanych knieje. [MŚ 18]

Aleksander Fiut w *Rozmowach z Czesławem Miłoszem* podkreśla, że dla odczytania *Trwogi* bardzo ważny kontekst stanowią *Pieśni niewinności i doświadczenia* Williama Blake’a. Miłosz przyznaje, że czytał angielskiego romantyka

<sup>16</sup> A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981, s. 59.

<sup>17</sup> R. Gorczyńska (Ewa Czarnicka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 56.

w oryginale. Porównując *Pieśni niewinności* ze *Światem*, można zaprezentować intertekstualną więź, która łączy *Trwogę* z wierszem Blake'a *Little Boy Lost*<sup>18</sup>.

Warto odnotować znaczenie przemieszczeń u Miłosza w odniesieniu do utworu Blake'a. Bohater Miłosza, wołając „Ojczy, gdzie jeste!” (MŚ 18), wskazuje na nieobecność ojca, gdy tymczasem mały chłopiec Blake'a zadaje pytanie o cel ojcowskiej drogi: „Ojczy, ojczy, gdzie idziesz?” Miłoszowski syn drażony jest przez niepokój, związany z pytaniem: „Dokąd odszedłeś [...]”, Blake zaś rejestruje moment znikania (zanikania) postaci ojcowskiej z pola widzenia małego chłopca i doświadczenie błakania się samotnego dziecka w przybierającej monstrualne kształty przestrzeni. Angielski poeta buduje dramaturgię wiersza, konstruując uderzający wyobrażnię scenariusz, w którym dziecko nie może dotrzymać kroku nazbyt szybko idącemu ojcu:

Nie idź tak szybko,  
Mów ojczy, mów do swojego małego chłopca,  
Inaczej się zgubię.

Finał owego scenariusza snu (Bóg pomaga malcowi odnaleźć drogę do matki) wskazuje, że dziecko ściga ojca zmarłego, i ilustruje proces przepracowywania utraty. Miłosz zaś rozpoczyna swój wiersz w miejscu, w którym Blake, poprzez wprowadzenie strofy opisowej, zakończył wypowiedź chłopca:

Noc była ciemna, nie było ojca,  
Dziecko było przemoczone rosą;  
Moczary były głębokie, i to dziecko płakało,  
I unosił się opar.

Zarówno „moczary” Blake'a, jak i Miłoszowa „trwoga” stanowią doskonały przykład freudowskiego „*Unheimliche*”<sup>19</sup>. W przypadku wiersza angielskiego

<sup>18</sup> W. Blake, *Little Boy Lost*. Wiersz dostępny w Internecie na stronie: <http://theotherpages.org/poems/blake03.html#boylost>:

*Father, Father, where are you going?  
O do not walk so fast!  
Speak father, speak to your little boy,  
Or else I shall be lost.*

*The night was dark, no father was there,  
The child was wet with dew;  
The mire was deep, and the child did weep,  
And away the vapour flew.*

W przekładzie polskim Z. Kubiaka (w: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Warszawa 2000, s. 99):

#### CHŁOPIEC ZABŁAKANY

„Ojczy! Ojczy! Dokąd odchodzisz?  
Nie opuszczaj mnie, zostań ze mną.  
Przemów do mnie, o, przemów, ojczy!  
Jak tu strasznie wokół, jak ciemno!”

Ciemna noc, nie było tam ojca  
Nigdzie, chłopiec mokry od rosy  
Płakał, a z ziemi się wznosiła  
Gęsta mgła nad ciernie i wrzosa.

<sup>19</sup> Z. Freud, *Unheimliche*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.

romantyka psychoanaliza podpowiada odczytanie moczarów jako niesamowitego odpowiednika grobu, a przez to interpretację strofy *Little Boy Lost* jako zapisu lęku przed wciągnięciem pod ziemię, lęku przed śmiercią. W utworze Miłosza niezwykle staje się to, w czym najbardziej był on zadomowiony – świat przyrody.

Aleksander Fiut interpretuje Miłoszowy „romans z naturą” w kategoriach problemu dojrzwania, w którym przyroda spełnia ważną rolę pierwszej miłości, co nadaje jej funkcję inicjacyjną. Badacz przywołuje zapiski poety z *Widzeń nad Zatoką San Francisco* dotyczące „przykrego przebudzenia” z owego „romansu”:

Bodaj najbardziej uderzającym rysem tego wyznania jest motyw rozczarowania, utraty, wygnania z dziecięcego raj. Wejście w dojrzałość stanowi drastyczne zerwanie intymnej i niewinnej, bo nieświadomej, więzi z przyrodą, którą nieomal spontanicznie identyfikuje się z całym światem. Świadomość burzy iluzję tożsamości z sobą samym i całym bytem, pozbawia kosmicznego współuczestnictwa<sup>20</sup>.

Zerwanie intymnej i niewinnej więzi z przyrodą stanowi część doświadczenia zapisanego w *Świecie*. W *Trwodze* to, co swojskie („*Heimliche*”), przekształca się w to, co całkowicie obce („*Unheimliche*”). Lęk przed naturą jest w tym przypadku ściśle połączony z nieobecnością ojca, poczuciem porzucenia i osamotnienia. Wyakcentowanym dzięki kontrastowi wobec udomowionej figury ojca (na grzędce i w bibliotece), która dominuje w *Świecie*. W *Trwodze* postać ojca jest nieobecna w lesie – w swojskiej przestrzeni, o czym wiemy skądinąd, dla rodzica i syna. Blake’owska wyobraźnia okazała się niezwykle sugestywna w kreowaniu przez Miłosza doświadczenia śmierci ojca. Owo zapożyczenie polskiego poety można odczytywać psychoanalitycznie. Freud pisząc o niesamowitym, podkreśla:

wśród przypadków lęklivosti musi istnieć jakaś grupa, w której da się wykazać, że owo budzące lęk jest powracającym wypartym. Ten rodzaj tego, co budzi lęk, byłby właśnie tym, co niesamowite [...], jeśli tajemna natura niesamowitego naprawdę polega na tym, to rozumiemy, że uzus językowy pozwolił, by „samowite” przeszło w swoje przeciwieństwo – „niesamowite”, albowiem owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia<sup>21</sup>.

Wyparta przez Miłosza nieobecność ojca powraca w formie lęku w *Trwodze*. Tymczasem w *Świecie* ojciec musi być obecny, skoro jego fantazmatyczna postać ma służyć Miłoszowi do zanegowania obrazu świata jako ruin. Wyparte powraca w *Trwodze*, uaktywnione poprzez Blake’owski intertekst. Stąd wynika różnica między *Little Boy Lost* a *Trwogą*: Miłosz zapożycza lęk z tekstu angielskiego romantyka, ale nie cytuje go. U Blake’a lęk był związany ze śmiercią ojca, która jest do przepracowania, w *Trwodze* łączy się z nieobecnością, brakiem zmuszającym do wytworzenia sztucznego wypełnienia – fantazmatu ojca.

W tym kontekście można interpretować problem inicjacji, który Aleksander Fiut odnosi do „romansu z naturą”. W *Rodzinnej Europie* Miłosz pisze o ojcu:

Natomiast walka z przeciwnościami natury podniecała go i upajała [...]. [...] Dołączała się do tego namiętność myśliwska. Był dobrym strzelcem i nie mógł tu się uskarżać na brak terenów. W Górach Sajańskich polował na jelenie, na dzikie gęsi w tundrze za kołem polarnym. Przeżywał swój sen o eksploracji. Syberia, która pochłonęła kiedyś tylu naszych krewnych, nie była

<sup>20</sup> A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 60.

<sup>21</sup> Freud, *op. cit.*, s. 252–253.

dla niego ziemią wygnania. W grubych zeszytach oprawnych w czarną ceratę wpisywał wiersze-hymny na cześć tamtejszej przyrody<sup>22</sup>.

Ojciec – miłośnik przyrody – jest w „romansie z naturą” postacią mocno uwikłaną w kompleks Edypa. Miłosz nie pisze po prostu o jego zainteresowaniach, notuje to, co „podnieca”, „upaja”, co jest „namiętnością”, co stanowi obiekt ubóstwienia (hymn). Miłość do przyrody, zaszczerpioną Miłoszowi w latach dziecięcych, całą jego relację z naturą można odczytywać jako pochodną relacji z ojcem. Dramat inicjacyjny, który opisuje Aleksander Fiut, wolno interpretować jako dramat pracowywania relacji edypalnej z ojcem. Natura staje się dla poety nośnikiem ambiwalencji, nabiera charakteru niesamowitego częściowo dlatego, że jest ona dzielona z ojcem miłością, miłością, która – jeśli podstawić pod tę relację matkę (przypomnijmy topos Matki-Natury) – musi zostać porzucona, przeniesiona na obiekt, który do ojca nie należy.

Próba zbudowania świata przeciwko ruinom powoduje, że w cyklu *Świat (poema naiwne)* pojawia się echo dramatycznej inicjacji związanej ze wspólną miłością ojca i syna. Dodatkowo ta relacja zostaje jeszcze bardziej skomplikowana poprzez blake’owski intertekst wpisany w *Trwogę. W Ziemi Ulro* Miłosz snuje refleksję na temat tego, co łączy go z angielskim romantykiem i plejadą innych twórców:

teraz widzę nić, która łączy różne moje fazy, tj. wpływy, jakim ulegałem: dogmatyka katolicka, St. Brzozowski, O. W. M., heglizm w osobie mojego przyjaciela Tadeusza Juliusza Krońskiego, Swedenborg, Simone Weil, Szestow, Blake. Tą nicią jest mój antropocentryzm i niechęć do natury [...] Blake nie lubił Natury. [...]

Wtedy więc, kiedy deіsci podziwiali Naturę jako przemyślny mechanizm, kiedy Rousseau zalecał ją jako lekarstwo na skażoną cywilizację, kiedy sentymalna powieść i wczesnoromantyczna poezja sławiły uniesienia dusz komunikujących się z panteistycznie pojętym krajobrazem, Blake jak najbardziej stanowczo opierał się wszystkim tym modnym kultom [...]<sup>23</sup>.

W *Trwodze* ojcowska miłość do natury zostaje skonfrontowana z niechęcią Blake’a. Niechęć do natury rozwiązuje w jakimś sensie edypalną rywalizację z ojcem. Problem polega na tym, że w wierszu Miłosza zapisuje się doświadczenie powrotu wypartej traumy, a nie niechęci.

Ambiwalentne obrazy natury znajdujemy także w *Dolinie Issy*:

Miał słabość do storczyków. Jest w nich czar tajemnicy istot żyjących w ciepłe i wilgoci [...]. Ich lodyga, mięsistość zielonego ciała, tuż przy niej, zakrywające wieloramienny kandelabr, kwiaty, co pachną dzikością i zgnilizną, ale słabo, żądają, żeby wachać tak długo, aż ta woń się uwyrzaźni i potrafi się ją nazwać<sup>24</sup>.

Państwo Tomasza było absolutnie niedostępne, zewsząd otoczone bagnami, takimi jak te, gdzie mieszka wąż z czerwoną głową<sup>25</sup>.

Z prawej strony ciemna masa lasu, jaki rośnie na podmokłych gruntach. Tomasz rozróżniał w jego wnętrzu jaśniejsze pnie i wijące się korzenie zwałonych drzew, płatowisko nagiej łozy, łomu i wykrotów. [...]

<sup>22</sup> Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 35–36.

<sup>23</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. B.m., 1981, s. 128–129. Podkreśl. M. K.

<sup>24</sup> Cz. Miłosz, *Dolina Issy*. Kraków 1981, s. 119–120.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 148.

Korzenie, jak gigantyczne palce wczepione w wilgotny mrok, pęd walców w górę, w światło<sup>26</sup>.

Można odnieść wrażenie, jakby przedstawienia ze *Świata* odbijały się w *Dolinie Issy*. „Buchające trującym ogniem storczyki” oraz „dziki i ciemny las” (MŚ 18), nieobecność ojca, wytwarzają intertekstualną więź w obrębie dzieł Miłosza, więź, która łączy zapis dziecięcego doświadczenia poety we wszystkich tekstach i pozwala go uzupełniać i rozszerzać. Oto analiza *Doliny Issy* Marka Zaleskiego:

Rzecz jednak w tym, że siłą napędową opowieści są zapamiętane obrazy, silnie naznaczające na resztę życia, wrażenia, szczegóły często bardzo zwyczajne, które, gdy powracają w powtórzeniu, wydobyte powtórnie z pamięci-niepamięci, dają wrażenie intensywnego wglądu w istotę rzeczy<sup>27</sup>.

Jeżeli Zaleski w „zapamiętanych obrazach” dostrzega „siłę napędową powieści”, to z trudem przystać można na odrzucenie wspólnoty, która się wytwarza między dwoma tekstami Miłosza:

Szło więc o szczególną anamnezę: udręczona dusza powracała do świata, który kontemplanowała niegdyś w raju. Tym rajem był świat dzieciństwa. Rajem – o czym przyjdzie mi tu jeszcze napisać – wątpliwym, skażonym, rajem na miarę istot narodzonych już po upadku pierwszych rodziców. Niewiele tu z wizji, jaką znajdujemy w cyklu *Świat (poema naiwne)*, w którym rzeczywistość, podporządkowana prawu rozumnej konieczności i opromieniona łaską, istnieje jako przedmiot wiary w ład świata<sup>28</sup>.

Przedmiotem *Trwogi* są przedstawienia naznaczone lękiem, obrazy wydobyte z „pamięci-niepamięci”, które wyprzedzają bliskie im bardzo doświadczenie zapisane w *Dolinie Issy*. Miłosz nie kreuje całkowicie wyidealizowanego obrazu świata, wręcz przeciwnie, to, co powróciło pod postacią traumy w *Świecie*, znajduje także swoje echo w tekście powojennym. *Dolina Issy* powtarza lęki, które cenzura nieświadomego przepuściła do świadomości w kwietniu 1943. Co więcej, fakt, że nieobecność ojca w omawianym tu cyklu Miłosza powoduje zawalenie się ładu i przeistoczenie raju w obraz piekielny, świadczy o tym, że proces, o którym pisze Zaleski, ma swoje początki znacznie wcześniej. Idylliczność *Świata* podlega bezustannej erozji.

W *Dolinie Issy* zafascynowanie małego Tomasza naturą prowadzi do zawiązania przez niego bliższych relacji z dziadkiem i z Romualdem, które ze strony botanicznej kończą się znudzeniem światem roślin, oraz – ze strony łowieckiej – poczuciem winy i wstrętem do polowań. W wierszu chronologicznie wcześniejszym od *Świata* nie ma ani przewodników, ani opiekunów, do głosu natomiast dochodzi wyparty lęk związany z brakiem ojca. Lęk ten zostanie powtórzony w *Dolinie Issy*: po Tomasza przybywa matka, nieobecnego ojca zastępuje Romuald. W *Trwodze* nie dochodzi do inicjacji – ojca nie ma, a ukochana natura budzi przerażenie, zagrażając: ogniem, przepaścią, mrokiem. W *Dolinie Issy* inicjacja zamienia się w dramat pokuty za zmazy nocne oraz – po zabiciu wiewiórki i nieudanym polowaniu – w odrzucenie modelu męzczyzny-myśliwego-zabójcy, czyli w odrzucenie

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 174–175.

<sup>27</sup> M. Zaleski, *Zamiast – o twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 28.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 29.

modelu ojca. *Dolina Issy* rozwija problem zasygnalizowany w *Trwodze*: problem odrzucenia inicjacji w rzeczywistość ojcowską.

Następstwem *Little Boy Lost* jest u Blake'a wiersz *Little Boy Found*<sup>29</sup>. Występującą u Blake'a konstrukcję fabularną – zagubienia i odnalezienia – powtarza Miłosz w *Odnalezieniu*, umieszczonym po *Trwodze*:

Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?  
 Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo.  
 Słyszycie: grają już pastusze surmy  
 I gwiazdy bledną nad różową smugą.  
 Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.  
 Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.  
 Koguty światło na płotach witają  
 I dymi ziemia, bujna i szczęśliwa.  
 Tu jeszcze ciemno. Jak rzeka w powodzi  
 Mgła czarne kępy borówek otula.  
 Ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi  
 I dzwoniąc toczy się słoneczna kula. [MŚ 19]

U Blake'a dziecko po utracie ojca zostaje objęte Boską opieką. W strukturze wyłaniającej się w wyniku interpretacji psychoanalitycznej bardzo wyraźnie zarysowuje się problem relacji edypalnej, w jaką wkracza dziecko z matką po śmierci ojca. Bóg, pojawiający się jak ojciec w bieli, prowadzi dziecko do szukającej go matki i komplikuje relację edypalną – chłopiec nie znajduje innego obiektu miłości niż matka, o którą rywalizował z ojcem. Bóg-Ojciec nie wykonuje gestu ojcowskiego zakazu, wręcz przeciwnie – za rączkę prowadzi chłopca w objęcia matki, jest to spełnienie kompleksu Edypa wedle życzeń dziecka – rywal umiera, odchodzi, pozostawiając chłopca samego z obiektem erotycznym. Echo ojcowskiego zakazu uosabia jedynie biała szata: w symbolice chrześcijańskiej znak

<sup>29</sup> W. B l a k e, *Little Boy Found*. Wiersz dostępny w Internecie na stronie: <http://theotherpages.org/poems/blake03.html#boyfound>:

*The little boy lost in the lonely fen,  
 Led by the wand'ring light,  
 Began to cry; but God, ever nigh,  
 Appear'd like his father in white.  
 He kissed the child and by the hand led  
 And to his mother brought,  
 Who in sorrow pale, thro' the lonely dale,  
 Her little boy weeping sought.*

W przekładzie polskim Z. K u b i a k a (*op. cit.*, s. 100):

#### CHŁOPIEC ODNALEZIONY

Mały chłopiec płakał, za światłem  
 Wędrownym szedł przez wrzosowisko.  
 Lecz jako ojciec się ukazał  
 W bieli Bóg, co zawsze jest blisko.  
 Ucałował go, do strapionej  
 Jego matki przywiódł za rękę.  
 Jakże go szukała, przez drogi  
 Błądząc puste, głuche, dalekie.

czystości, niewinności i pokoju. Ale czy i biel szaty nie wydaje się w tym kontekście złudna, tzn. – czy można ją odczytywać jako sygnał tego, że pokój i niewinna relacja możliwe są tylko za przyzwoleniem ojca, choć bez jego fizycznej obecności, kiedy matka należy wyłącznie do chłopca, który nie musi się nią dzielić?

Problemy, które podsuwa psychoanalityczna interpretacja utworu Blake’a, rezonują w *Odnalezieniu* Miłosza, ale w znaczący sposób różni się ono od zaprezentowanego intertekstu. Najważniejsza różnica polega na braku jasnego – jak u Blake’a – wskazania, że dzieci są odnalezione przez Boga w przebraniu ojca<sup>30</sup>. Wręcz przeciwnie, ojciec pyta: „skądże ten lęk nierozumny?” (MŚ 19), przez co jednoznacznie staje po stronie *ratio* przeciwko lękowi określonymu jako *irratio*. Ojcowskie: „tu jestem”, zmienia także perspektywę zapisaną w *Little Boy Found*. O ile u angielskiego romantyka zagubiony był chłopiec, to u Miłosza zagubiony został ojciec. To bardzo znaczące przemieszczenie potwierdza psychoanalityczną lekturę nieobecności ojca. Jego słowa sytuują go w „tu” tekstu, Miłosz odkrywa ojca nie – jak Blake – w Bogu, ale w *ratio*, dokonuje zatem racjonalizacji lęku z powodu nieobecności ojca. Ojciec odnajduje się „tu”: w fantazmatycznej przestrzeni cyklu *Świat (poema naiwne)*, jako postać fantazmatyczna.

Odnalezienie ojca służy w *Świecie* przywróceniu ładu – przede wszystkim ładu w relacji z naturą. Być może, w ten sposób Miłosz przenosi edypalną relację z blake’owskiego intertekstu, relację, którą zapisać można jako triadę: ojciec/Bóg–dziecko–matka, w *Odnalezieniu* przybierającą kształt: ojciec/*ratio*–dzieci–natura/świat. Ojciec nie dokonuje jednak racjonalizacji wszystkich elementów, które pojawiają się w *Trwodze*. Do jego roli należy sprowadzenie tego, co w *trwodze* stanowiło „*Unheimliche*” do „*Heimliche*”: „Noc zaraz minie, dzień wszędzie niedługo”, „Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju”. Perspektywa ojca stawia w świetle świat ciemny i mroczny: „I gwiazdy bledną nad różową smugą”, „Koguty światło na płotach witają [...]”, „I dzwoniąc toczy się słoneczna kula”. Ojciec przywraca światu „samowitość”, dlatego wskazuje na: „pastusze surmy”, dźwięk „dzwonka w wiosce”.

Pewne obrazy z wypowiedzi ojca pojawią się – na podobnej zasadzie jak w *Trwodze* – w opisach zamieszczonych po latach w *Dolinie Issy*:

Ścieżka zwięzła się, zamiast zapachu igliwia zaczęło zanosić moczarem. Kałuże błyszczały w szarym poblasku przedświt. Brnęli w wodę albo omijali ją czepiając się olch. [...]

Na wprost nich niebo podpływało różowością i kiedy zatrzymać na nim wzrok, wszystko naokoło wydawało się bardziej czarne<sup>31</sup>.

W interpretacji *Świata* Jacek Łukasiewicz zwraca uwagę na funkcję *Odnalezienia*:

Świat przestaje być pełen strachów [...]. Teraz znów to jest normalny las, złożony z dają-

<sup>30</sup> Moje odczytanie wyraźnie przeciwstawiam lekturze H. V e n d l e r (*Z okrucich świat już doskonały*. W zb.: *Poznanie Miłosza 2*. Cz. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 348) – pisze ona: „W jednym wierszu, w którym pojawia się nastrój lęku, dziecko zamienia się w Blake’owskiego chłopca zabłąkanego w lesie, ale, podobnie jak u Blake’a, zostaje odnalezione przez nieustannie czuwającego troskliwego ojca”. Autorka dokonuje dwóch podstawowych nadużyć: po pierwsze, chłopiec Blake’a gubi się na bagnach, a nie w lesie, po drugie, to Bóg, a nie ojciec odnajduje go i prowadzi do szlochającej matki.

<sup>31</sup> M i ł o s z, *Dolina Issy*, s. 174.



cych się zaklasyfikować elementów (znanych roślin), można go przedstawić na planie. Można stąd równie dobrze wyjść w daleki świat, jak i wrócić do domu, las jest miejscem w linearnej pragmatycznej przestrzeni<sup>32</sup>.

Ojcowska racjonalizacja służy przywróceniu ładu w świecie – zgoda, ale w jego wypowiedzi nie ma ani słowa o lesie, a jedynymi wymienionymi z nazwy roślinami są borówki. Ojciec wskazuje „skraj”, ale główny trzon jego wypowiedzi, którą można by wiązać z lasem, stanowi opis światła i bagnistej atmosfery, jaki powtórzy poeta w *Dolinie Issy*. Obraz lasu nie jest całkowicie zanegowany, racjonalizacja lęku polega na skierowaniu dziecięcej perspektywy na to, co znajduje się poza lasem: wioskę, pastuszków. W wypowiedzi ojca las podlega stłumieniu, zostaje on świadomie pominięty, a wybrany element – ciemność – przeistoczony w świt. Ten zabieg uzmysławia funkcję ojcowskiego fantazmatu, który nie jest w stanie całkowicie odegnać lęku, ale ma za zadanie odwrócić od niego uwagę, częściowo nadać mu cechy „samowitego”.

Lektura *Doliny Issy* uzmysławia, że projekcja fantazmatu ojca w cyklu *Świat (poema naiwne)* nie sprostала stawianym jej przez Miłosza celom. Ojcowskie *imago* jest wytworem pracy stłumienia, poeta próbuje przeciwstawić uwewnętrzniony fantazmat traumie dziecięcej, co musi zakończyć się fiaskiem. Ojciec jest w Miłoszowym *Świecie* postacią uobecnianą na siłę, dramatyczną w swojej ambivalencji, w funkcji obecnego i nieobecnego, żywego i martwego zarazem, służy zakłamaniu rzeczywistości.

## Matka

Matka występuje w trzech wierszach cyklu: *Jadalnia*, *Schody* i *Przy piwoniach*. Aleksander Fiut odczytuje także *Przypowieść o maku* jako dyskursywnie należąca do „domeny matki”:

Podczas gdy królestwo ojca stanowi biblioteka, która gromadzi mądrość pokoleń, domena matki pozostaje rodzina, dom i ogród. Obdarzona ona przy tym została wiedzą jakby od razu daną, wrodzoną, a nie przyswojoną i wyuczoną. [F 40]

Stereotypowy obraz matki w roli karmicielki i gospodyni domowej po raz pierwszy pojawia się w *Jadalni* („Dymiącą zupę matka bierze z wazy”, MŚ 4). Zupełnie inaczej rysuje się jej postać w wierszu *Schody*:

Żółte, skrzypiące i pachnące pastą  
Stopnie są wąskie – kto idzie przy ścianie,  
Może bukiem celować spiczasto,  
A przy poręczy noga ledwie stanie. [MŚ 5]

Miłosz rozpoczyna piąty utwór cyklu opisem *locum tremens*, miejsca kryjącego w sobie potencjalne zagrożenie upadkiem. Podobnie jak z ojcem – obecność matki w jakiejś przestrzeni powoduje, że ta przestrzeń wpływa na jej obraz, jakby przestrzeń domagała się dostosowania do niej wizerunku postaci. Pojawienie się matki na schodach poprzedza aura grozy, którą wytwarza gra cieni:

<sup>32</sup> Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 91.

Leb dzika żyje, ogromny na cieniu.  
 Najpierw kły tylko, potem się wydłuża  
 I ryjem wodzi, wężąc, po sklepieniu,  
 A światło w drżących rozplywa się kurzach. [MŚ 5]

Wąskie schody niczym zbyt stroma ścieżka, cień ożywionej głowy dzika, wszystkie chwymane detale kreują przestrzeń „*Unheimliche*”. Dzik-cień staje się figurą niesamowitą, niebezpieczną (z „kłami” i „ryjem”). Miłosz gra dwoma porządkami: fizycznym oraz iluzyjnym. Ruch światła, zgodny z przemieszczaniem się matki po schodach, wytwarza złudzenie kształtów i ożywia martwe zwierzę, a zanik światła, spowodowany „drżącym kurzem”, wydaje się efektem działań dzika, który grozi nastaniem ciemności. Lęk przed ciemnością i cieniem ma w *Świecie* niebagatelne znaczenie – wraz z pojawieniem się mroku budzą się Miłoszowe demony. W perspektywie rosnącego napięcia w dwóch pierwszych strofach można odczytywać strofę trzecią jako opis kulminacyjnego starcia tego, co groźne i niesamowite, z postacią matki:

Matka w dół płomień migotliwy niesie.  
 Schodzi wysoka, sznurem przepasana.  
 Jej cień do cienia dziczej głowy pnie się:  
 Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama. [MŚ 5]

Matka istnieje jako byt graniczny, to ona, z jednej strony, niesie światło, przez co zostaje wpisana w krąg postaci mitycznych (jest niczym Prometeusz nosicielką „płomienia”). Z drugiej strony, wkracza w domenę cieni, co wikła ją w zmagania z potwornym dzikiem. „[...] wysoka, sznurem przepasana” matka, mocuje się, osamotniona, z „ogromnym” i „groźnym zwierzem”.

Akcentuje transgresywny status matki także detal jej ubioru: „sznur”. Może on symbolizować zarówno zabezpieczenie – sznur chroni ją przed upadkiem z wąskich schodów, jak i spętanie: matka jest na uwięzi! Owo uwięzienie jest w *Schodach* permanentne, ponieważ Miłosz nie rozwiązuje dramatu „mocowania się”, pozostawia go w wiecznym teraz („Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama”). Ambiwalentna pozycja matki rysuje się także w porządku wertykalnym: schodzi ona „w dół” i jej cień „pnie się” ku górze, do cienia dziczej głowy. Matka jest rozdarta, uwięziona pomiędzy dwoma światami. Pamiętajmy o zamiłowaniach ojca Miłosza do polowań: dzicza głowa to w rodzinnym domu coś najzupełniej naturalnego, ale pełniona przez nią funkcja trofeum zostaje odwrócona. Dzicza głowa staje się w domu groźnym strażnikiem, co więcej, jej przeciwnikiem w zwycięskiej, zdawałoby się, przestrzeni nie jest ojciec-myśliwy, lecz matka, której domeną mają być kuchnia i ogród. Trofeum – znak ojcowskiej poezji – a może substytut ojcowskiej władzy? A może wyobraźnia dziecka dokonuje podstawienia walczących z matką: zamiast ojca – cień dzika? A może w tym fantazmatycznym scenariuszu testuje się waleczność matki (falicznej?), obsadzając ją w roli ojca-myśliwego? Może być jeszcze inaczej.

Istotą problemu, przedstawionego, jak widać, w przestrzeni *Schodów*, jest sposób postrzegania przez Miłosza postaci matki oraz relacja, jaką wytwarza poeta między nią a ojcowskim trofeum. Natura upolowana, zdekapitowana powraca jako cień, aby matkę prześladować. Wspomnienie, którego echa pobrzmiewają w *Świecie*, zostało przez Miłosza zapisane w czerwcu 1939 w noweli *Tryton*,

gdzie matka bardzo wyraźnie określa swoje stanowisko wobec zachowań młodego Teodora:

Dlaczego męczysz zwierzęta. Znowu to samo. Sójka zdechła. Zadręczyłeś szczygła. Nie masz litości dla stworzeń. Ten głos matki, unoszący się między starymi meblami, pod oknem, na którym świeciły zielonym odbłaskiem słoje akwariów, zatruwał od początku wszystkie chwile miłości. [MT 324]

Ten kontekst otwiera możliwość psychoanalitycznej interpretacji *Świata* i innych utworów Miłosza, w których pojawia się postać matki. Dla takiej lektury ważne jest wyznanie Miłosza z *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, gdzie poeta pisze o sobie w taki sposób, jakby parafrazował charakterystykę małego Teodora z *Trytona*:

Będąc chłopcem, miałem dosyć zajęć z tym, co biega, lata, pelza, co rośnie, czemu można się przyglądać, czego można dotknąć, i nie interesowałem się słowami. [...]

Przyrodnik, kolekcjoner duszonych w wyziewach formaliny i wbijanych na szpilkę chra-  
bąszczy, okazów roślin w zielnikach, ptasich jajek podbieranych w gąszczu za cenę podrapania  
twarzy i bosych nóg [...] <sup>33</sup>.

To wyznanie Miłosza nadpisuje się nad doświadczenia postaci Teodora z 1939 roku. Poeta wręcz maniakalnie powraca do tego samego problemu, a w jego centrum – co w *Widzeniach* nie zostaje powtórzone – jest matka. To jej głos „zatruwał od początku wszystkie chwile miłości”. W *Trytonie* owo zatruwanie przekłada się na nieustanną repetycję matczynych słów:

– Znowu to samo. Męczysz zwierzęta. Nie masz litości dla stworzeń. [MT 326]

Znowu męczysz zwierzęta – mówiła matka. [MT 327]

Znowu matka gotowa była ukazać się we drzwiach, z palcem podniesionym, z tym chra-  
pliwym głosem przypominającym bez ustanku o tym, co musi nastąpić, przytłaczającym rzu-  
caną od niechcenia uwagę. [MT 328]

Teodor, jesteś okrutny. Teodor, męczysz zwierzęta. [MT 329]

Matka. Jakby radość złośliwa czaiła się w jej grymasie, ile razy udawało się jej zburzyć  
choć jedno z jego rojeń. [MT 332]

Winien, winien, okrutnik. Teodor, męczysz zwierzęta. Teodor, nie masz litości dla stworzeń.  
[MT 333]

Wypowiedź matki wybija swoisty rytm w Miłoszowej noweli, rytm, który – kiedy matka go nie powtarza – jest przez Teodora wyczekiwany, wręcz pożądany, a ostatecznie uwewnętrzniony:

nie unikał już nawet spotkań z matką; ze spuszczoną głową przybliżał się, okazywał niedbałość, byle prędzej spadły na niego cierpkie słowa, byle już raz runęła na niego ta ściana, chwiejąca się od dawna, grzebiąc go pod gruzami. O, być rozdartym, unicestwionym, znaleźć się w środku burzy! Ale matka teraz milczała. [...] Była samym prawem, czystą zasadą, nie przewidywała niczego: miała pewność. I syn pochylał się, dygotał, pod tą powagą, co nie chciała udzielić mu łaski zadania ostatniej rany. [MT 333]

Rytm wybijany przez uwagi matki jest paralelny do rytmu pożądania Teodo-

<sup>33</sup> Cz. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989, s. 18.

ra, nierozzerwalnie łączy się z jego pragnieniami, a kiedy matka milczy, to właśnie brak owych uwewnętrznionych „cierpkich słów” staje się przedmiotem pożądania. W tym pragnieniu zawiera się coś masochistycznego, marzenie o rozdarciu, „ostatniej ranie”, którą miałyby zadać matka. Symptomy wpisane w psychiczny obraz Teodora świadczą o tym, że jego pożądanie potrzebuje matczynego skarcenia, stąd „dygotanie”, odruch nerwiczny świadczący o traumatycznym wyczekiwaniu. Kreacja matki, która uosabia „samo prawo”, „czystą zasadę” (pamiętajmy o braku ojca w *Trytonie*), wskazuje na znaczące przemieszczenie statusu postaci edypalnego trójkąta. Jednakże paradoksalnie matka – ucieleśnienie prawa, nie utożsamia się z ojcowską rolą: opisuje zachowanie syna, ale nie wypowiada *explicite* zakazu.

Matka jest „samym prawem”, „czystą zasadą”, ponieważ rytm jej mowy konstituuje popędowość Teodora. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to popędowość paralelna do popędowości Miłosza: to w jego tekście pobrzmiewa rytm matczynej mowy, to on po latach w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* opisuje siebie tak, jak opisywał Teodora w *Trytonie*. Bo *Tryton* jest w twórczości Miłosza nowelą szczególną, opowieścią, w której ukazana została zależność popędowości poety od popędowości matki. Kristeva mówi o tym, że ciało matki służy zapośredniczeniu symbolicznych, organizujących relacje społeczne, praw i że to ono stanowi główną zasadę semiotycznej chory<sup>34</sup>. Rytm matczynych „cierpkich słów” zostaje skierowany przeciwko młodzieńczej pasji – przeciwko „przyrodnikowi” i „kolekcjonerowi”, ale jednocześnie wyznacza on destruktywne dążenie do rozkoszy. Ponieważ relacja z matką znajduje swoje odbicie w pożądaniu, którego obiektem są trytony, ulega ona przekształceniu w momencie, gdy Teodor pierwszy raz odczuwa w stosunku do tych zwierząt obrzydzenie:

Wspięta na palce, wkładała przez wąskie drzwiczki rynienkę z wodą. Nie zdradził, że to zauważył. Przez półotwarte drzwi widział, jak matka usiłuje zaczepić rynienkę o druty, jak jej się to nie udaje, jak nieporadnymi rękami grzęźnie w odrutowaniu. Tak, zapomniał dać dzwońcom wody. Nie dał im też jeść. Bezpieczniej jednak było do tego się nie przyznawać, tym bardziej że tego właśnie dnia trytony wzbudziły w nim po raz pierwszy rodzaj wstrętu. [MT 329]

Matka zostaje w tym fragmencie przedstawiona negatywnie, wręcz pogardliwie. Kiedy „nieporadnymi rękami grzęźnie w odrutowaniu”, nie wzbudza czułości obserwującego ją syna. Podglądanie matki przybiera tutaj formę przyrodniczego spojrzenia na trytony, które właśnie tego dnia wywołały po raz pierwszy poczucie obrzydzenia. Stąd też reakcja Teodora na matczyną nieporadność, dystans wobec jej opiekuńczych zabiegów mogą być interpretowane jako symptom wstrętu do jej ciała. Tutaj matka odmiennie niż w narracji o Edypie (gdzie stanowi ona obiekt pożądania syna i rywalizacji z ojcem) sytuowana jest przez syna w pewnej pozycji okazu (trofeum), który grzęźnie w jego klatce. Można nawet wyobrazić sobie odpowiednią do tej sytuacji emocjonalnej formułę, która trawestuje – substytuując obiekty – jej „cierpkie słowa”: „Teodor, znów męczysz matkę. Teodor, nie masz litości dla matki”.

W zakończeniu *Trytona* nie powtarza ona znajomych słów, jej milczenie pogłęguje jedynie rytm uwewnętrzniony przez chłopca („Winien, winien, okrutnik. Teodor, męczysz zwierzęta. Teodor, nie masz litości dla stworzeń”). Nowela koń-

<sup>34</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. Transl. M. Waller. New York 1984, s. 26.

czy się pogonią za nową rozkoszą, ale zanim ona nastąpi, Miłosz bardzo dokładnie zarysuje scenę rozpaczki dziecka i matczynego zwycięstwa:

Nie, nie zapomniał, chciał zapomnieć, chciał uwolnić się, chciał, aby wina spłynęła na obce, potężne siły, które wyznaczają kres, czatując na czas, kiedy przywiązanie żywych istot słabnie, a utajone życzenie przyciąga los. Klęczał, płacz dławił mu gardło. Matka wynurzyła się z półmroku pokoju i stanęła za nim. [MT 333–334]

Dramaturgię przeżyć Teodora wytwarza i komponuje *chora*, a dokładniej – wyrażający ją rytm i popędowość dążąca do destrukcji, agresji i śmierci. Matka miała rację, pożądanie Teodora manifestowało się w bezlitosnym męczeniu zwierząt, jednakże to rytm jej wypowiedzi indukował pożądliwą destruktywność syna. Ostatecznie to matka wyłania się niczym cień z „półmroku pokoju”, staje nad jego rozpaczą. Dopiero ta finalna scena z noweli *Tryton* pozwala całościowo ująć zapisany w kwietniu 1943 obraz matki w wierszu *Schody* i doświadczenie, do którego przyznaje się Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*. Matka przerażająca, matka wyłaniająca się z cienia za synem, który działał według dyktowanego przez nią popędowego rytmu – takiej kobiety boi się Miłosz, bo taka kobieta wyznacza horyzont jego „adolescencji”. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* pisze:

Mały chłopiec kocha się w Naturze, która objawia mu się jako wielobarwność, czar, urok, i kocha się w kobiecie, w dziewczynce z sąsiedztwa, kto wie, może tak bardzo erotycznie roślinno-ptasio-owadziej, że oddałby jej, gdyby zażądała, swoje zielniki i kolekcje motyli. Ale wstąpienie w adolescencję jest wstąpieniem w strach, strach Natury, strach kobiety, która ukazuje się jako przedstawicielka i sojuszniczka nieubłaganego urządzenia świata<sup>35</sup>.

Matka – jak wszystkie kobiety – stoi po stronie „nieubłaganego urządzenia świata”, ale nie w cyklu *Świat (poema naiwne)*, nie w *Trytonie*, nie w *Dolinie Issy*. Dlaczego? Ponieważ w tych utworach matka dopiero stanie się kobietą, o którą rywalizuje się z ojcem, bo w tych utworach ojca przy matce nie ma, nigdy te postacie nie spotykają się, jakby usytuowane były w całkowicie obcych sobie przestrzeniach! W przywołanych tekstach matka jest na wyłączność, nigdy nie pojawia się w miejscu, w którym rezyduje ojciec. Można powiedzieć, że Miłosz wpisuje w swoje utwory pragnienie trwania w stanie sprzed wejścia w dojrzałość, dlatego – paradoksalnie – wciąż powtarza się w nich dramat inicjacyjny.

Doświadczenie matki jako postaci rozdartej między światłem a cieniem jest w *Świecie* ważne dlatego, że stanowi powtórzenie zapisanej w 1939 r. sceny z *Trytona*. W *Schodach* nie pojawia się jednak syn, przez co kulminacyjne starcie z cieniem-dzikiem i sytuacja schodzenia ze stromych schodów przypomina bardziej wojerystyczny epizod z *Trytona*, gdzie młody Teodor podpatruje nieporadność matki. W wierszu z cyklu *Świat (poema naiwne)* pewne elementy, które wystąpiły w narracji *Trytona*, podlegają kondensacji, łącząc się w całościowy obraz matki uwiązanej, złapanej w pułapkę wąskich schodów i jednocześnie mocującej się z cieniowym potworem.

Motyw powtarzania przez matkę „cierpkich słów” pojawi się także w dwunastym wierszu cyklu *Świat (poema naiwne)* – pt. *Przy piwoniach*:

<sup>35</sup> Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 25–26.

Matka nad klombem z piwoniami staje,  
Sięga po jedną i płatki rozchyła,  
I długo patrzy w piwoniowe kraje,  
Dla których rokiem bywa jedna chwila.

Potem kwiat puszcza i co sama myśli,  
Głośno i dzieciom, i sobie powtarza,  
A wiatr kołysze zielonymi liśćmi  
I cętki światła biegają po twarzach. [MŚ 12; podkreśl. M. K.]

Aleksander Fiut odczytuje matczyne spojrzenie na świat jako przeciwagę dla czysto intelektualnego postrzeżenia ojcowskiego:

Ważniejsze, że matka z kwiatów, a nie z ksiąg, odczytuje prawa, które rządzą całym istnieniem. Nie pragnie ich przy tym zmieniać czy polepszać. Chce je poznać, aby się im ulegle podporządkować, ponieważ w dużym stopniu identyfikuje się z naturą. To jakby pramacierz, źródło i początek wszystkiego, symbol życiodajnej siły przyrody. [F 33–34]

W wierszu *Przy piwoniami* w poznawaniu świata przyrody pośredniczy matka, ale przede wszystkim przedstawia ją Miłosz jako obserwatorkę. Jej nieinwazyjne doświadczenie „piwoniowych krajów” i opowieść o „mieszkanii żuczków” odzwierciedlają głęboką łączność z naturą i jej zrozumienie. Matka umieszczona jest w swoim żywiole, w przeciwieństwie do wizji z wiersza *Schody*, nie wymaga asekurującej liny („sznura”), nie jest na uwięzi, doświadcza kontaktu z naturą żywą, nie przemienioną w trofeum, i dlatego też jej ciało nie podlega rozdarciu. Tak, to obraz „pramacierzy”, przyrody „łaskawej ludziom”, choć przecież można, wbrew matczynej lekturze świata przyrody, uruchomić kontekst o wiele bliższy Miłoszowi – kontekst etymologii słowa „piwonia”, które wywodzi się z greckiego słowa „*Παιωνία*”<sup>36</sup>. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* poeta pisze:

Fascynowały mnie przede wszystkim kolorowe ilustracje w przyrodniczych książkach i atlasach, a więc nie Julia-Natura, tylko jej portret przekazany przez rysownika czy fotografa. Tym niemniej szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można osiąść, byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę. [...] I dodam, że szal mój miał cechy wyraźnie samcze, wyrażała się w nim ta sama chciwość rozgraniczeń, definicji, mocniejszych niż rzeczywistość konceptów, która jednych uzbierała w miecz, innych wtrącała do lochu i prowadziła wiernych na święte religijne wojny<sup>37</sup>.

Co kryje się w tej nazwie: „piwonia”, „*paeonia*”, „*Παιωνία*”? Zguba, upadek, sen – bo wystarczy spojrzeć na dzieje greckiej krainy, od której wywodzi się owa nazwa, aby przypomnieć o jej aneksji przez Macedonię. Ale „*Παιωνία*” to przede wszystkim ojczyzna mitycznego Endymiona, kochanka bogini księżycy, Selene, który na jej prośbę został przez swojego ojca Zeusa skazany na wieczny sen. Mityczny kontekst wyznacza horyzont relacji ojca z synem, uśpiony Endymion jest w zasadzie wiecznie pięknym, ale martwym ciałem. Zeus spełnia życzenie Selene i jego syn zasypia z wpatrzonymi w nią oczyma. Petryfikacja Endymiona nie przeszkadza mu w spółdzeniu z kochanką potomstwa, co czyni z niego paradoksalną figurę uśpionej na wieczność pożądlivosti. Grecki mit w dziwaczny sposób roz-

<sup>36</sup> W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* A. Brücknera (Warszawa 1957, s. 416) „piwonia” definiowana jest jako: „roślina, zniekształcona z łac. *paeonia* [...]”.

<sup>37</sup> Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 18–19.

wiązuje relację edypalną – nie występuje w nim rywalizacja o miłość matki, ale ojciec zgadza się na wieczność skierować pożądliwe spojrzenie Endymiona na inną kobietę. Gdyby kontekst mitu uaktywnić w interpretacji Miłoszowej relacji z matką, ojcem i naturą, można by potraktować go jako parabolę obrazującą proces przenoszenia przez ojca-myśliwego sennego spojrzenia syna na nieosiągalny obiekt pożądania, czyli na przyrodę, z równoczesnym odwróceniem wzroku od matki. W ten sposób powstaje paradoks, ponieważ według relacji Miłosza o ojcu to natura – nie matka – stanowi przedmiot, o który można rywalizować z ojcem w strukturze edypalnej. Syn nie pożąda matki, ale zafiksowuje się na ojcowskiej (sadystrycznej) namiętności do natury. Matka byłaby w tej interpretacji poza równaniem, przeszkadzałaby w kultywowaniu ojcowskiej pasji, próbowałaby zaburzyć relację z ojcem, wykorzystując własną popędowość: „mężczyz zwierzęta, nie masz litości dla stworzeń”.

Doświadczenie zapisane po latach przez Miłosza w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* ukazuje jakąś wewnętrzną sprzeczność, która tkwi w jego własnym stosunku do natury, przeciwstawiającym się matczynemu z nią obcowaniu. Stąd matka w wierszu *Przy piwoniach* przybiera rolę tej, która: „co sama myśli / Głośno i dzieciom, i sobie powtarza”. Owo powtarzanie po lekturze *Trytona* zmienia się na symptomatyczne, dlatego też Miłosz nie musi zapisywać słów matki, w końcu to nie one mają największe znaczenie, ale ich rytm – jej rytm. Konstrukcja przywołanych wersów jest o tyle ciekawa, że zostaje ona wewnętrznie zrytmizowana poprzez zastosowanie polisyndetonu: „i co sama myśli”, „i dzieciom”, „i sobie”. W ten sposób Miłoszowy tekst fałuje przepływającym przezeń rytmem popędu. Rytm ten odezwie się ponownie, wiele lat później, w sytuacji niespodziewanej, przypadkowej, kiedy w *Rozmowach z Miłoszem* Aleksander Fiut zapyta o zapamiętane lektury poety.

Najbardziej przejmującą, jedną z podstawowych lektur... nie lektur, bo byłem wtedy za mały, ale czytali mi, jest utwór poetycki, poemat, wydany, zdaje się, przez księgarnię Idzikowskiego, rozdzierający. Ja płakałem rzewnymi łzami słysząc to. O takim chłopcu, który wraca do swojej wsi, która jest spalona, i szuka grobu matki. A tam wszystko zarosnięte jest maliniakiem, dzikimi chwastami. On błądzi tam, gdzie była wioska. I raptem chwytają go kolce ożyn, oplątują i to jest grób matki. Tak matka dała znać, że ona tutaj jest pochowana. Boże święty! Dla małego chłopca, ja miałem wtedy pięć lat, taka lektura! Przecież to melodramat na całe życie!<sup>38</sup>

Miłosz w swojej krótkiej odpowiedzi, w której streszcza bajkę czytaną mu w dzieciństwie, przedstawia doświadczenie bardzo silnej traumy. Zapis owej traumy rozpoczyna się od wielokropka, od retardacji, w chwili, w której poeta wprowadza własną metarefleksję nad wpływem, jaki miała na niego dramatyczna „lektura”. Poeta waha się, jak nazwać źródło swojego stygmatu „na całe życie”, ten nigdzie w *Rozmowach* nie doprecyzowany „utwór poetycki, poemat”, który jest i nie jest lekturą. Trauma osadza się na czymś nie do końca określonym, tytuł gubi się poecie podczas silnie nacechowanej emocjonalnie próby opowiedzenia „rozdzierającej” treści. Można rzec, iż zostaje on wyparty, wyrzucony poza obręb biblioteki pamięci, istnieje w świadomości poprzez to, co zdołało się przedostać przez cenzurę dziecięcego umysłu.

<sup>38</sup> Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 55–56. Podkreśl. M. K.

Traumatyczna opowieść wyrwana cenzurze sprawia Miłoszowi trud, jej odtworzenie zaburza tok i stabilność wypowiedzi, którą można było obserwować w całym rozdziale *Lektury zapamiętane*. Symptomy zaburzenia stabilności wypowiedzi można dostrzec w nagromadzeniu zaimków oraz spójników: „to”, „o takim”, „który”, „która”, „i”, „a tam”, „on”, „tam”, „gdzie”, „i”, „go”, „i to”, „ona”, „tutaj”. Traumatyczne doświadczenie komponuje wypowiedź Miłosza wewnętrznie porozrywaną, spazmatyczną, jej spójność, widać, buduje poeta z wielkim trudem. W siedmiu zdaniach występuje aż 14 spójników i zaimków. Można rzec, iż poprzez ich nagromadzenie pisarz próbuje uratować swoją wypowiedź przed rozpadem. Nieprzypadkowo nazywa tekst opublikowany przez Idzikowskiego „rozdzierającym”. Owo rozdarcie nadaje kształt jego własnej wypowiedzi. Zaimki i spójniki w tej sytuacji ratują poetę przed mówieniem wprost. Miłosz musi stosować zaimki, zamienniki imion – bohater tej historii nie ma imienia – oraz spójniki, które łączą poszczególne elementy jego narracji, dlatego że tylko za ich pomocą jest w stanie opisać nieokreślone, opierające się logicznemu wyrażeniu znamię rozdarcia. Wypowiedź poety rezonuje doświadczeniem traumy. W bardzo zwięzły sposób odtwarza on historię z dzieciństwa, można zebrać kluczowe elementy, które pamięć zachowała i które służą mu do jej rekonstrukcji: chłopiec, powrót do spalonej wsi, grób matki, maliniak, dzikie chwasty, błądzenie wśród zgliszczy, schwytywanie przez ożyny, znak od matki, grób matki, miejsce pochówku. To one konstytuują traumę Miłosza, określają tropy tego, co najbardziej uderzyło dziecięcą wyobraźnię, co zapisało się we wspomnieniach jako symptom lęku.

Grób matki, którego poszukuje wracający do spalonej wioski chłopiec, ustanawia centrum opowieści. Zgliszcza porośł maliniak, ślady po nich pochłonęła natura. Błądzenie chłopca przerywa znak od matki – schwytywany („oplątany”) przez kolce ożyn właściwie odczytuje miejsce jej pochówku. Dramatyzm tej historii nie wyczerpuje się w fabulacji poszukiwania i szczęśliwego (w nieszczęściu) odnalezienia.

Chłopiec zostaje „schwytywany” i „oplątany” przez matczyne ożyny, przez grób matki. Jest to nie tyle znak od niej, ile atak, zagarnięcie przez nią syna. Bycie schwytanym przez grób matki, przez matkę, stanowi konstytutywny element lęku, który odtwarza Miłosz. W centrum traumatycznego doświadczenia leży zatem relacja z matką. „Schwytywanie” i „oplątanie” ewokują skojarzenia z potrząskiem. Chłopiec staje się ofiarą matczynej miłości, matczynego grobu. Miłosz nie mówi nic o wyzwoleniu z tego uścisku.

Poeta konkluduje: „Boże święty! Dla małego chłopca, ja miałem wtedy pięć lat, taka lektura! Przecież to melodramat na całe życie!” Poprzez wprowadzenie metarefleksji Miłosz stara się wytłumaczyć, zracjonalizować swój lęk, pokazać, jak ta opowieść go ustygmatazowała. Zapisuje „lekturę”, w której empatia małego chłopca z wyznań łączy go z bezimiennym chłopcem z „poematu”, „lekturę”, która niczym skamielina, osadzając się na psychice Miłosza, wplątała go w owe substytucje. Nawiasem mówiąc, nie pierwszy raz poeta utożsamia się z doświadczeniem małego chłopca. Było tak z Teodorem, Tomaszem, anonimowymi dziećmi ze *Świata*. Dziecięca trauma ma źródło w nieświadomym zidentyfikowaniu się ze schwytanym przez mogiłę matki chłopcem. Można powiedzieć, że ta relacja będzie rzutować na fantazmatyczny związek poety z matką – związek, do którego powraca on w *Trytonie*, *Świecie* i w *Dolinie Issy*. Nieprzypadkowo Miłosz w ciągu



wykrzyknień mówi o „melodramacie na całe życie”. „Melodramat” to według słownika: „widowisko przeznaczone dla najszerzych mas publiczności, obliczone na wywołanie gwałtownych wzruszeń niepokoju, przerażenia i roztkliwienia przez patetyczną fabułę i wstrząsające sytuacje”<sup>39</sup>.

Poeta ma świadomość tego, iż opowieść, którą usłyszał w wieku pięciu lat, naznaczyła go. Można rzec, że ów „melodramat na całe życie” uwidacznia się w twórczości Miłosza jako symptom dziecięcej traumy, lęku sublimowanego w najróżniejszych momentach: niepokoju, przerażenia, roztkliwienia; ewokowanego przez sytuacje wstrząsowe. Jest to ciekawy trop, wskazujący na miejsca szczególnie ważne dla poety, miejsca, w których do głosu dochodzą lęki z czasów młodości, miejsca, w których czujnemu oku cenzora umykają treści skrywane przed świadomością i przenikają do tekstu jako symptomy nieświadomego.

Dziecięca trauma związana z matką odzywa się poprzez rytm polisyndetonów i szarpanej wypowiedzi Miłosza w utworze *Przy piwoniach*. Uzmysławia ona wpisany w różne teksty poety lęk przed dojrzałością i spojrzeniem na kobietę-matkę z perspektywy po inicjacji. Autor *Doliny Issy* wręcz obsesyjnie w swoich tekstach powraca do momentu sprzed progu dojrzałości, której doświadczenie na zasadzie interferencji fal popędów przyjmuje formę zakleszczenia w czasie dojrzewania. Obraz matki, która jako obserwatorka natury żyje z nią w swoistej symbiozie i to z niej wyczytuje prawa rządzące światem, stoi w opozycji do postaci przyrodnika-badacza-ojca nie tylko w *Świecie*. W *Trytonie* mały Teodor przekształca się w taką właśnie postać:

[...] Teodor szukał spokoju i zainteresowania w podręczniku przyrody, zestawiając swoją wiedzę o charakterze trytona z opisami innych hodowców, starych profesorów, którzy skalpelem przebijali żaby zatrute opium albo wydobywali serce morskim świnkom w laboratoriach pachnących formaliną. Teraz, kiedy pierwszy poryw osłabł, obnażały się mechanizmy i pochylały się nad nimi, poddając je doświadczeniom, niby zegarmistrz zasłuchany w krążenie drobnych wirów wzajemnie powiązanych ze sobą kółek. Zmniejszał porcje żywności, zasłaniał słój czarnym papierem, podgrzewał wodę. Namiętność umierała, rodził się badacz o wzroku przenikliwym i bezlitosnym. [MT 330]

W tekście z 1939 r. doświadczenie młodego chłopca całkowicie neguje matczyną radość z samej istoty natury. To – jak sam Miłosz dostrzega – narodziny badacza, którego przestrzeń znajduje się nie „przy piwoniach”, gdzie przyrody się doświadcza, ale w „bibliotece”, gdzie studiuje się rysunki wnętrza i szkieletów przedstawicieli różnych gatunków. W *Trytonie* Teodor był w swojej pasji osamotniony, jego namiętność uwięziona w kleszczach matczynej popędowości przekształcała się w pasję badawczą. W tym kontekście *Świat* jest zapisem wyraźnego podziału w obrębie domu i rodziny – matka doświadcza natury zmysłowo, ojciec albo ją „uprawia”, zaprowadzając ład, albo ją poznaje za pośrednictwem ksiąg czy przez szybę. Aleksander Fiut bardzo wyraźnie ten podział przedstawia, ale bez intertekstu *Trytona* postaci ojca i matki zdają się w swoich wizjach świata uzupełniać, podczas gdy zapisane w Miłoszowej noweli chłopięce doświadczenie, jak i jego powtórzenie w powojennej *Dolinie Issy* oraz *Widzeniach nad Zatoką San*

<sup>39</sup> *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 407–408.

*Francisco* pozwalają na dostrzeżenie znaczącej sprzeczności między światem ojca a światem matki.

### Zakończenie: o pewnej krypcie

Nic nie kończę, wszystko rozpoczynam. Tekst Miłosza nigdy nie będzie przeczytany, doczytany, każda nowa lektura jest kontynuacją nieprzerwanego cyklu przyjemności czytania i pisania. *Świat (poema naiwne)* wymaga odpowiedzi na zasadnicze pytania, które można zadać w porządku lektury historycznej i psychoanalitycznej: czym są w tekście Miłosza pęknięcia świadczące o tym, że wyparta rzeczywistość powraca do niego, aby nawiedzać, gmatwać poetykę? Dzięki lekturze psychoanalitycznej, która opiera się na intertekstualnej sieci powiązań tekstów autora, *Świat (poema naiwne)* staje się centralnym w twórczości Miłosza cyklem utworów o niespójności świata, o jego pełnym sprzeczności doświadczeniu i ambiwalencji postaci – miały być one przewodnikami po nim. Jak traktować *Świat* w kontekście nagromadzenia w jego przestrzeni wątków i obrazów, które spajają w jedną całość problemy dojrzewania oraz relacji rodzinnych zapisane w *Trytonie*, *Dolinie Issy*, *Rodzinnej Europie* i *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*?

Tekst wydany w 1943 r. można uznać za symptom ucieczki przed rzeczywistością poprzez jej negację, zupełnie inaczej zaczyna on jednak funkcjonować z perspektywy r. 1945, zamknięty w ramy zbiorczego tomu *Ocalenie*. Czy Miłosz w swoim cyklu *Świat (poema naiwne)* ocala „świat”? W końcowych wersach *Przedmowy* w tomie z 1945 r. pisze autor *Trzech zim*:

Sypano na mogiły proso albo mak  
 Żywiąc zlatujących umarłych – ptaki.  
 Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,  
 Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej<sup>40</sup>.

*Świat* również mieści się w „tej książce”, której magiczną funkcją jest odpędzanie duchów. Miłosz nie przywołuje zatem niczego innego jak obrządek zapisany w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Ten gest ma znaczenie dla lektury cyklu *Świat (poema naiwne)*, ponieważ należy on do kulminacyjnego punktu procesu pracy żałoby. Jeżeli *Ocalenie* służy jako dar dla zmarłego, a zatem niemożliwy do zwrócenia potłacz – zmarły nie jest się w stanie odwdzięczyć – to siłą rzeczy *Świat (poema naiwne)* okazuje się częścią owego poetyckiego wydatkowania mającego ocalać przed odpowiedzialnością za tych, którzy nie mogli zostać ocaleni. Właściwie już pierwszy wers *Przedmowy* wyraźnie wskazuje na ten problem: „Ty, którego nie mogłem ocalić”<sup>41</sup>. Samo ocalenie poprzez funkcję potłaczu zyskuje funkcję zwrotną, nie dotyczy ono tego, którego nie można było ocalić, a zatem przedmiotu utraconego, przedmiotu pracy żałoby, ale służy ocaleniu żyjącego, tego, w którym praca żałoby się odbywa. Ocalenie jest pracą stojącego nad grobem, a nie tego, którego pochowano.

Jakie znaczenie ma praca żałoby w interpretacji *Świata*? Stanowi ona ogniwo łączące w całość funkcje ocalania i negacji rzeczywistości. Utwór ten jest miejscem największego napięcia, ponieważ wiąże się z dramatyczną próbą ocalenia pewne-

<sup>40</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*. W: *Poezje*. Warszawa 1983, s. 37.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

go modelu rzeczywistości (niedoskonałego, pękającego w szwach), co nie zmienia faktu, że istnieje on jako jedyne miejsce ucieczki od zrujnowanego świata. Czy Miłoszowe przedsięwzięcie jest udane? Praca żałoby powinna prowadzić do akceptacji rzeczywistości, a jednak w ostatnim wierszu zamykającym *Ocalenie*<sup>42</sup> Miłosz nie zgadza się na bycie „płaczką żalobną”<sup>43</sup>, nie chce przyjmować, naturalnej w tym kontekście, roli wynajętego przez polski naród poety, który uświęca narodową żałobę i martyrologię. Funkcja płaczki jest jednym z głównych elementów potlaczki, jaki ofiarowuje się zmarłemu, to narzędzie symulacji, które, wprzęgnięte w ekonomię łez, pracuje nad grobem, redukuje do absurdu ceremonię pogrzebową – płaczki to statyści na scenie płaczu<sup>44</sup>. Miłosz odmawia udziału w rytuale pogrzebowym, stąd swoisty paradoks *Ocalenia*, które, podobnie jak ceremonia dziadów, ma na celu uwolnienie się od tych, którzy nawiedzają nas po śmierci. Praca żałoby musi zakończyć się odegnaniem widma, inaczej dojdzie do patologizacji tego procesu<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Chodzi o wiersz Cz. Miłosza pt. *W Warszawie* (w: *Poezje*, s. 105):

Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz  
Płaczką żalobną.  
Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz  
Ran wielkich swojego narodu,  
Aby nie zmienić ich w świętość,  
Przekłętą świętość, co ściga  
Przez dalsze wieki potomnych.

<sup>43</sup> Motyw ten porusza K. Kłosiński (*Mnemosyne. W: Poezja żalu*. Katowice 2000, s. 141). Zwraca on szczególną uwagę na paradoks, który wynika z tego, iż „mowa sprzeciwu wobec prozopopei, wobec przyświadczenia umarłym, sama jest u założeń prozopopeją, sama jest głosem-za-grobu”. Z jednej strony, ten paradoks ukazuje, że Miłosz pisze o sobie zza grobu, że ostatecznie występuje jako ten, kto musi spojrzeć na swoje istnienie z perspektywy, jakiej odmawia innym. Z drugiej strony, prozopopeja pozwala na transgresję czasu, która jest o tyle istotna, o ile pozwala na projekcję teraźniejszości w przyszłość, projekcję siebie jako widma. Ponieważ *proiectio* nie oznacza niczego innego jak rzutowanie na zewnątrz, Miłoszowe widmo także staje się tym elementem, który objęty zostaje gestem odmowy. Nie być płaczką, nie być widmem – Kłosiński nie dostrzeża w tej negacji patologizacji pracy żałoby, gdy tymczasem to właśnie owa patologizacja będzie powodem wykreowania przez Miłosza „pamięci-wyobraźni” jako części „projektu od-pamiętywania”. Gdyby poeta rzeczywiście wykonał pracę żałoby, to jego twórczość nie nosiłaby znamion powrotu do niespełnionego obowiązku, nie byłaby tak bardzo przesiąknięta lamentem Antygony.

<sup>44</sup> Płaczki żalobne w tym kontekście przywołuje także S. Žižek (*Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*. Przeł. J. Kutyła. Warszawa 2008, s. 37): „Wygląda na to, że jakaś postać innego – w tym przypadku chór – może nam odebrać i przeżywać za nas nasze najbardziej intymne i spontaniczne uczucia i postawy, łącznie ze śmiechem i płaczem. W niektórych społeczeństwach podobną funkcję spełniają tak zwane płaczki (kobiety wynajęte, by płakały na pogrzebach): są w stanie odegrać spektakl żalobny dla bliskich zmarłego, którzy mogą ten czas poświęcić na bardziej zyskowne zajęcia (na przykład dzielenie spadku)”. Autor ukazuje, że płaczka ma przede wszystkim zdjąć ciężar odgrywania spektaklu pogrzebowego z bliskich. W moim odczytaniu płaczka oprócz tej funkcji może być wykorzystywana do zwiększenia puli łez – a zatem jako element potlaczki.

<sup>45</sup> Pisze o tym Miłosz (*W Warszawie*, s. 106):

To brzemię  
Nie jest na moje siły.  
Jakże mam mieszkać w tym kraju,  
Gdzie noga potrąca o kości  
Nie pogrzebane najbliższych?  
Słyszę głosy, widzę uśmiechy. Nie mogę  
Nic napisać, bo pięcioro rąk

Czy można odmówić zmarłemu wpisania we własny tekst? Czy można odmówić roli płaczki? Miłosz zadaje jedno z najważniejszych pytań historiozoficznych: czy żyć wstecz, niekończącym się pogrzebem, i przepracowywać wieczną narodowo-historyczną żałobę? Czy przerwać ceremonię dziadów w polskiej literaturze, nie zgodzić się na warunki dyktowane zza grobu, złożyć dar i odejść w spokoju? Poeta staje po stronie życia<sup>46</sup>.

Miłosz odrzuca rolę płaczki w procesie pracy żałoby, odrzuca także żałobę jako destrukcyjną dla swojej twórczości. Oddaje widmom tekstualny potłacz, ale ma świadomość, że, wyzbywając się funkcji żałobnika, jest skazany na patologizację tego procesu. Ma też świadomość konfliktu pomiędzy swą wolą, pragnieniem pisania a poczuciem obowiązku spłaty długu wobec tych, którzy odeszli. Nie pisać w imieniu umarłych, nie oddawać im swojego pióra? Miłosz odmawia literaturze jej terapeutycznej funkcji, ale przede wszystkim nie chcąc być owładniętym, opętany przez umarłych, nie i n k o r p o r u j e ich w siebie. Inkorporacja jest podstawowym pojęciem opisującym prawidłowe przepracowanie żałoby, polega na zjednoczeniu istnienia zmarłego z własnym, na akceptacji jego śmierci i narcystrycznego odzyskania energii popędowej z utraconego obiektu. W *Słowniku psychoanalizy* Jeana Laplanche'a i Jeana-Baptiste'a Pontalisa inkorporacja związana jest z dwoma innymi procesami, introjekcją i identyfikacją<sup>47</sup>. Miłosz nie inkorporuje, nie w-ciela w siebie obcych ciał, chcąc uniknąć doznania obcości własnego ciała, które trzyma metaforyczne pióro. Bardzo ważny zapis tej traumy znajduje się w końcowym wierszu *Ocalenia*: ukazuje on zmaganie się poety z widmami, które, na przekór jego intencji, walczą o obecność w jego tekście, w jego ciele. W tym kontekście *Świat* objawia się jako miejsce ucieczki od przestrzeni „duszej”, bo przez duchy zasiedlonej.

Nie chcąc oddawać siebie umarłym, niezdolnym do uczestnictwa w rozkoszy jego tekstu, którzy, wręcz przeciwnie, zagrażają mu, Miłosz unieobecnia się w *Ocaleniu*, zdominowanym przez doświadczenie dziecięcej *jouissance*. Do *Świata*, co prawda, przedzierają się widma z rzeczywistości, ale z jego pejzażu znika np. znaczący „grób” (grób matki z dziecięcej lektury Miłosza wspomniany w rozmowie z Aleksandrem Fiutem). Poeta ma poczucie, że zagospodarowuje przestrzeń świata, jaki powinien być. Introjekcja pozwala zachować w sobie obiekt utracony, odizolować go od rzeczywistości, stąd waga przeświadczenia, że zmarłych trzeba

---

Chwyta mi moje pióro  
I każe pisać ich dzieje,  
Dzieje ich życia i śmierci.  
Czyż na to jestem stworzony,  
By zostać płaczką żalobną?

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*:

Ja chcę opiewać festyny,  
Radosne gaje, do których  
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie  
Poetom chwilę radości,  
Bo zginie wasz świat.

<sup>47</sup> Na ten temat zob. *Inkorporacja*. Hasło w: Laplanche, Pontalis, *op. cit.*, s. 84: „W istocie inkorporacja zawiera trzy znaczenia: dostarczanie sobie przyjemności przez wpuszczenie obiektu do wewnątrz siebie; niszczenie tego obiektu; przyswajanie sobie cech tego obiektu przez zatrzymanie go wewnątrz siebie. Ten aspekt czyni z inkorporacji wzorzec introjekcji i identyfikacji”.

nakarmić potłaczem własnego tekstu, a to znaczy, że trzeba ich pognać, bo skoro nie znalazło się dla nich miejsce w *Świecie*, to nie ma dla nich miejsca także w rozkoszy życia. Czym w takim razie jest *Świat*?

Warto tu odwołać się do Derridowskiego pojęcia krypty, które filozof zapożyczył od Nicholasa Abrahama i Marii Torok. Według ich koncepcji krypta stanowi miejsce wytwarzane w procesie patologizacji pracy żałoby. Jacques Derrida uruchamia olbrzymi aparat pojęć filozoficznych po to, aby odpowiedzieć na pytanie: czym jest krypta? Swoje rozważania rozpoczyna od próby uchwycenia zależności, w jaką to pojęcie wchodzi z rzeczywistością. Konstytutywna dla rozumienia krypty jest jej funkcja – miejsca oddzielonego od rzeczywistości, przestrzeni, która izoluje się, zaczyna działać jako swoisty sejf, zabezpieczając wszystko, co zostało w nim pochowane. W ten sposób Derrida opisuje kryptę jako miejsce zarazem odizolowane i strzegące, ochraniające jakiś sekret:

Krypta nigdy nie jest naturalna w każdym calu, a jeżeli, jak wiadomo, *physis* ma tendencję do zamykania się [*to encrypt*], jest tak dlatego, że przelewa się ona przez swoje granice i, w sposób naturalny, zamyka swojego innego, wszystkich innych. Krypta nie jest zatem naturalnym miejscem [*lieu*], ale uderzającą historią podstępu, jakiejś architektury, jakiegoś artefaktu: miejsca pojmowanego w innym, ale rygorystycznie od niego odłączonego, izolowanego od wszelkiej przestrzeni przez podziały, niczym jakaś osłona, enklawa<sup>48</sup>.

Krypta to *locus* wyjątkowy, ponieważ, będąc częścią przestrzeni ogólnej, odcina się od niej. Refleksja Derridy ma znaczenie dla lektury *Świata* jako miejsca stworzonego w ramach pewnej rzeczywistości, miejsca, które do owej rzeczywistości nie należy, stanowiąc wobec niego „enklawę”. Problem przestrzeni zbliża cykl Miłosza do analizowanego przez Derridę pojęcia także ze względu na to, co będzie podstawą, impulsem do wyizolowania się, czyli przemocą. To znamienne odwrócenie, którego dokonuje Derrida w stosunku do zasady budowania opartej na zgodzie i współpracy. Nie – kryptę tworzą ciosy, musi być ona odcięta od tego, co ją otacza. Czy *Świat* jest kryptą? Z pewnością zostaje odizolowany od rzeczywistości, bez wątpienia jest wynikiem ciosów i, jak mówi Derridowski przepis otwierania krypty, aby się do niego dostać, trzeba było zbadać wszystkie pęknięcia w celu ostatecznego spenetrowania go. Czy *Świat* jest kryptą? Co w ogóle można zamknąć w krypcie? Derrida próbuje odnaleźć odpowiedź na to pytanie w książce Abrahama i Torok. Odwołując się do metafory szkieletu konstrukcji domu, pokazuje, w jaki sposób siły popędowe składają się na budowlę, którą jest krypta:

Pierwsza hipoteza Magicznego Słowa postuluje prewerbalną traumatyczną scenę „zakodowaną” ze wszystkimi jej libidinalnymi siłami – poprzez swoją sprzeczność, poprzez samą swoją przeciwstawność podtrzymują one tę wewnętrzną odporność krypty jak filary, belkowanie, kołki i ściany nośne, naginające te siły nieznośnego bólu przeciwko niewypowiadalnej, zakazanej przyjemności, której miejscem nie jest po prostu Nieświadome, ale Jaźń<sup>49</sup>.

Czy można mówić o prewerbalnej scenie w kontekście utworu Miłosza? Raczej nie, co nie zmienia faktu, że takie elementy, jak inicjacja i trójkąt rodzinny sprzyjają konstrukcji rodzinnej krypty w odizolowanej od rzeczywistości przestrzeni

<sup>48</sup> J. Derrida, *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*. W: N. Abraham, M. Torok, *Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Transl. N. Rand. Minneapolis 2005, s. XIV.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. XV.

cyklu *Świat (poema naiwne)*. Czy *Świat* jest kryptą? Pojawiają się w nim obrazy, które wiążą ten tekst z *Trytonem*, *Rodzinną Europą* i *Doliną Issy*, obrazy, które wskazują na Miłoszowy „romans z naturą” w momencie transgresji w dojrzałość. Wolno je traktować jako części składowe szkieletu krypty: pogoń za przyjemnością, poczucie wewnętrznego rozdarcia, nieumiejętność przejścia rytuału inicjacyjnego. Fakt, iż bohaterowie Miłosza zatrzymują się na progu dojrzałości i nie potrafią go przekroczyć, zgadza się z bardzo ważnym problemem wytwarzania miejsca izolowanego, z funkcją zamykania w nim tego, co niebezpieczne, tajne, tego, co może zaszkodzić, ale również tego, co sprawia rozkosz. Derrida pokazuje, że zabezpieczenia krypty wykorzystującej proces introjekcji służą ocaleniu tego, co zewnętrzne i co może stanowić przedmiot rozkoszy, ale zamknięta, staje się także więzieniem, ponieważ wyizolowane w niej popędy naznaczone są ambiwalencją:

Krypta jest zawsze uwewnętrznieniem, pewnym włączeniem zamierzonym jako jakiś kompromis, ale ponieważ jest to pasożytnicze włączenie jakiegoś wnętrza obcego [zewnętrznego] do wnętrza Jaźni, wyrzutka w przestrzeni ogólnej introjekcji, w którym poprzez przemoc zajmuje ono swoje miejsce, kryptyczny sejf może jedynie utrzymać w stanie zapętlenia ten zabójczy konflikt, którego nie jest w stanie rozwiązać<sup>50</sup>.

Czy powtarzanie tego samego doświadczenia nie jest, w pewnym stopniu, problemem pisania Miłosza? Powracający temat inicjacji przekształca się nieubłagane w konstruowanie krypty, opisywanie jej, kładzenie fundamentów, budowanie stropu, ścian nośnych. Czy *Świat* jest kryptą? Czy możliwe jest pochowanie, zamknięcie w tym, szczególnie rozumianym, grobowcu doświadczenia inicjacji? Derrida mówi o sejfie nie tylko dlatego, że sejf zamyka, izoluje, ale także dlatego, że ochrania, strzeże tajemnicy. Jaką tajemnicę zamyka Miłosz w inicjacyjnym sejfie?

Derrida przywołuje pojęcia introjekcji i inkorporacji, aby pokazać, że krypta wytwarzana jest na granicy między dwoma procesami, w miejscu, w którym zachowany, bezpieczny przedmiot pracy żałoby spotyka się z odmową zaakceptowania go jako żyjącej części żałobnika:

Introjekcja/inkorporacja: wszystko rozgrywane jest na granicy, która oddziela i przeciwstawia te dwa pojęcia. Z jednego sejfu inny; z jednego wnętrza inne; jeden w tym drugim; i ten sam poza innym. [...] Jaźń próbuje zidentyfikować się z obiektem, który „uwewnętrzniała”. Dzięki temu, co Maria Torok nazywa „temporyzacją”, Jaźń odzyskuje swoje wcześniejsze obsadzeniowe inwestycje z obiektu utraconego, czekając na libidinalną reorganizację. Zamknięcie utraty obiektu, ale także zaznaczenie odmowy żałoby, taki manewr jest obcy i w zasadzie przeciwstawny procesowi introjekcji. Udaję, że zachowuję zmarłego przy życiu, nienaruszonego, bezpiecznego w sejfie wewnątrz mnie, ale tylko w celu odmowy, w niezaprzeczalnie ambiwalentny sposób, miłości do tego umarłego jako żyjącej części mnie, umarłego zachowanego we mnie, poprzez proces introjekcji, jak dzieje się w tzw. normalnej żałobie<sup>51</sup>.

Jeżeli Miłosz wytwarza kryptę, to właśnie dlatego, że odmawia żałoby po utraconym świecie, fantazmatycznym świecie dzieciństwa, mimo iż to właśnie z niego czyni przedmiot do zachowania, do zabezpieczenia. Negacja rzeczywistości w cyklu *Świat (poema naiwne)* oraz odmowa bycia „płaczką żałobną” w ostat-

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. XVI.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

nim wierszu *Ocalenia* powodują, że tekst poety staje się kryptą. Tak, *Świat* jest kryptą rzeczywistości z okresu dzieciństwa, wyobrażenia, które zostało pochowane, ale nie oplakane i dlatego co pewien czas będzie nawiedzać Miłosza niczym widmo. Jego halucynacyjny charakter sprawia, że w ramach krypty istnieć będą inne teksty: *Tryton*, *Ocalenie*, *Dolina Issy*, *Rodzinna Europa*, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Co będzie w tych tekstach nawiedzało Miłosza? W *Trytonie* będzie to postrzegany przez dziecko obraz matki i powtarzana przez nią nagana: „Męczysz zwierzęta, nie masz litości dla stworzeń”. W *Dolinie Issy* pojawi się grób Magdaleny oraz problem inicjacji w dojrzałość. W *Rodzinnej Europie* można odnaleźć widmo ojca, ale także ks. Chomskiego i Oskara Miłosza, natomiast w *Widzeniach* Miłosz wyraźnie przywołuje widmowe doświadczenia swojego dzieciństwa i „romansu z naturą”.

### Abstract

MICHAŁ KŁOSIŃSKI  
(University of Silesia, Katowice)

#### MIŁOSZ'S "WORLD" APART. FATHER – MOTHER – KRYPT

The paper considers the problem of Czesław Miłosz's text reading by referring to the category of psychoanalysis. It traces the "splits" in the text, that is those places which reveal the symptoms of war trauma suppression. An attempt is made to show relationship of those places with the texts written earlier and later than *World (Świat)* to emphasise the weight of trauma in Miłosz's poetry and prose. The above considerations lead to recognize Miłosz's text as krypt (in Jacques Derrida's view).