

MATEUSZ KŁOSOWSKI Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

„KRUCHA PIANA”, PORCELANA O WIERSZU CZESŁAWA MIŁOSZA

To, co się dzieje między nami a rzeczami, jest
równie ważne dla poznania naszego ziemskiego bytu
jak słowa, które wypowiadamy¹.

Piosenka o porcelanie jest jednym z najbardziej znaczących, a przy tym najpiękniejszych wierszy, jakie wyszły spod pióra Czesława Miłosza. Tom *Światło dzienne*, do którego poeta włączył ten utwór, ukazał się nakładem paryskiej „Kultury” w roku 1953, lecz nie skupił na sobie szczególnej uwagi badaczy, o czym świadczy stosunkowo niewielka liczba opracowań w porównaniu z analizą innych dzieł pisarza. Wśród prawdopodobnych przyczyn takiego stanu rzeczy można wymienić brak wykrystalizowanej reguły, która odpowiadałaby za rozmieszczenie wierszy w zbiorze. Po latach autor wyznawał:

Światło dzienne jest zbiorem nie najlepiej ułożonym, dość przypadkowym. Brak mu jakiegokolwiek zasady unifikującej. Do całości nie mam wiele sympatii, odliczam ją na straty. Układ jest chaotyczny w wyniku trudnej sytuacji osobistej i ciśnienia tych atmosfer politycznych, które przez szereg lat wytrącały mnie z poezji².

Adnotacja w prawym dolnym rogu stronicy pod tekstem utworu informuje o miejscu i czasie jego powstania: Washington D. C., 1947 rok. Chronologicznie *Piosence* jest zatem bliżej do poprzedniego zbioru – *Ocalenia*, opublikowanego zaraz po wojnie w Warszawie, bez jakiegokolwiek jeszcze ingerencji cenzury. Co więcej, liryk wpisuje się po części w poetykę tomu z 1945 roku, gdyż przedstawia obraz zakończenia wojny, a także podejmuje próbę emocjonalnego rozrachunku z „pamiątkami przeszłości”.

Kazimierz Wyka, śledząc kolejne dzieła Miłosza – od debiutanckiego *Poematu o czasie zastygłym* z 1933 roku aż do *Ocalenia* – wskazał kierunek zmian w poezji. Badacz pisał w artykule opublikowanym pierwotnie w „Twórczości” (1946, nr 5):

¹ Jako motto przywołałem fragment z *Traktatu o dłoniach i rzeczach* S. Chwina („Tygodnik Powszechny” 2002, nr 2, s. 8–9), będący odpowiedzią na *Traktat teologiczny* Cz. Miłosza. Zacytowane zdanie w całości brzmi: „Badałem mikroświat gestów, uchodzący za niewarte uwagi głupstwo, i kto wie, może już wtedy zacząłem się domyślać, że to, co się dzieje między nami a rzeczami, jest równie ważne dla poznania naszego ziemskiego bytu jak słowa, które wypowiadamy, bo czasem w drobnym gęście odsłania się ważna tajemnica człowieka”.

² Cz. Miłosz, R. Górczyńska [E. Czarnecka], *Podróżny świata. Rozmowy*. Kraków 2002, s. 100. *Dzieła zebrane*.

Ta sama płatanina doraźnej aktualności, filozoficznego sensu i własnego losu poety, z której wysączył się już niejeden najklarowniejszy utwór Miłosza, a która bodaj większą ich liczbę zmaciła, znów kładzie się w poprzek tego strumienia. Tamto, co poniechane i minione – powraca. [W 285]³

Przywołane spostrzeżenie antycypuje także późniejsze liryki Miłosza – piszę „antycypuje”, rozprawa poprzedziła bowiem o rok powstanie analizowanego wiersza. Literaturoznawca wyróżniał w twórczości żagarysty poetykę „skupienia obrazów i zaostrenia ich niespodzianki” i tłumaczył: „dopiero teraz mamy skupienie, skrót, któremu towarzyszy pomnożenie niespodzianki [...]” (W 301). Krytyk, dokonując wyboru utworów poświęconych marzeniu o Arkadii, jakiej pragnął poeta, odniósł się również do zagadnienia piękna, podkreślał wszak, że wiersze autora *Trzech zim* nic nie tracą pod wpływem ciężaru tematów. Aby wskazać główne konstatacje dotyczące Miłosza, zestawiam dwa fragmenty artykułu badacza – pierwszy traktuje o wierszu *W Warszawie*, kolejny omawia *Campo di Fiori* oraz *Miasto*:

Sens jasny: jest to szukanie nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej, w imię piękna rzeczywistości. [W 305]

Dlatego to nieprzystosowanie w imię kontemplacji estetycznej jest tylko szukaniem nieprzystosowania, szukaniem powodów dla zachowania egotycznej odrębności. [W 308]

W odpowiedzi na ową diagnozę Miłosz wystosował *List półprywatny o poezji*, w którym pytał m.in.:

Czy krytyk nie dostrzega ironii artystycznej, polegającej na przeciwstawieniu: poeta nie chce zostać płaczką żalobną, ale tą płaczką żalobną zostaje?⁴

Choć twórca przybiera postać płaczki, czyni to jednak właśnie dlatego, aby wyeksponować swój dystans wobec rzewnej konwencji, która z definicji wyraża tęsknotę, rozpacz i melancholię. Co więcej, Wyka pisał o „fali rytmu, jaki urzeka i niesie każdy, nawet najbardziej niejasny z ówczesnych tekstów Miłosza” (W 290). W *Piosence* rytm (wespół z rymem) także olśniewa, a pojawiające się obrazy zostały sfunkcjonalizowane i osadzone w tradycji literackiej. Jednym z możliwych odczytań utworu jest uznanie porcelany za synonim poezji. Formowanie materii słowa przypomina pracę rzemieślnika, zwłaszcza gdy ten dysponuje wyjątkowo czułym tworzywem. W finale trzeciej części rozważań krytyk podsumowywał:

już w latach przedwojennych Miłosz zdołał wykształcić pewną normę swego stylu o wysokiej wartości artystycznej, normę nie mniej indywidualną i własną, co rokuje jego poezji, że nie pozostanie zjawiskiem związanym tylko z pewnymi treściami czasu, z jego katastrofizmem i niepokojami. [W 299]

Dalsza droga literacka pisarza potwierdziła stanowisko Wyki. Na podstawie eseju badacza można mówić o rodzaju zmian zachodzących we wcześniejszej twórczości Miłosza, jaki przybliżał go do etapu powstania *Piosenki o porcelanie*: „I cho-

³ Skrótem W odsyłam do: K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W: *Rzecz wyobraźni*. Red. H. Markiewicz, M. Wyka. Kraków 1997. *Pisma*. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁴ Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Przypisy Ł. Tischner. Przypisy do tekstów *List półprywatny o poezji*, Dwight Macdonald, Józef Czechowicz A. Franaszek. Kraków 2006, s. 117. *Dzieła zebrane*.

ciaż nieraz echo tych wierszy jest raczej refleksyjne niż liryczne, są to liryki na prawdę spełniające warunki wzruszenia” (W 300–301).

Powróćmy do *Listu półprywatnego o poezji*: Miłosz kreślił w nim własny program poetycki, który realizował następnie także w *Piosence*, o czym przekonuje np. stwierdzenie:

Trzeba raczej ubolewać, że w Polsce, ile razy ktoś chce przemawiać na tzw. wielkie tematy, tyle razy wpada w romantyczną maniérę, co rzekomo jest wiernością dla tradycji, ale tradycji obcej o sporo stuleci⁵.

Przybieranie różnych masek oraz wcielanie się w rozmaite role wiązało się u autora *Ocalenia* z poszukiwaniem odrębnego stylu, gdyż powrót do poetyki, jaką posługiwał się przed wojną, nie był możliwy. Za wszelkimi kamuflażami kryje się silne „ja” samego Miłosza, który – choć srogo doświadczony przez los – zachował ciągłość własnych refleksji, usiłując przekazać swe przemyślenia za pośrednictwem „formy bardziej pojemnej”, ponieważ żaden z gatunków nie wystarczał do oddania pełni ludzkich przeżyć. Stanisław Barańczak powoływał się na „teorię techniki wielogłosowości i będącej jej efektem ironii”⁶, a następnie pisał:

począwszy od *Głosów biednych ludzi* coraz więcej w tej twórczości odwołań do „cudzego słowa”. Należą tu nie tylko takie zjawiska, jak liryka maski [...] czy liryka roli, której przykładami niezmiennie pouczającymi, obok *Głosów biednych ludzi*, mogą być wiersze w rodzaju *Dziecięcia Europy*, *Portretu greckiego*, *Piosenki o porcelanie* [...] ⁷.

Owo ujęcie ukazuje szerokie spektrum postaw. Odpowiada to faktowi, że brak jest jednej i absolutnej prawdy, przez co tylko wielogłosowość może odsłonić fragment – zawsze fragment, jak powiedziała by Różewicz – rzeczywistości. Dopiero z tego typu skrawków ma szansę wyłonić się perspektywiczny i autentyczny obraz czasów Zagłady. *Piosenka o porcelanie* stanowić będzie echo, określonej przez Wykę, kontemplacji minionej rzeczywistości. Badacz przyłożył do cyklu *Świat (poema naiwne)* z tomu *Ocalenie* nowatorską dla strategii pisarskiej Miłosza optykę: „a k t u a l n o ść – soczewka estetyczna – los” (W 310). Te trzy elementy ujawniają się także w *Piosence o porcelanie*, co podkreśla jej pokrewieństwo z *Głosami biednych ludzi* – w perspektywie zastosowanej koncepcji.

Szczególna siła oddziaływania omawianego wiersza bierze się jednak z kreacji podmiotu lirycznego, czyniąc utwór swego rodzaju łącznikiem między dwoma tomami. Dzieje się tak, gdyż z jednej strony „ja” mówiące w *Piosence* przyjmuje spojrzenie znane z *Głosów biednych ludzi* (to też cykl ze zbioru *Ocalenie*) oraz ze *Świata (poema naiwne)*, a z drugiej liryk ten staje się zarazem dowodem i owocem ewolucji twórczości poety.

Przywołana dalej polemika – nie wolna od eseistycznych rozważań na temat kształtu powojennej poezji – rzuca nowe światło na *Piosenkę o porcelanie*, ponieważ pokazuje, jak wiele czynników wpłynęło na ostateczną postać wiersza, oraz ujawnia

⁵ Ibidem, s. 110.

⁶ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza: wstępne rozpoznanie*, „Teksty” 1981, nr 4/5, s. 170.

⁷ Ibidem, s. 171.

procesy, jakie zaszły w pisarstwie Miłosza. Z jego korespondencji z Tadeuszem Krońskim (Tygrysem) wiemy, że wykorzystany w utworze epitet „brzydka farba” znalazł się w nim później i zastąpił „czerwoną farbę” z pierwotnej wersji liryku. Tygrys – pod którego wpływem poeta wówczas pozostawał – wyraził swoją dezaprobatę wobec tego określenia, nie podobała mu się bowiem polityczna konotacja koloru czerwonego:

„czerwona farba” bynajmniej nie ułatwia percepcji estetycznej tego pięknego wiersza, tzn. jego wdzięk, jego niezrównany artyzm [...] zupełnie niepotrzebnie otrzymuje intelektualno-polityczną, poważną (w sensie pejoratywnym) klamrę⁸.

Aleksander Fiut twierdził, iż Kroński bał się poruszania zagadnień politycznych, które dałoby obrócić się przeciwko ówczesnej władzy⁹. Pomimo intencji Tygrysa jego radę można uznać za wartościową, ponieważ przesunięcie akcentów z politycznych na estetyczne sprawiło, że wiersz nie ograniczał się do opisywania ówczesnej sytuacji kraju. *Piosenka* pozbawiona jest więc geopolitycznych skojarzeń, dzięki czemu stała się bardziej aktualna wtedy (poruszając problem powojennych strat) oraz dziś (jako nie tylko świadectwo tamtej Polski). Nie oznacza to jednak, iż czerwień musiałaby kojarzyć się z przywództwem ZSRR. Może – gdyby nie sugestia Krońskiego – utwór odczytywano by w inny niż wskazany przez filozofa sposób. Czerwień w liryku oznacza krew. W tym kontekście zastąpienie koloru czerwonego eufemistycznym i bliżej niedookreślonym przymiotnikiem zyskuje także walor, który łagodzi wydźwięk wiersza. Aksjologiczne nacechowanie zwiazku „brzydka farba” wpływa na jego odbiór bez potrzeby wizualizowania zakrwawionej porcelany. Powściągliwa tonacja dzieła wydaje się korzystniejsza, ponieważ harmonizuje z nastrojem wcześniejszych strof, nie wprowadzając nagłego dysonansu poprzez epatowanie obrazem krwi.

Ewa Kołodziejczyk zespala utwory zamieszczone w *Świecie dziennym*, dopatrując się w nich jednolitej osoby:

Wiersze w zbiorze łączy zdystansowane do swych ról, ironiczne „ja” [...], udzielające głosu wielu osobom lub zapożyczające ich głosy. Na głębszym poziomie tomem rządzi dialektyczna metoda rozumowania, którą posługuje się owa *persona*, wdając się w kolejne dyskusje i wcielając się w coraz to nowe role¹⁰.

Jest to ciekawa teza, choć nie sposób przejść obok niej bez zastrzeżeń, Miłosz wszak w *Liście półprywatnym o poezji* pozytywnie oceniał swoją „zdolność [jako] autora do przybierania skóry różnych ludzi [...]”¹¹. Ponadto, jak wskazałem, *Piosenka o porcelanie* opatrzona była wartościującym przymiotnikiem „szydlercza”, co staje się aż nadto wymowne. Takie określenie tematu wyraźnie definiuje stosunek pisarza do przedmiotu przedstawienia oraz wprowadza dystans między instancją autorską a nadawczą. Późniejsza rezygnacja Miłosza z mocno nacechowanego epi-

⁸ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Przypisy A. Fiut, K. Kasperek. Kraków 2007, s. 352. *Dzieła zebrane*.

⁹ A. Fiut, *W objęciach Tygrysa*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 162.

¹⁰ E. Kołodziejczyk, „Światłoienne” i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4, s. 145.

¹¹ Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 110.

tetu w tytule wynikała może z upływu czasu (między powstaniem a zamieszczeniem liryku w *Świetle dziennym* minęło 6 lat), a więc i z mniej jednoznacznego podejścia do utworu, co przydało mu złożoności.

Kunst kompozycji

Podzielając opinię, że warto zawsze rozpoczynać od wiersza, pragnę, aby przed szczegółową częścią analityczno-interpretacyjną wybrzmiała *Piosenka o porcelanie*:

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki,
Tam kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi, proszę pana,
Tak nie żal jak porcelany.

Zaledwie wstanie jutrzeńka
Ponad widnokrąg płaski,
Słychać, gdzie ziemia stęka,
Małych spodeczków trzaski.
Sny majstrów drogocenne,
Pióra zamarzłych łabędzi
Idą w ruczaje podziemne
I żadnej o nich pamięci.
Więc ledwo zerwę się z rana,
Mijam to zadumany.
Niczego mi, proszę pana,
Tak nie żal jak porcelany.

Równina do brzegu słońca
Miazgą skorupki pokryta.
Ich warstwa rześko chrupiąca
Pod mymi butami zgrzyta.
O świecidełka wy płone,
Co radowałyście barwą,
Teraz ach zaplamione
Brzydka zakrzepła farba.
Leżą na świeżych kurhanach
Uszka i denka, i dzbany.
Niczego mi, proszę pana,
Tak nie żal jak porcelany¹².

Kompozycja utworu sprawia, że łatwo popaść w pułapkę „estetycznego zniewolenia”, zwłaszcza przy pierwszej, pobieżnej lekturze. Wiersz – będący „samym

¹² Cz. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*. W: *Wiersze*. T. 2. Przypisy, bibliografia A. F i u t. Kraków 2002, s. 10–11. Pierwodruk ukazał się pod tytułem *Szydercza piosenka o porcelanie* w „Odrodzeniu” (1949, nr 22).

wdziękiem i lekkością”¹³ – w planie fabularnym przynosi refleksje oraz podsuwa obrazy odmienne od tego, co pozwala przypuszczać tytuł. Ów rozróżnienie skutkuje dysonansem poznawczym, który motywowany jest: złudnym przeciwieństwem między kruchością przedmiotu a dramatyzmem bytu; napięciem wynikającym z lekkości słowa określającego obraz rozpadu; zarysem aktu unicestwienia wartości i pożegnania dawnego świata¹⁴. W tak rozumianej wielogłosowości tkwi perfekcja i potęga tego z pozoru drobnego wiersza.

Liryk podzielony na trzy strofy (12 wersów liczy każda zwrotka) składa się łącznie z 36 kunsztownych wersów, a każdy z nich zawiera się w 7 lub 8 sylabach. Zgodnie z wymaganiami formalnymi piosenki – dla uzyskania efektu muzyczności – w utworze występują wersy krótkie, o regularnym układzie rymów – każda ze strof dzieli się na trzy mniejsze całości (najczęściej zamknięte w obrębie zdania), a ich granice wyznaczają końcowe rymy okalające (ABAB). Rymy te są ponadto dokładne i żeńskie, co powoduje napięcie, którego zamierzonym skutkiem jest także szyderczość. W płaszczyźnie formalnej wiersz może sprawiać wrażenie kąśliwego wobec tradycji literackiej, ponieważ rozmieszczenie akcentów zbliża *Piosenkę* do systemu sylabotonicznego, lecz jednocześnie daje się zauważyć dystans do niego, igranie ze ścisłym sylabotonizmem. Aczkolwiek maestria formy uwidacznia się przede wszystkim w uwolnieniu wiersza od rygorów przywołanego metrum, aby ukazać niejednoznaczność liryku oraz jego wielowymiarowość. W tym kontekście istotnej treści nabiera uwaga Lucylli Pszczółowskiej, która spostrzegła, że w Dwudziestoleciu międzywojennym i w latach drugiej wojny światowej „dla sylabotonizmu charakterystyczny był powrót 8-zgłoskowca trocheicznego [...]”¹⁵. Takie wliczenie *Piosenki* w poczet utworów o wskazanej stopie metrycznej jest skądinąd wykluczające, gdyż w liryku dominują jamby oraz amfibrachy występujące w układzie tropydii, co świadczy o zamierzonym przełamaniu konwencji, czego efektem może być wspomniana ironia objawiająca nieprzystawalność wykorzystanej formy do czasów powojennych. Do tego wyraźna powtarzalność poszczególnych części wiersza wzmacnia poczucie archaiczności struktury *Piosenki*.

W utworze osiągnięta zostaje eufonia poprzez nagromadzenie samogłosek, wiążąca się ze strategią unikania głosek z zakresu szumiących. Zagadnienie to wysuwa się na pierwszy plan, gdyż zastosowana konwencja piosenki charakteryzuje się tym, że nadrzędną rolę odgrywa w niej organizacja brzmieniowa, która w omawianym wierszu zasługuje na szczególne wyróżnienie. Wszystko to sprzyja łatwości artykulacji, co da się zobaczyć już na podstawie czterech wersów inauguracyjnych:

rÓżOwE mOjE spOdEczkI
kwIEclstE fillżAnkI

¹³ M. Załecki, *Piosenki niewinności i doświadczenia*. W: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 148.

¹⁴ Symbolem rozpadu świata najczęściej były odłamki zwierciadła. Miłosz sięga jednak po bardziej pojemny i funkcjonalny motyw porcelany, której kawałki stają się sygnałami dezintegracji istnienia, a także jego atomizacji.

¹⁵ L. Pszczółowska, *Dwudziestolecie i lata II Wojny*. W: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997, s. 305.

lEżAcE nA brzEgU rzEczkI
tAm kEdY przEsZlY tAnkI

Dominacja głosek przednich „E” oraz „I” w znaczącym stopniu wpływa na naturalną melodię tekstu, czyniąc ją bardziej śpiewną. Oprócz tego utwór bliski jest formie ronda, lecz nie spełnia wszystkich wymagań, jakie narzuca wymieniony model, refren nie zostaje bowiem wykorzystany na początku liryku. Wraz z rozwojem toku wiersza zwiększa się liczba sylab w wersach (pierwsza strofa składa się z sześciu 7-sylabowych wersów, druga z czterech, a ostatnia zaledwie dwóch).

Przyjmując wszelako odmienną od zaprezentowanej optykę, pragnę zauważyć, że sam język *Piosenki* godny jest przyrównania do porcelany – ze względu na subtelność oraz kunszt obrazowania. Wielość ozdobników utrzymana w klasycznych rygorach pozwala mówić o swego rodzaju „porcelanowości” środków użytych w opisie. Poprzez ową „porcelanowość” – którą warto potraktować jako odmianę ornamentacyjności – rozumiem zespół cech, jakiemu podporządkowuje się wizja kruchości ludzkiego życia, a także przedmiotów decydujących o tożsamości człowieka. Maestria liryku odzwierciedla nietrwałość oraz ulotność wytworów materialnych, jak również piękna egzystencji, które nieodłącznie są wpisane w dramat przemijania. Dzieje się tak właśnie dlatego, że sam w sobie „język [...] nie jest neutralnym reprezentantem świata, lecz czynnikiem go konstytuującym, a zarazem określającym kategorie myślenia i sposoby percepcji rzeczywistości”¹⁶. Wyczuwalny sarkazm wskazuje jednak głębsze przesłanie wiersza, przez co nie pozwala ograniczyć się do wspomnianego odczytania.

Ponadto w *Piosence* styl wysoki zostaje przełamany zdrobniejszymi nadającymi utworowi wydźwięk na poły ironiczny, a na poły infantylny, i wynikającymi w dużej mierze z przyjętej strategii drwiny, która z upływem czasu zaowocowała dodatkowymi znaczeniami. *Deminutiva* wzmagają pogodną muzykę tekstu, pomimo waniatatywnego przesłania wiersza. Spójność świata ulega istotnemu zaburzeniu, co widać dzięki swego rodzaju pętli, jaka powstaje przy powtarzaniu zwrotu „Niczego mi, proszę pana, / Tak nie żał jak porcelany”. Aleksander Fiut dostrzegł, iż w cytowanych wersach „tyleż ironię słyszać, co żał”¹⁷. Równorzędność obu komponentów sprawia, że liryk jednocześnie wytwarza dystans i go unieważnia. Choć formalnie refren nie zmienia kształtu po każdej ze strof, ton jego nabiera coraz bardziej dramatycznego charakteru, aż finalnie blisko mu do manifestu niezgody oraz bezradności wobec opisywanej sytuacji.

W pewnej mierze zbieżny z *Piosenką* jest wiersz Miłosza *Przedmieście* z tomu *Ocalenie*. W obu tekstach wypowiadający się podmiot liryczny rezygnuje z ukazania przełomów historycznych, a jego główną aspirację stanowi poszukiwanie stylu, który pozwoliłby zdawać relacje z wydarzeń, a przy tym pozostawał wolny od wszelkich uwikłań historycznoliterackich. W wierszach poety – zwłaszcza będących bezpośrednią reakcją na wypadki dziejowe – najważniejszą rolę odgrywają postacie pośredniczące, za którymi skrywa się podmiot mówiący, gdyż „ja” liryczne „dąży

¹⁶ J. Topolski, wstęp w: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. Siemek. Warszawa 1977, s. 13.

¹⁷ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Wyd. przejr. i poszerz. Kraków 2011, s. 34.

[...] do wypracowania swoistego stylu mediatyzacji¹⁸. Taki zabieg ma za zadanie ochronę przed destrukcją *ego* wypowiedzającej się osoby.

Wskazane dotąd elementy podkreślają przynależność analizowanego liryku do gatunku piosenki, nie tylko dzięki zastosowaniu nazwy w tytule wiersza, lecz także poprzez bogate wykorzystanie repertuaru środków artystycznych. Nie należy tego wszak w pełni utożsamiać z muzycznością, ponieważ pieśń, która również cechuje się warstwą muzyczną, odmienna jest od piosenki. To jeden z kilku przejawów niejednorodności między formami słowno-muzycznymi.

Muzyczność a piosenkowość

W dobie romantyzmu upowszechnił się sąd Friedricha Schlegla, głoszący, że do najgłębszych warstw duszy może dotrzeć tylko poezja. W opozycji do niej sytuowano piosenkę, która – wywodząc się z kabaretu i jarmarku – odgrywać miała podrzędną rolę, a jej odbiór często pozostawał bezrefleksyjny. Owa dychotomia straciła na znaczeniu w kolejnych dekadach, kiedy to obie formy ekspresji zbliżyły się do siebie¹⁹. Piosenka jest kategorią dość często pojawiającą się w poezji XX wieku, a także wśród utworów Miłosza. *Piosenkę o porcelanie* poprzedziły: *Piosenka o końcu świata*, *Piosenka pasterska* oraz – najwcześniejsza, bo z 1938 roku – *Piosenka na jedną strunę*. Aby katalog Miłoszowych piosenek stał się kompletny, warto dodać jeszcze *Piosenkę wielkopostną* i *Piosenkę zamorską* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* oraz *Piosenkę* dedykowaną Annie Micińskiej – z 1980 roku.

Marek Zaleski stawia pytanie dotyczące stylizacji, zwracając uwagę na wtórność omawianego gatunku²⁰. Dobrze też pamiętać fakt, że piosenka jest głęboko zanurzona w tradycji literackiej – tak amerykańskiej czy europejskiej, jak i polskiej.

Przy analizowaniu *Piosenki o porcelanie* istotną rolę odgrywa swoista „podwójność” komunikatu: tytuł określa konkretny gatunek, a ukształtowanie utworu realizuje projekt oczekiwań odbiorcy powstały na podstawie nazwy wiersza. Nazwa jest również dalekim echem liryków harmonizujących w swej formie z dziełami muzycznymi (podobnie postępował chociażby Norwid w liryku *Moja piosnka*). Tytułowe pokrewieństwo wiąże się z przynależnością do szerszego uniwersum, w którego obrębie wskazać warto dzieła przekraczające jednopłaszczyznowe ujęcie (rozumieniem przez to upodobnienie wyłącznie do piosenki lub wyłącznie do wiersza), dzięki czemu można mówić o korespondencji sztuk.

Oddaję głos Wystanowi H. Audenowi:

Na pytanie, dlaczego sądzimy, że piosenka będzie odpowiednia tam, gdzie słowa nie wystarczają, trudno jest udzielić odpowiedzi²¹.

¹⁸ M. Głowiński, „Przedmieście” Czesława Miłosza. *Próba interpretacji*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 214.

¹⁹ Zaleski (*Piosenki niewinności i doświadczenia*, s. 145) pisał: „Refleksyjno-filozoficzny ton daje się słyszeć w piosence wyraźnie od czasów romantyzmu”.

²⁰ *Ibidem*, s. 132.

²¹ Cyt. jw., s. 135. Auden wskazuje także na niewystarczalność języka, który nie przystaje do opisu zarówno emocji, jak i świata, ponieważ – w opinii poety – dopiero połączenie słów z muzyką skutkuje ekspresją pozwalającą nadać formę niewyrażalnemu.

Piosenka nie przeciwstawia też pojedynczego odbiorcy (czy ich wąskiego grona) licznemu audytorium, co wiąże się z jej odmiennym przeznaczeniem. U Miłosza te dwa, z pozoru sprzeczne, wątki – intymność wyklucza wszak publiczność, a szersze audytorium eliminuje kameralność – współlistnieją. Wprowadzenie takiego zestawienia pozwala na syntezę tego, co społeczne, z tym, co indywidualne. Dodatkowo zabieg ów intensyfikuje napięcie między nadawcą a odbiorcą, rodząc pytanie: czyją perspektywę przyjmie czytelnik? W jakiej roli się obsadzi? Czy jako adresat monologu, czy raczej jako obserwator – a zatem w charakterze wyższej instancji – w którym konsolidują się te dwa spojrzenia? Wypowiadanie się na kilku poziomach nadawczo-odbiorczych stanowi element strategii podmiotu autorskiego. Prędzej czy później musi nasunąć się kolejne pytanie: jak dalece wiąże się to z pragnieniem zachowania dystansu ze strony poety, w jakiej zaś mierze z wejściem w interakcję z odbiorcą utworu? Przestrzeń recepcji wydaje się też określająca, warto choćby zauważyć, że piosenka z natury jest skierowana do przeciętnego słuchacza, a więc całkiem inaczej niż poezja, która – jak pisał Stanisław Barańczak – „zwraca się nie do biernego odbiorcy rozwalonego przed telewizorem lub przerzucającego stronicę gazety, ale do człowieka, który widać pragnie myśleć [...]”²².

Miłosz w analizowanym wierszu, adaptując konwencję piosenki, przekracza jednostkowość języka i indywidualne ograniczenia podmiotu mówiącego, przy tym zaś szanuje osobistą płaszczyznę odczuć oraz emocji nadawcy. Jednak kolejną motywacją uzasadniającą wykorzystanie warstwy muzycznej jest pragnienie uwidocznienia zmian Innym, czyli tym, których również dotyczy zburzenie dotychczasowego porządku. Dowodzi to ciężenia ku pewnej wspólnotcie. Podmiot się z nią utożsamia, mając świadomość zarówno dzielenia z mieszkańcami „środką wieku” doświadczeń wojennych, jak i, przede wszystkim, pokrewieństwa pokoleniowego oraz mentalnego.

Utwór nadaje też krzykowi rangę czegoś świadomego, wyrażającego jednocześnie więcej, niż pragnąłby powiedzieć, a kunszt formy idzie w parze z wysokim nasyceniem intelektualnym treści, przez które rozumiem zamierzone odwoływanie się do tradycji.

Na podstawie poczynionych refleksji pragnę podkreślić, że w *Piosence* przejawia się dążenie Miłosza do „formy bardziej pojemnej”, gdyż wiersz łączy w sobie wymienione wcześniej opozycje, a także przeciwstawiane ujęcia czy sposoby wyrażania emocji. Liryk z tej perspektywy nabiera szczególnych walorów, zwracając się w stronę jednostki, lecz również szerszej wspólnoty.

Podmiot eks-centryczny²³

Nie sposób jednoznacznie orzec, kim jest podmiot liryczny *Piosenki o porcelanie* – ze względu na brak informacji przekazanych *explicite*. Dopiero wnioskowanie z kon-

²² S. Barańczak, *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*. W: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 497.

²³ Kategoria podmiotu eks-centrycznego została zaproponowana przez G. Borkowską (*Szyborska eks-centryczna*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4) w odniesieniu do kreacji „ja” mówiącego w utworach poetki. Dla mnie istotne jest jednak samo sformułowanie, dlatego rezygnuję z definicji wysuniętej przez badaczkę. Nadaje terminowi nowe znaczenie, zgodnie z nim w *Piosence* figura pełniącą funkcję

tekstu pozwala pozyskać pewnego rodzaju przesłanki pomocne dla dookreślenia osoby wypowiadającej się w wierszu. Wartościowe staje się spostrzeżenie Andrzeja Franaszka, który następująco wyjaśnia problematykę i złożoność podmiotu utworów Miłosza:

Doświadczenie tłumacza wielogłosowego poematu Eliota i Szekspira, lektura Roberta Browninga i Edgara Lee Mastersa, ale też może przyglądanie się kreowaniu postaci przez Tygrysa i własne teatralno-aktorskie fascynacje, pozwalają [...] Miłoszowi wprowadzić do wierszy „persone”, przemawiającą postacią, którą z autorem wiąże złożone zależności – od bliskości po całkowite oddalenie. Siła „persony” polega na możliwości oddania głosu wielu postaciom, nieraz zupełnie od nas różnym, i rezygnacji z odautorskiego komentarza²⁴.

Światoogląd oraz sposób uzewnętrzniania refleksji podmiotu lirycznego, jakie można zaobserwować w analizowanym wierszu, zostały przez Miłosza wykorzystane również w cyklu *Świat (poema naiwne)*. Wyka, odnosząc się do tego dzieła, pisał:

Po ogrodach lunatycznych, po ogrodach pasterskich jest to trzecia, najrozleglejsza arkadia Miłosza – arkadia filozofii zadumy, świata ujrzanego naiwnym spojrzeniem dziecka. [W 309]

Przyjęcie takiej optyki pozwala przywołać strategię liryki maski, autor bowiem – skrywając się za postacią dziecka – zawiesza intelektualnie wysublimowany sposób odbioru rzeczywistości. Obraz widzianej przestrzeni, jaki wyłania się z utworu, jest niezwykle dramatyczny. Z każdym kolejnym wersem wynurza się jej coraz bardziej zdegradowane oblicze. Ów widok staje się tym samym nieosiągalny i niemożliwy do objęcia wzrokiem ani żadnym innym zmysłem²⁵. Doświadczenie to okazuje się dla „ja” mówiącego czymś niespotykanym, przez co również niepojmowalnym. Trudno ocenić, czy wytworzenie mechanizmów obronnych uchroniłoby podmiot przed traumą. Wiadomo natomiast, że przyjęcie optyki dziecka jest jednoznaczne z powrotem do etapu dojrzewania, w trakcie którego kształtują się procesy warunkujące późniejsze funkcjonowanie. Nieprzepracowanie urazów niechybnie pozostawi ślady w jeszcze słabo ukształtowanej i kruchej – jak ta porcelana – psychice podmiotu. Właściwa jej bowiem niepewność uniemożliwia wyrażenie doświadczeń i skłania podmiot do wybierania między znanymi mu konwencjami czy obrazami zaczerpniętymi z kultury europejskiej. Czy jednak trzeba być dzieckiem, aby nie móc uporać się z wydarzeniem tak brzemiennym w skutki jak unicestwienie dotychczasowego świata? Odpowiedź jest negatywna. Stąd prawdopodobnie wynika znaczna doza ironii, gdyż sytuacja ze wszech miar nieliryczna zrównuje położenie dorosłych i dzieci, kiedy stawia człowieka w obliczu hekatombi. Dzięki wykorzystaniu omówionej perspektywy Miłosz ukazuje – czy raczej przybliża – dramat jednostki zmuszonej odnaleźć się w nowej rzeczywistości, lecz zarazem intensyfi-

podmiotu eks-centrycznego zachowuje powściągliwość i nie nakierowuje uwagi na siebie, a także rezygnuje z perspektywy antropocentrycznej, wątkiem przewodnim czyniąc porcelanę. Nielatwo również oprzeć się wrażeniu pewnej dziwności w momencie uświadomienia sobie, że to właśnie porcelana zostaje obsadzona w roli głównego bohatera dzieła. Stąd pozytywnie rozumiany ekscentryzm podmiotu lirycznego.

²⁴ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2012, s. 351.

²⁵ Podobne refleksje towarzyszyć będą poecie przez kolejne dekady, a przynajmniej do momentu, gdy ujawni je *expressis verbis* w 1984 roku, nadając opublikowanemu wówczas tomowi tytuł *Nieobjęta ziemia*.

kuje bezradność podmiotu. Wracając do *Piosenki*, warto dostrzec, że bierny jest także jej słuchacz, niewykluczone, iż oniemiały lub zatrwożony unaocznieniem sumy strat. A zatem jedną z funkcji ironii może być również oswojenie grozy przedstawionej sytuacji.

Kolejna z hipotez dotyczących podmiotu lirycznego zakłada celową infantyлизację świadomości – i tym samym mowy – wypowiadającej się postaci. Wszak tylko powtórne dorosnięcie, przyspieszona lekcja dojrzałości, przyczynić się może do zaakceptowania nowego świata. Dlatego też należy powrócić do punktu wyjścia, do swoistej *tabula rasa*, aby trudny okres dorastania przeżyć jeszcze raz. Podmiot nie jest reporterem, ponieważ jego wizję świata znamionuje silne nacechowanie afektami przejawiające się zarówno w piosenkowości (w formie), jak i w wykorzystaniu motywu porcelany (rezerwuaru jej znaczeń). Opisane podejście sprawia, że podmiot liryczny przypomina kogoś eksploatującego własną uczuciowość, z czego wynika charakter wiersza. Bez wątpienia owa tekstowa *persona* odczuwa mocną przynależność do szerszej grupy osób, które wskutek wojny straciły najbliższych, ale też dobrze jest pamiętać, iż nagromadzenie zaimków „mi”, „moje” kreuje aurę intymności przekazu oraz podkreśla emocjonalną więź z porcelaną. Wiara postaci w wytwory materialne pozwala przypuszczać, że istnieje pokrewieństwo, co prawda dalekie, między nią a bohaterem wiersza *Rano*, zamieszczonego w debiutanckim tomie Miłosza *Poemat o czasie zastygłym*, który to bohater mówił: „Wierzę w niezniszczalność wszystkiego co istnieje”²⁶.

Stosując w *Piosence* lirykę pośrednią, autor dowartościowuje świat przedstawiony, a przy tym nie dekoncentruje uwagi czytelnika. Wiąże się to z pozbawieniem podmiotu utworu – pogłębionego rysu psychologicznego. Dlatego nie dziwi fakt, że poeta w pełni dopasował wypowiadającą się postać do założonej przez siebie wizji świata.

Bierność osoby mówiącej, jak również estetyczna kontemplacja sprzyjają plastycznemu oddaniu widoku powojennych zniszczeń. Stosunek bohatera do obserwowanej rzeczywistości jest zawieszony pomiędzy afirmacją a krytycyzmem. Refren podkreśla dezorientację postaci, która została obdarzona głosem, a także jej nieumiejętność odnalezienia się w nowej sytuacji.

Podmiot, korzystając z motywów solarnych („Zaledwie wstanie jutrzeńka”, „Równina do brzegu słońca”), upodabnia swój monolog do relacji opisowej, zawierającej elementy rodem z pejzażu, z których konstruuje obraz o bogatym znaczeniu. Estetyzowanie melancholii jest rysem osobowości wypowiadającej się osoby, z czego wyczytać wolno inklinacje mitotwórcze. Być może bohater wiersza stanął właśnie u progu seansu psychoanalitycznego, który pozwoli mu odtworzyć minioną aksjologię, zamiast nieustająco wracać do definitywnie zamkniętego rozdziału przeszłości.

Opis *status quo* da się zatem rozpatrywać również w kategoriach terapeutycznych. Odczuwanie straty jest procesem ciągłym, którego nie sposób umiejscowić w czasie. Przypuszczalnie wpływa na to melancholijna natura podmiotu lirycznego, który żyje przeszłością. Zgoda na taką interpretację oznaczałaby porzucenie per-

²⁶ Cz. Miłosz, *Rano*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 9.

spektywy dziecka na rzecz zobaczenia – w instancji nadawczej – osoby już ukształtowanej oraz dojrzałej.

Więcej tutaj pytań niż odpowiedzi, ponieważ na podstawie tylko jednego tekstu trudno niepodważalnie wykazać integralność podmiotu lirycznego z autorem, a tym bardziej przekonująco wyłożyć sądy pisarza na temat ewentualnego przewartościowania dotychczasowych paradygmatów. Tylko całościowe spojrzenie, konsolidujące rozproszone punkty widzenia w tomach *Ocalenie* oraz *Światło dzienne*, mogłoby jednoznacznie dookreślić światopogląd samego Miłosa.

Podmiot liryczny identyfikuje się z utraconymi przedmiotami, ponieważ stanowiły one bezpieczną przystań, która nagle obróciła się wniwecz. Zaleski tak charakteryzuje zachowanie mówiącego „ja”:

Dwuznaczność postawy podmiotu wiersza można nazwać mianem humoru historycznego. Głos mówiący w wierszu żegna to, co mu drogie, nie bez żalu, ale jednocześnie zdaje się mówić: lament nad światem, który wpadł w historyczny niebyt, jest gestem nazbyt literackim i skażonym teatralnością – jeżeli ten świat zginął, widocznie nie był do życia...²⁷

Badacz uważa, że owa drwina została zapożyczona m.in. od angielskich poetów metafizycznych²⁸. Wiele wierszy z tomu *Światło dzienne* to wyraz erudycyjnej ironii. Niewykluczone, iż pod wpływem doświadczenia wojny poeta zdał sobie sprawę, że tylko operując ironią, można przeciwstawić się złu oraz że – jako reakcja eskapistyczna – pozwala ona jemu samemu nabrać dystansu do rzeczywistości. Nie mniej ważna jest nieufność, bliskie bowiem zetknięcie się z najtragiczniejszymi wydarzeniami drugiej wojny światowej (czemu daje Miłosz świadectwo także w eseistyce) poruszyło pisarza do tego stopnia, iż uświadomił sobie, że dopiero odległe spojrzenie pełne zachowawczej rezerwy prawdopodobnie pozwoli mu obejrzeć rzeczywistość z właściwej perspektywy. Bohater nie jest wszakże ironistą drwiącym z historii. Przyjmuje raczej taktikę oswojenia nieznanego, czego przejaw stanowi niezbędne oddalenie. To jedna z możliwości odczytań utworu, nie eliminuje ona bowiem lektury afektywnej, kierującej uwagę na kontekst popkulturowy piosenki. Ujawniona wariantowość dowodzi przenikliwości autora, który wyposażył swój wiersz w szansę wielorakich – często równoległych – interpretacji.

Dla całej poezji Miłosa charakterystyczny jest mocny podmiot męski. Jednak – jak wykazuję – analizowany utwór nie należy do typowych liryków. Konsekwencją tego staje się pytanie: czy *Piosenkę* „wykonywać” może kobieta? Wyjątkowość „ja” mówiącego pozwala domniemywać, że monolog wygłasza podmiot odmienny od tego, który dochodzi do głosu w pozostałych utworach poety. To kolejny z całego szeregu argumentów podkreślających arcydzielną interpretowanego wiersza. Ponadto odejście od paradygmatu płci – warte także przesłedzenia na obszerniejszej materii tekstowej Miłoszowych liryków – rozpatrywane w kontekście *Piosenki* pomaga połączyć podmiot żeński z afektywną reakcją na świat, z posłużeniem się zdrobnieniami czy szczególną dbałością o porcelanową zastawę. Zgodnie z tym można zasugerować tezę, że *Piosenka o porcelanie* jest najbardziej żeńskim z męskich wierszy poety.

²⁷ Zaleski, *Piosenki niewinności i doświadczenia*, s. 148.

²⁸ *Ibidem*, s. 149.

Obraz świata

Porcelana – jako przewodni motyw liryku – zostaje osadzona w określonym czasie i miejscu. Paradoks przestrzenny opiera się z jednej strony na konkretnym, a z drugiej strony na uniwersalnym usytuowaniu płaszczyzny opisu. Podmiot liryczny opowiada o świecie przedstawionym, poświęcając mu wiele uwagi, a przy tym zachowuje plastyczność obrazowania, które odznacza się walorami wizualnymi. Pierwszą wskazówkę precyzującą obszar opisu stanowi wzmianka o brzegu rzeki, który przemierzały czołgi. Przypuszczać więc można, że monolog jest wygłaszany w maju 1945, czyli u schyłku drugiej wojny światowej, już po opuszczeniu okupowanego terenu przez wrogie wojska. Pomimo zakreślenia owych ram historycznych *Piosenka* nabiera znaczeń uniwersalnych poprzez przywołanie symboli mitologicznych. Wiersz wymyka się prostemu ujęciu historiozoficznemu, akcentując powtarzalność pewnych procesów, które jednocześnie w połowie XX wieku przybrały szczególnie dramatyczny obrót. Opis świata przedstawionego nie ogranicza się bynajmniej do tego rozpoznania, a kolejne elementy liryku dostarczają nowych danych o przestrzeni. Rzeczywistość w utworze Miłosza ukazana jest na tyle realistycznie, aby można było widzieć ją w kategoriach wiernego odzwierciedlenia do świadczeń podmiotu. Prawie 30 lat później w odczycie noblowskim poeta twierdził:

Rzeczywistość domaga się, żeby ją zamknąć w słowach, ale jest nie do zniesienia i jeżeli dotykamy jej, jeżeli jest tuż, nie wydobywa się z ust poety nawet skarga Hioba, wszelka sztuka okazuje się niczym w porównaniu z czynem²⁹.

Również z tego powodu mówienie o wybranych aspektach świata przedstawionego *Piosenki* staje się tutaj zasadne.

Jak wspomniałem we wprowadzeniu, kształt rzeczywistości w tym wierszu to rezultat dwóch strategii, które poeta zastosował też przy tworzeniu cyklów *Głosy biednych ludzi* oraz *Świat (poema naiwne)*. Dzieje się tak, gdyż Miłosz w *Głosach* usiłował zrozumieć bohaterów podobnych do podmiotu analizowanego wiersza, sygnalizując jednocześnie, że i to nie wystarcza. Odrębne zagadnienie stanowi: czy współodczuwanie sytuacji bliźniego w ogóle jest osiągalne i jak można do niego dojść? A więc *Piosenka o porcelanie* – jako ostatni z liryków skonstruowanych na wzór obu cyklów – finalizuje pewien rozdział poszukiwań estetycznych pisarza.

Wobec tradycji

Zastosowanie figury niewyraźności w utworze literackim wiąże się z kwestią niepoznawalności świata, absolutu, drugiego człowieka, a nawet siebie samego. W *Piosence* ziemia pokryta szczątkami porcelany obrazowo przedstawia to, co dla naoczego świadka okrucieństw XX wieku bywa zbyt trudne w swej traumatyczności do wysłowienia. Bohater utworu wyraża przeżycia, posługując się określonym szyfrem kulturowym. Zasadna wydaje się konstatacja, że to kultura mówi podmiotem,

²⁹ Cz. Miłosz, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*. W: *Zaczynając od moich ulic*, s. 483.

wpojony bowiem system kodów kręgu cywilizacji europejskiej tkwi w nim niezależnie od jego woli czy pragnienia.

Pamiętając o owym determinizmie, którego zrozumienie staje się istotne dla syntetycznego pojęcia poszczególnych figur, przejść można do rozważenia konkretnych obrazów. Bogaty rezerwuar znaczeń ma jabłoń, przywodząca na myśl przede wszystkim biblijne drzewo wiadomości dobrego i złego. W takim odczytaniu destrukcja rośliny oznaczać mogłaby entropię wartości moralnych. Ponadto cień złamanej jabłoni wzmacnia nastrój grozy. Jakby tego było mało, czarne ślady kolein wprowadzają wciąż odczuwalny niepokój, uwidaczniając konflikt nowoczesnej cywilizacji z naturą. Warstwa łupin okazuje się tak rozległa i wszechogarniająca, że spod bryzgów porcelany nie widać już ziemi. Rekwizyty, które z powodzeniem posłużyłyby kreowaniu sielankowej aury, zostają wykorzystane do spotęgowania dramatyzmu – czego przejawem jest dźwięk tłuczonych zastaw. Czy oszpecony krajobraz, od całkowitej degradacji, może ocalić jedynie estetyczna wartość porcelany? Otóż nie, poeta bowiem przewidział dla niej inne funkcje. Co do nieurodzajnej ziemi zaś: jest jak twórczość – obciążona tradycją w jej negatywnym rozumieniu – aby wydać nowy plon, musi uporać się z traumatycznym doświadczeniem. *Piosenkę* można więc traktować jako przestrożę przed prostym powieleniem dzieł przeszłości.

Z wymienionymi konstatacjami koresponduje wątek odejścia w niepamięć łabędzich piór (namalowanych na porcelanie), które także okazują się symbolem tej poezji. Wspomniane w utworze podziemne strumienie przywodzą na myśl zagadnienie innego świata (pamięci). Z kolei łabędź – w zacytowanym dalej wierszu Miłosza – pełni funkcję posłannika pomiędzy światami, od wieków przemierzając rozmaite krainy. W liryku *Opowiedz mi, łabędziu*, opublikowanym w tomie *Hymn o perle* z 1982 roku, wskazany ptak zostaje zachęcony do podjęcia podróży, której cel stanowi Arkadia uosabiająca odwieczne pragnienie człowieka.

Jest kraj, którym nie rządzi smutek ani zwątpienie i gdzie nieznana jest groza śmierci.

Wiosenne lasy tam stają w kwiecie i wiatr pachnie rozkwitającym „On Jest Ja”.

Pszczółka serca zanurza się tam głęboko i niczego więcej nie pragnie³⁰.

Na tej podstawie wyciągnąć warto wnioski o identycznej roli łabędzia w *Piosence* – sugestia skłaniająca do porzucenia rzeczywistości wojennej wynika z natury ptaka, który przystosowany przez kulturę europejską do rajskiej egzystencji ucieka ze świata pełnego okrucieństwa. Synteza obu wierszy wydaje się zasadna, gdy wziąć pod uwagę też następujące słowa Miłosza: łabędzia „mógłbym [...] obrać za motto całej mojej twórczości”³¹. Analizowany motyw jest odwołaniem do horacjańskiej tradycji poety-ptaka. Nie dziwi zatem, że z przestrzeni pozbawionej przejawów człowieczeństwa znika tak pieczołowicie przez artystów kreowany symbol poezji, a otaczająca rzeczywistość sprawia, iż „żadnej o nich pamięci”. „O nich”, ponieważ autor

³⁰ Cz. Miłosz, *Opowiedz mi, łabędziu*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 761.

³¹ Cyt. za: R. M. Groński, *Kochaj dzikiego łabędzia*. „Polityka” 2004, nr 35, s. 96.

posługuje się w *Piosence o porcelanie* metaforą łabędzich piór jako wyjątkowym atrybutem liryki. Nie dość, że ptak zamarzł (więc nie powrócił do życia po okresie zimowej stagnacji – wraz z jabłonią lub wietrzykiem), ale jeszcze jego pióra odeszły w zapomnienie. Zostały bryzgi porcelany. To krajobraz zastępczy, lecz czy wystarczający? Śmiem wątpić.

Antropologia porcelany

Pozostając na gruncie polskiej literatury, warto przypomnieć, że w rodzimym kręgu kulturowym porcelana bywa utożsamiana z poczuciem bezpieczeństwa oraz ciepłem ogniska domowego. Poeta podkreśla trud włożony w wykonanie porcelany, który nie okazywał się daremny, choć nie zawsze należycie go doceniano. Metaforyczne „sny majstrów drogocenne” uzmysławiają nakład pracy, jaki niezbędny jest do stworzenia wyjątkowego oraz niepowtarzalnego przedmiotu, gdyż repertuar określonych wzorów często był unikatowy; funkcja dekoracyjno-estetyczna nabierała więc szczególnego znaczenia. Wedle życzenia odbiorcy istniała możliwość zamówienia jedyne w swoim rodzaju ornamentu, co wiązało się z otrzymaniem zaświadczenia o wyłączności danego modelu oraz jego dalszym niepowielaniu. Wszystko, o czym wspominam, to dygresje tylko pozornie oderwane od głównego wątku *Piosenki*, ponieważ niepowtarzalność opisanej przez Miłosza porcelany to ważny punkt zwrotny utworu – wśród potłuczonych fragmentów zanikają wszelkie różnice między zastawami. Choć w liryku brak zbliżeń, które pozwoliłyby doprecyzować informacje o detalach, prawdopodobne jest, że w bemiarze straconej porcelany przedmiot opisu stanowią te jedyne, wyjątkowe naczynia i że do nich skierowane są apostrofy („Różowe moje spodeczki / Kwieciste filiżanki”). A najpewniej, wraz z uświadamianiem sobie ogromu zniszczeń, poszczególna porcelana zostaje zunifikowana. Zagłada zrównała bowiem wiele rozmaitych nakryć i odtąd morze porcelanowej magmy będzie obiektem zamyśleń podmiotu lirycznego. Stąd uwaga natury egzystencjalnej – czym jest jedno życie w obliczu liczby ofiar? Tok rozwoju monologu lirycznego uprzytomnia konieczność przyswojenia uniwersalnych prawd, gdyż trzecią strofą wieńczy słowa („Leżą na świeżych kurhanach / Uszka i denka, i dzbany”), które poprzez zastosowanie enumeracji wskazują na wyróżnienie pojedynczych elementów zastawy ze stosu drobin, jakie z niej zostały.

Wiersz Miłosza wpisuje się w ramy rozleglejszych rozważań. Pojawiły się one u dojrzałych autorów pod wpływem wojny oraz ogłoszenia przez Theodora W. Adorna słynnej tezy, w myśl której po Auschwitz nie można już tworzyć poezji lirycznej. Od tego tylko krok do powiązania etyki z estetyką, ponieważ współautor *Dialektyki oświecenia* pejoratywnie oceniał estetyzację dzieł poświęconych Zagładzie. Umiejętności warsztatowe wykorzystuje Miłosz przeciwko utworom nachalnie lirycznym czy sentymentalnym. Sarkazm kieruje w stronę tradycji, która uwzniośliła i dowartościowała opisy porcelany oraz innych kunsztownych przedmiotów, zachwycając (zachłystując?) się ich walorami estetycznymi.

Porcelana zagościła na kartach rodzimych dzieł przed kilkoma wiekami, dlatego wiele mówiące będzie przywołanie fragmentu drugiej księgi – *Zamek – z Pana Tadeusza*:

Tace ogromne, w kwiaty ślicznie malowane,
Na nich kurzące wonnie imbryki blaszane

I z porcelany saskiej złote filiżanki;
Przy każdej garnuszczyce mały do śmietanki³².

Adam Mickiewicz zadbał o każdy detal, misternie konstruując świat Soplicowa, w którym uwiecznił elementy zaświadczone o arkadyjskości owego miejsca. Z tą aurą koresponduje celebrowany przez mieszkańców sposób spędzania czasu oraz troska o najsubtelniejsze nawet szczegóły wystroju dworku szlacheckiego. Co charakterystyczne, porcelana pojawia się przede wszystkim w utworach utrzymanych w konwencji realistycznej, gdyż to ona sprzyja drobiazgowemu wymienianiu komponentów składających się na opis przedmiotów oraz obyczajów.

O zadowoleniu surowca z Chin świadczy nieprzerwane powracanie motywu porcelany również w kolejnych epokach. Przykładowo Eliza Orzeszkowa – portretując zwyczaje Emilii Korczyńskiej w powieści *Nad Niemnem* – z precyzją godną wieszczki kreśliła obraz starannie przechowywanej nie tylko porcelany, lecz również kryształu oraz staroświeckiego srebra. Exempla tego typu podać można z pewnością wiele, tym bardziej że literatura nie stroniła także od ironicznego opisu śniadań (by wspomnieć słynną scenę *Przedwiośnia*, w której Cezary Baryka staje się naoczny świadkiem przygotowań do posiłku niczym fizjologicznej mszy) bądź przedstawiania jedzenia jako nieodzownego elementu towarzyszącego codziennej egzystencji (wyróżniającym się dziełem są *Panny z Wilka*, gdzie tytułowe bohaterki przez większość swego czasu ukazywane są przy stole, przed lub po posiłkach albo też w trakcie ich przygotowywania). Napisać, że spośród utworów literatury powszechnej porcelana wypełnia stronicę *Pani Bovary* czy powieści Balzaka, to nie napisać nic, jednak warto pamiętać, że książki utrzymane w poetyce realistycznej uwalniają porcelanę od znaczeń symbolicznych.

Do najwcześniejszych wierszy poświęconych porcelanie należy *Filiżanka* Adama Naruszewicza. Utwór został opublikowany stosunkowo niedługo po sprowadzeniu do kraju surowca z Chin, bo w 1778 roku – w pierwszym zbiorowym wydaniu liryków. Aleksandra Okopień-Sławińska zalicza wiersz „do poetyckich komplementów, których celem jest okazanie podziwu dla wdzięków i cnót wybranej kobiety [...]”³³. Utwór opiera się na koncepcie polegającym na charakteryzowaniu bohaterki przez wymienianie zalet porcelanowej filiżanki. Zgadza się z przywołaną badaczką, która przypuszczała, że poeta wybrał filiżankę ze względu na walory stylizacyjne oraz unikalny sposób ujmowania tematu, wykorzystujący niedostrzegany wcześniej motyw porcelany.

Tryb nadawania porcelanie znaczeń przez kulturę należałoby przyrównać do palimpsestu, ponieważ ciągła eksploatacja tego wątku skutkowałą przyrostem kolejnych warstw semantycznych, co spowodowało, że urosła ona do rangi symbolu. Z Miłoszowej *Piosenki* każdy może zatem wyczytać tyle, ile zdoła, gdyż nakładające się na siebie znaczenia tworzą gęstą sieć, którą pojedynczy czytelnik jest w stanie rozsypać na sobie tylko właściwy sposób.

³² A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Oprac. S. Pigoń. Wyd. 5, zmien. Wrocław 1967, s. 121. BN I 83.

³³ A. Okopień-Sławińska, *Adam Naruszewicz: Filiżanka*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 64.

Świat zatrzymany w przedmiotach

Zabieg reifikacji przez dziesiątki lat kojarzono z dehumanizacją jednostki, przez co jego konotacje były zdecydowanie negatywne³⁴. Tendencje do pejoratywnego utożsamiania człowieka z przedmiotami³⁵ odwraca antropologiczny zwrot ku rzeczom, który od kilkunastu lat budzi zainteresowanie badaczy. I choć jest on zjawiskiem późniejszym – bo ponowoczesnym – niż okres powstania *Piosenki o porcelanie*, to instrumentarium pozwalające badać wiersze o przedmiotach przydaje się także w tym wypadku. Dlatego w pełni zgadzam się z twierdzeniem Ewy Domańskiej, że „tradycyjne określenie historii jako »nauki o ludziach w czasie« okazuje się niewystarczające [...]”³⁶. Wskazana optyka bliska jest również Miłoszowi, który w wierszu *Kuźnia* wyznawał:

I patrzę, patrzę. Do tego byłem wezwany:
Do pochwalania rzeczy, dlatego że są³⁷

Przy pierwszej lekturze *Piosenki* zaskakującym pomysłem (konceptem?) jawi się poddanie kontemplacji wytworów materialnych człowieka. Wobec zagłady milionów ludzkich istnień owo podejście może sprawiać wrażenie wysoce nieestosownego. Sytuacja, w której zaczyna dominować przedstawienie sfery mikro, a głównym tematem staje się porcelana, jest nowatorską próbą opisu powojennej rzeczywistości³⁸. Porcelanę postrzegać wolno więc jako symboliczną reprezentację bezpowrotnie zaprzepaszczonych wartości kultury. W takim odczytaniu utwór pokazuje zależność losów jednostki od mechanizmów historii i polityki.

Reifikacja ma za zadanie wysunąć na pierwszy plan sferę uczuć i emocji człowieka doświadczonego przez okupację, unikając przy tym ekshibicjonizmu czy pretensjonalności. Dostrzegalna staje się analogia z pracami archeologów, którzy badając znalezione przedmioty, usiłują ustalić tożsamość ich użytkowników oraz określić sposób spędzania wolnego czasu czy też doprecyzować stopień zaawansowania danej cywilizacji. Porcelana w zaproponowanym ujęciu byłaby echem innego świata, który leży w gruzach, a zarazem zaleceniem, aby stał się on przedmiotem analiz, pozwalających zrozumieć mechanizmy odpowiedzialne za dramat największej wojny w historii. Oznacza to także rozstanie z antropocentryzmem – w związku z coraz mniejszą dominacją człowieka. Owo przesunięcie akcentów pomaga zobaczyć, że wojna miała zgubne skutki i dla ludzi, i dla planety – jej fragment pokryty łupinami porcelany jeszcze przez długie lata będzie pamiętał niszczycielską siłę *homo sapiens*.

„Świecidełka”, które cieszyły niegdyś kolorem, przestały pełnić swą funkcję.

³⁴ Zob. np. zbiór referatów konferencyjnych poświęconych relacjom ludzkim z materią nieożywioną: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Red. S. Wysocki, B. Kaniewska. Poznań 1999.

³⁵ Na potrzeby mojego artykułu pojęcia rzeczy i przedmioty traktuję synonimicznie.

³⁶ E. Domańska, *O zwrocie ku rzeczom we współczesnej humanistyce. (Ku historii nieantropocentrycznej)*. „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych” t. 65 (2005), s. 9.

³⁷ Cz. Miłosz, *Kuźnia*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 977.

³⁸ Choć nie jest próbą jedyną, którą odnaleźć możemy w tomie *Ocalenie*. W równie oryginalny sposób postępuje Miłosz np. w wierszu *Odbicia* (zob. analizę T. Dobrzyńskiej *Od słowa do sensu. Studia o metaforze* (Warszawa 2012)).

W świecie podmiotu lirycznego stanowiły substytut piękna, zaspokajając najbardziej wyrafinowane potrzeby estetyczne. Tandetne przedmioty były zdolne przynosić radość, a zarazem należały do ważnych elementów codziennej egzystencji bohatera wiersza. Takie ujęcie niezbiecie wskazuje, że nie tylko najwyższa sztuka wzbogaca żywot człowieka, czy nawet staje się jego celem. Dla postaci mówiącej to właśnie przedmioty materialne decydowały o jednolitej tożsamości, jak również pozwalały zachować poczucie trwania i niepowtarzalności bytu. Także eufemizm „brzydka farba”, odnoszący się do niezbyt udanych artystycznie ozdóbek, łagodzi wydźwięk dramatu wojny, ponieważ w funkcji epitetu pojawia się zamiast krwi. Zdrobnienia dookreślające przedstawione rzeczy wzbogacają ponadto nacechowanie emocjonalne materii – jednocześnie świadka i obiektu okrucieństwa.

Wreszcie *Piosenka* jest spojrzeniem na okrucieństwa porcelany jako na ślady osób, których już nie ma. Zdziesiątkowani przez wojnę, bezimienni użytkownicy zastaw, talerzyków i filiżanek odeszli wraz z przedmiotami będącymi esencją ich codziennego bytowania. Brak jakiegokolwiek wzmianki na temat fizycznej obecności człowieka to jeden z tych rzadkich wypadków, kiedy niepojawienie się słów staje się wszystko mówiącym gestem. W owym przemilczeniu Miłosz uwzględnia więźniów obozów koncentracyjnych i obozów pracy, zamordowanych, poległych w trakcie walk, przetrzymywanych oraz torturowanych, a także tych nielicznych, którym udało się wyemigrować, lecz najpewniej nie wrócą już do Polski. Zatem wszystkich zmuszonych przez wojnę do porzucenia domu, ale często też ojczyzny. Głosem ku ich pamięci jest niemy krzyk podmiotu i zgrzyt porcelany. Dopóki pozostanie wiedza o wojnie oraz o bliskich, oni będą trwać we wspomnieniu zaklętym w przedmioty codziennego użytku, ponieważ tworzyły prozę życia tych, którzy przedwcześnie odeszli.

Zarysowana postawa Miłosza rodzi wszakże pytania natury etycznej. Czy analizowany wiersz – lub jakiegokolwiek inne dzieło – ma prawo stanowić wypowiedź w imieniu jednostek, które mówić (już) nie mogą albo nie potrafią? Wrażliwość to cenny atut przy spojrzeniu „z zewnątrz”, nie powinna natomiast przysłaniać tego, że nie da się przekroczyć jednostkowego sposobu światoodczuwania drugiej osoby, choćby była ona bardzo bliska w swych doświadczeniach. Nie zmienia to faktu, iż empatyczna reakcja warta jest docenienia, a zapewne i uznania.

Porcelana Miłosza

W wierszu nie brakuje odwołań do sielanki, które zestawione z symboliką mitologiczną potęgują poetykę kontrastu. Finalizując część artykułu poświęconą analizie przestrzeni w *Piosence*, warto wyjść poza interpretowany utwór, aby zobaczyć, jak motyw porcelany funkcjonuje także w innych, wybranych lirykach poety. O randze wskazanych elementów krajobrazu w dorobku Miłosza zaświadczać wersy *Wstępu z Traktatu poetyckiego*:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak widzi się w letniej błyskawicy³⁹.

³⁹ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*. Kraków 2001, s. 9.

Wiersz powstał w 1957 roku, dekadę po napisaniu *Piosenki*, co ujawnia silne zakorzenienie w wyobraźni poetyckiej konkretnych, powtarzających się figur. W przytoczonych słowach autor kładzie nacisk na krajobraz naturalny znany z podróży po rodzinnej Litwie. W dalszej części poematu uwidaczniają się przedmioty konstytuujące pejzaż kulturowy, wśród których występuje sfunkcjonalizowana przez Miłosza porcelana:

Służą poezji ciepłe porcelany⁴⁰.

Co ciekawe, w autokomentarzu, który towarzyszy strofom *Traktatu*, pisarz przyznaje, że: „ten wers i sześć następnych są wariacjami na temat wierszy Mickiewicza [...]”⁴¹. Wskazuje to na źródło inspiracji, jakim była Mickiewiczowska ontologia porcelany. Nie jest też tajemnicą, iż twórczość wieszczka stanowiła dla Miłosza istotny punkt odniesienia.

Śledząc temat chińskiego złota w innych utworach poety, pragnę zwrócić uwagę również na fragment liryku *Narodziny* z tomu *Światło dzienne*, który zawiera także *Piosenkę o porcelanie*:

Ostatni z rodu, przychodzi
[.]
Przychodzi po zgrzytach mieczów
I głosie rogów wojennych,
[.]
Po trzepotaniu wachlarzy
Nad żartem ciepłych porcelan,
Po tańcach jeziora łabędzi
I po maszynie parowej⁴²

Występowanie w bliskim sąsiedztwie łabędzia i porcelany jest celowym zabiegiem, a przejawianie tych motywów (ciepło porcelany, tańce łabędzi) odsłania niechęć do jakże ostentacyjnych rekwizytów poetyckości. Zaskakujące, że choć autor od bohatera wiersza oczekuje przemilczenia wskazanych motywów, to jednak decyduje się zaprezentować je na pierwszym planie w utworze. Czy nie jest zatem tak, iż Miłosz – nie potrafiąc przezwyciężyć awersji do opisywanych przedmiotów – był zmuszony dawać wyraz swemu uprzedzeniu? Być może to ono leży u źródeł *Piosenki o porcelanie*?

Abstract

MATEUSZ KŁOSOWSKI Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-5564-5066

“KRUCHA PIANA [BRITTLE FROTH]”, PORCELAIN ABOUT THE POEM OF CZESŁAW MIŁOSZ

The paper refers to an interpretation of Czesław Miłosz's poem *Piosenka o porcelanie* (*Song on Porcelain*) from the collection *Światło dzienne* (*Daylight*) published in 1953. The leading motif of the study is the

⁴⁰ *Ibidem*, s. 75.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cz. Miłosz, *Narodziny*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 256–257.

porcelain. Presence of this motif in the literary tradition, linked to functional use of the meanings of white gold in the poet's pieces, is made subject of analysis. An important aspect is also the structure of the poem in question with special consideration given to the issues of musicality, songability, and creation of the speaking subject. Among the contexts, highlighted and discussed is the anthropological turn to materiality.