

Michał Kłosiński

Miejsce traumy w "Świecie" Miłosza

Postscriptum Polonistyczne nr 1(7), 139-154

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ KŁOSIŃSKI
Uniwersytet Śląski
Katowice

Miejsca traumy w *Świecie* Miłosa

Świat, poema *naimne* jest przez badaczy interpretowany na różne sposoby. Warto zrekapitulować najważniejsze odczytania tego tekstu, ponieważ ustalają one pewien *modus* percygowania jego tytułowej *naimności*. Marian Stala pisze:

Jest to zapewne jeden z najjaśniejszych tekstów współczesnej polskiej poezji. Jasne są brzmienia słów, układające się w harmonijne przebiegi rytmiczne. Jasne same słowa i większość zdań z nich złożonych. Błyszczą przedmioty, odsłaniane refleksami światła [Stala 1981, 134].

Badacz zwraca uwagę na paradoks wynikający z czasu, w którym powstał *Świat*, z jego „ciemnej jasności”. Stala proponuje odczytywać *Świat* jako tekst paradoksalny, którego napięcie budowane jest poprzez zderzenie treści z rzeczywistością kwietnia 1943 r.

Z kolei Jacek Łukasiewicz – powołując się na wypowiedzi Miłosa – stwierdza:

[*Świat* – M.K.] jest utworem ironicznym, sam autor w wystąpieniach publicznych wskazywał na tę ironiczność, na to, że przedstawiony został w tym poemacie świat taki, jaki powinien być, a nie taki, jaki jest naprawdę [Łukasiewicz 1981, 96].

Dla Łukasiewicza bardzo ważnym aspektem *Świata* jest jego sielankowość:

Przestrzeń przedstawiona w *Świecie* cała jest dobra, nie ma w niej miejsca na zło [...]. W poemacie tym nie ma Natury wystawiającej na pokusy człowie-

ka-poetę, odwołującej się do jego „gorszej strony”. Nie ma miejsca na diabła, opiekuńczy duch prowadzi tu dzieci przez przestrzenie poematu, tak różne, a tak harmonijnie z sobą powiązane, jakby to ich współlistnienie nie stanowiło problemu [Łukasiewicz 1981, 97–98].

Badacz odczytuje *Świat* w zgodzie z domniemaną intencją autorską, przyjmuje zatem ironiczny ton tekstu za jego dominantę, wynikającą z kontrastu sielanki zapisanej z perspektywy dziecka wobec potworności i terroru panujących w rzeczywistości historycznej.

Tropem Łukasiewicza podąża także Michał Masłowski, który wskazuje na to, że „dziecko reprezentuje dla Miłosza stan niewinności ontologicznej” [Masłowski 2007, 53]. Naiwność *Świata* „polega wtedy na zachowaniu wewnętrznego ładunku mimo wszelkich okropieństw, które mogą się wydarzyć” [Masłowski 2007, 55]. Można w tych interpretacjach dostrzec wspólny moment zakleszczenia, pewnego tropu, którego śladami podążają wszyscy badacze, dochodząc do bardzo zbliżonych wniosków. W lekturze *Świata* przeżywa uznanie sielankowości tych wierszy, czyli świadomego oczyszczenia tekstu ze zła i grozy panujących w rzeczywistości. Można powiedzieć, że cytowane odczytania potwierdzają, w różny sposób, fakt stłumienia¹ w *Świecie* traumy związanej z wojną. Owo stłumienie jest na tyle silne, że wpływa ono także na interpretatorów Miłoszowego tekstu. Bardzo ciekawie na tym tle rysuje się odczytanie Aleksandra Fiuta, który przelamuje siłę pisarskiej represji Miłosza. Pisze on:

Wymowa poematu jest z całą pewnością ambiwalentna. Tyleż w niej serio, co – smutnej – przekory, naiwności, co nienaiwności, nadziei, co spojrzenia pozbawionego złudzeń. Jest to przecież obraz świata oczyszczonego z bólu, śmierci i pożądania. Czy nie znamienne, że zagłada mola jest potraktowana z taką samą umownością, jak przedstawiona na rycinie śmierć Hektora? Demony natury, historii i poetyckiej wyobraźni Miłosza pozostały w uśpieniu. Wystarczy jednak odjąć czar dziecięcego spojrzenia, by zrównanie unicestwienia owada i człowieka nabrało złowieszczej wymowy. Wystarczy przerwać kojące marzenie, by ruszyło zatrzymane koło czasu [Fiut 2003, 40].

¹ Używam w mojej pracy terminu *stłumienie* w jego szerokim znaczeniu: „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” [Laplanche, Pontalis 1996, 309].

Aleksander Fiut odnajduje w *Świecie* ambiwalencję, która nie bierze się wyłącznie ze zderzenia tekstu Miłosza z rzeczywistością kwietnia 1943 roku². Badacz zauważa, że ambiwalencja jest cechą konstytutywną tego cyklu, przez co uwidacznia się możliwość jego „złowieszczej wymowy”. W *Świecie* istnieje olbrzymi potencjał, rezerwuar „demonów natury, historii i poetyckiej wyobraźni”, który może zamienić sielankę w koszmar. Fiut odkrywa w swojej lekturze miejsca silnego stłumienia tych koszmarnych treści.

Dla interpretacji psychoanalitycznej, która odwołuje się do Miłoszowych doświadczeń z dzieciństwa, owe miejsca odgrywają rolę główną. W kontekście kwietnia 1943 roku *Świat* nabiera bardzo szczególnej wymowy. Można spróbować odczytać go jako tekst pisany przez Miłosza przeciwko własnej traumie, tekst, który z założenia jest oznaczony znakiem minus, ostatecznie stanowiąc zapis tłumionych od dziecka lęków poety.

Można odczytać *Świat*, stawiając wyraźny nacisk na miejsca podejrzone, w których tkwi stłumiony potencjał kosmaru, miejsca pobrzmiwające złowrogo, zaburzające idylliczność poematu.

Uwagę wkraczającego do *Świata* przyciąga już opis *Furtki*, bram Miłoszowego poematu. *Droga*, która jest pierwszym utworem cyklu, nie stanowi miejsca granicznego, wędrówka po *Świecie* rozpoczyna się od przekroczenia jego bram, od przejścia przez *Furtkę*. Jej opis nie obfituje na wstępie w symptomy lęku czy zapisy traumatycznego doświadczenia. A jednak owa pozorna aura sielankowości ulega naruszeniu:

Sztachety z wierzchu malowane bialo:
 Biale i ostre, zawsze jak płomyki.
 Dziwne, że ptakom to nie przeszkadzało,
 Raz nawet usiadł na nich gołąb dziki.
 [.]
 Pod kławkę lubi skradać się pokrzywa
 [*Furtka*]

Sztachety furtki są „ostre”, przypominają „płomyki”, może nawet układają się w rząd płonących ostrzy. Metafory odnoszą się więc do *Biblii* – płonący miecz to atrybut archaniola Michała, strzegącego bram Edenu. Jeśli archanioł Michał jest nosicielem śmierci i oczyszczenia, to oznaczałoby, że przez *Furtkę* można przejść do lepszego świata, ale tylko pozbywając się grzesznego ciała. W tym

² Taka jest data pierwszego – konspiracyjnego wydania *Świata*, z którego reprintedu korzystam w moim odczytaniu [Miłosz 1943].

kontekście „pokrzywa skradająca się pod kłamkę” funkcjonuje jako przestroga i nasuwa na myśl transgresję – kto zechce przejść przez *Furtkę*, zostanie poparzony. W monografii poświęconej pokrzywie Aleksander Nawarecki pisze:

Pokrzywa byłaby zatem nieodłącznie związana z tym, co w człowieku niskie: podwórzowe, śmietnikowe, wieprzowate. I, oczywiście, też z tym, co wnosi chaos awantury, wojny, historycznej zawieruchy [...]. Czyżby należało tu słyszeć diabelski chichot natrząsający się z efektów ludzkiej słabości? Czytamy w biblijnej *Księdze przysłów* (20, 30): „Szedłem koło roli próżniaka i koło winnicy głupiego: a oto wszystko zarosło pokrzywą” [Nawarecki 1996, 16–17].

Symbolika pokrzywy jest ambiwalentna, wiąże się ona z grzechem marnotrawstwa, z zaniedbaniem, jest pierwiastkiem diabelskim. Z drugiej strony, ma ona właściwości lecznicze, Nawarecki pokazuje także jej związki z topiką miłosną. Z tej perspektywy jej obecność potwierdzałaby tezę Aleksandra Fiuta o tym, że *Świat* jest przede wszystkim poematem inicjacyjnym. Symboliczne poparzenie przez pokrzywę można interpretować także w kategoriach oczyszczenia, co korespondowałoby z płonąącym mieczem archaniola.

A zatem wejście do Miłoszowego *Świata* wiąże się z poparzeniem, naznaczeniem, oczyszczeniem? Archaniół Michał strzeże bram do Edenu, płonące ostrze – miecz sprawiedliwości – powstrzymuje niegodnych od wejścia. Powrót do miejsca, z którego prarodzice zostali wygnani, jest naznaczony ambiwalencją (płonące ostrza i diabelska żegawka). Te elementy zostały wyraźnie zamaskowane w Miłoszowym tekście, to „uśpione demony”, które przypominają o tym, że wkraczającego w *Świat* czeka diabelska pokusa i sprawiedliwy sąd.

Po przejściu przez furtkę czytelnik *Świata* wkracza na *Ganek*:

Widok szeroki stąd na wszystkie strony

[.....]

Świat ginie w dali za niebieską korą

Pocięty liśćmi w cętkowane zęby.

Tutaj brat z siostrą, nad małym stolikiem

Kłęczą, rysując wojny i pogonie.

I pomagają różowym językiem

Wielkim okrętom, z których jeden tonie.

[*Ganek*]

Obserwującemu z ganku otaczający świat rzucająca cień lipa psuje malowniczą perspektywę. Zaburzenie światła powoduje, że perspektywa *Świata*

diametralnie się zmienia. „Świat ginie”... , znika, umiera? Rozszarpany... przez liście? Metafora „cętkowane zęby” gra ambiwalencją znaczeń: może odnosić się i do „tnących” świat liści i do barwnych plam, jakie ze świata „pociętego liśćmi” pozostają w oku obserwatora. Natomiast „cętki” nasuwają myśl o dzikim kocie, o drapieżniku wyposażonym w tnące świat zęby. Drapieżniku – dzikiej bestii – kojarzonej w *Biblii* z diablem? Nad gankiem więc straż trzyma cień, tnący zębami, może Cerber? *Furtka* i *Ganek* wprowadzają jakby do dwóch różnych, istniejących obok siebie i przeciwko sobie *Światów*. Nie sposób stwierdzić, czy Miłosz wie gdzie czytelnika do Raju, czy do Piekła, a może po prostu w dziedzinę swoich lęków?

Na ganku bawią się dzieci. Rysują „wojny i pogonie”, bitwę morską, w której swe uczestnictwo zaznaczają „pomagając różowym językiem” jednemu z okrętów. Owo fikcyjne zaangażowanie w wojenny scenariusz z jednej strony może wskazywać na ich niewinność, z drugiej zaś, co warto podkreślić, na okrucieństwo i wyobraźnię zainfekowaną przez zewnętrzne okoliczności. Zabawa dzieci w wojnę w konfrontacji z kwietniem 1943 roku i Powstaniem w Getcie, a i późniejszym Powstaniem Warszawskim, zderza dziecięcą fantazję z rzeczywistością. Na *Ganku* rozgrywa się dramat: w cieniu niszczącej świat bestii, dzieci pomagają w wojnie. „Różowy język” – literalna oznaka zdeterminowania, aby wykonać zadanie – na poziomie metaforycznym konotować może rozpoznawany przez powstańców getta efekt miotaczy ognia. Nieprzypadkowo na rysunku dzieci walki toczą się na morzu. Pierwsze doniesienia o hitlerowskiej inwazji dotyczą obrony Westerplatte.

Świat, poema naiwne prezentuje bogactwo obrazów, które, po deszyfracji, mogłyby stanowić ilustracje kroniki wojennej. Miłoszowe stłumienie neutralizuje ich ponurą wymowę, nakładając na nie kostium idylli. Cień na *Ganku* wywołuje lipa, drzewo Kochanowskiego³. Taki intertekst wskazywałby na miejsce sielskie, na miejsce odpoczynku, podczas gdy u Miłosza cień lipy rodzi demony: „Świat ginie w dali za niebieską korą”⁴. Przeszczepiona

³ *Na lipę*: „Gościu, siądź pod mym liściem, a odpoczni sobie! / Nie dójdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie, / Choć się nawyśzej wzbije, a proste promienie / Ściągną pod swoje drzewa rozstrzelane cienie. / Tu zawždy chłodne wiatry z pola zawiewają, / Tu slowicy, tu szpacy wdzięcznie narzekają. / Z mego wonnego kwiatu pracowite pszczoły / Biorą miód, który potym szlachci pańskie stoły. / A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie, / Że człowiekowi lacno słodki sen przypadnie. / Jablek wprawdzie nie rodzę, lecz mię pan tak kładzie / Jako szczep napłodniejszy w hesperskim sadzie.” [Kochanowski 1957, 65].

⁴ Metafora „niebieskiej kory” z jednej strony jest próbą uchwycenia gry światła i cienia, z drugiej strony można odczytywać ją jako kontaminację obrazów: drzewa i nieba. W „niebieskiej korze” zlewają się one, tworząc dziwaczną i „diabelską” pod względem kolorystycznym

w *Świat* Miłosza lipa nie równoważy okrucieństw wojny, nie przesłania rzeczywistości kwietnia 1943 roku ani ginącego świata. Lipa Kochanowskiego, dając cień, zaprasza do snu: „A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie, / Że człowiekowi lacno słodki sen przypadnie” [Kochanowski 1957, 65]. U Miłosza cień lipy ukrywa uczestniczące w fantazyjnej wojnie dzieci, co więcej, to z cienia jej liści rodzi się bestia. Lipa Kochanowskiego obiecuje terapeutyczny sen, Miłosz nadaje jej rolę świadka: wojny, niewinnej dziecięcej zabawy w zagładę. Być może dzieci przepracowują traumatyczne doświadczenia. Być może Miłosz przepracowuje także swoje lęki.

W swojej interpretacji *Świata* Jacek Łukasiewicz wskazuje na intertekstualne nawiązanie Miłosza do wiersza Konopnickiej *Co dzieci widziały w drodze* z tomu *Co słonko widziało* [Konopnicka 1996, 79–80]⁵. Nawiązanie szczególnie istotne dla lektury traumatycznej, ponieważ utwór Konopnickiej ma ambiwalentny i ironiczny wydźwięk. Z jednej strony, dziecięce spojrzenie na świat nacechowane jest naiwnością, przez co, podobnie jak u Miłosza, oznaki zła zostają zakamuflowane: „A w konopiach strach...”, „Bryσιο, kundys zły...”, „A pastuszek mały, bosy, / Chudą krówkę gna”. Strach, zły pies, bieda – te elementy powodują, że wiersz Konopnickiej nabiera charakteru ironicznego na skutek zderzenia dziecięcego spojrzenia z rzeczywistością. Naiwność spojrzenia powoduje swoistą hiperbolizację elementów, które są z obrazem „pięknego świata” sprzeczne. Dziecięce spojrzenie percypuje świat jako piękny pomimo rzeczy, uczuć i obrazów, którym dorośli nadają cechy negatywne.

W Miłoszowym *Świecie* dziecięca perspektywa może być interpretowana jako efekt działania stłumienia. Naiwność dziecka uzasadnia reakcję obrazu

lipę (diabeł był często, jak na obrazach Ducia *Zstąpienie do piekieł*, *Kuszenie*, malowany na niebiesko). Możliwe jest jeszcze jedno – bardzo kontrowersyjne – odczytanie, uwzględniające zastosowanie przez Miłosza dokładnego tłumaczenia angielskiego terminu *blue bark*, który w żeglarstwie cywilnym i wojskowym oznacza niebieską wstęgę żalobną malowaną na okręcie po śmierci członka załogi. Niebieska kora byłaby zatem symbolem żaloby, ściśle związanym ze śmiercią, szczególnie w kontekście batalii morskiej rysowanej przez dzieci.

⁵ *Co dzieci widziały w drodze*: „Jadą, jadą dzieci drogą, / Siostrzyczka i brat, / I nadziei się nie mogą, / Jaki piękny świat! // Tu się kryje biała chata / Pod słomiany dach, / Przy niej wierzbą rosochata, / A w konopiach... strach. / Od łąk mokrych bocian leci, / Żabkę w dziobie ma... / – Bociuś! Bociuś! – krzyczą dzieci. / A on: – Kła!... kła!... kła!... // Tam zagania owce siwe / Bryσιο, kundys zły... / Konik wstrząsa bujną grzywę / I do stajni rzy... // Idą żenicy, niosą kosy, / Fujareczka gra, / A pastuszek mały, bosy, / Chudą krówkę gna. // Młyn na rzeczce huczy z dala. / Białe ciągną mgły, / A tam z kuźni, od kowala, / Lecą złote skry. // W polu, w sadzie brzmi piosenka / Wskroś srebrzystych roś, / Siwy dziad pod krzyżem kłęka. // Pacierz mówi w głos... // Jadą wioską, jadą drogą / Siostrzyczka i brat, / I nadziei się nie mogą, / Jaki piękny świat!” [Konopnicka 1996, 79–80].

świata zaburzonego, pełnego paradoksów i przeciwieństw. Wystrój *Jadalni* może wzbudzać śmiech, ale i straszyć:

Pokój gdzie niskie okna, cień brązowy
 I gdański zegar milczy w kącie. Niska
 Sofa obita skórą, nad nią głowy
 Dwóch uśmiechniętych djablów wyrzeźbione
 I miedzianego rondla brzuch połyska.

[*Jadalnia*]

Przerzutnia w trzecim wersie wytwarza napięcie. Oto w przestrzeni, w której, jak pisał Łukasiewicz „[n]ie ma miejsca na diabła” [Łukasiewicz 1981, 98], pojawiają się aż dwie diabelskie głowy. *Jadalnia* jest miejscem o „niskich oknach”, w którym panuje „cień brązowy”. Milczący zegar wskazuje na to, że w tym miejscu czas się zatrzymał. Przerzutnia wprowadza niepokój, napięcie, powoduje, że atmosfera *Jadalni* zaczyna przypominać bardziej obrazy z horrorów *gore* niż sielskie przytulne wnętrza. Ten moment jest wyraźny ze względu na beczasowość, na atmosferę zmysłowego powrotu do rodzinnego miejsca. Obraz, który – dzięki przerzutni – wytwarza chwilowe zawieszenie, ulega szybkiemu stłumieniu, głowy okazują się rzeźbami, diabły zyskują uśmiech. Antropomorfizowany zegar, skórzana sofa, rzeźbione głowy, brzuch rondla to elementy, które dynamizują obraz *Jadalni*, nadając jej ludzki wymiar. Pozostaje jednak ślad traumy, w postaci rozpisanego w całej pierwszej strofie fantazmatu poćwiartowanego ciała. *Jadalnia* figuruje rozdarcie ludzkiego ciała, skoro jest z fragmentów tego ciała „zrobiona” (skóra, głowy, brzuch).

Elementy obrazu, który wisi na ścianie, przywołują kwiecień 1943 roku:

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
 Między drzewami ślizga się na lodzie
 Gromada ludzi, dym idzie z komina
 I wrony lecą w pochmurnej pogodzie.

Tuż drugi zegar. Ptak wewnątrz tam siedzi,
 Wybiega skrzypiąc i woła trzy razy.
 A ledwo zdąży krzyknąć po raz trzeci
 Dymiącą zupę matka bierze z wazy.

[*Jadalnia*]

Nad zimowym spokojnym pejzażem „wrony lecą w pochmurnej pogodzie”. Miłosz, w dzieciństwie miłośnik ptaków, nieprzypadkowo wkompo-

nowuje w ten obraz wrony, naruszając tym samym oleodrukową, sielską wymowę całości. Bowiem wrony, obok kruków, symbolizują w kulturze europejskiej wojnę i śmierć. Warto wspomnieć, że niemiecki orzeł herbowy do dzisiaj mylony jest w opisach z wroną. Nawet „dym idący z komina” może tracić konotację pozytywną i wskazywać przez matkę: czas Zagłady.

Jadalnię zamyka klamra, którą budują dwa różne przedstawienia zegarów. Zegar z początku wiersza „milczał”, zegar na końcu działa, co więcej, dźwięk jego mechanizmu wyznacza wykonywane czynności: „A ledwo zdąży krzyknąć po raz trzeci / Dymiącą zupę matka bierze z wazy”. O ile dominantą w strofie pierwszej była antropomorfizacja wnętrza, to w strofie trzeciej, na odwrót, następuje reifikacja matki. Bardziej ożywiony od niej jest zegar z kukulką. Matka jest w tym utworze postacią stereotypową, funkcjonuje niczym przedmiot w jadalni, przypisany i podległy prawom jej mechanizmu. Tego typu operacja wywołuje niepokój, sugerując, że człowiek podporządkowany jest domenie rzeczy. Czyżby kuchnia i wojna, każda na swój sposób, wprzęgały człowieka w swoje mechanizmy i odbierały mu człowieczeństwo?

Pisząc o ambiwalentnym charakterze świata, Aleksander Fiut przywołuje szósty z kolei wiersz cyklu – *Obrazki*:

Otwarta książka. Mól rozchwaniam lotem
Leci nad mknącym w kurzawie rydwanem.
Dotknięty, spada prosząc pyłem złotym
Na greckie szyki w mieście zdobywanym.

Toczy się rydwan, o kamienne płyty
Uderza głowa, włoką bohatera,
A mól, do karty kłaśnięciem przybity
Na jego ciele, trzepiąc się, umiera.

[*Obrazki*]

Miłosz, by tak rzec, nadpisuje intertekstualnie mola na ilustracje z *Iliady*. Ten zabieg powoduje, że żywot owada zostaje związany z postacią Hektora, którego ciało zbezczeszczył mściwy Achilles wbrew umowie, jaką zawarli herosi. To jeden z najdramatyczniejszych momentów epepei, świadczący o hańbie Achillesa. Miłosz rysuje tę scenę bardzo drastycznie, ukazując tłukącą o kamienne płyty głowę Hektora. Mól odwraca uwagę od makabrycznego obrazu, ale paradoksalnie, to jego udział w lekturze scen *Iliady* sprawia, że podwaja się, potęguje obecność śmierci. Owad uczestniczy w lekturze, jego lot zostaje wpisany w jej proces, a jego życie zostaje powiązane z życiem bohatera. Poeta sięga po palim-

psest⁶: śmierć Hektora i śmierć mola związują fikcję z rzeczywistością. W Miłoszowym palimpseście realna sytuacja czytelnika uwikłanego w rzeczywistość kwietnia 1943 roku nadpisuje się na karty *Iliady*. Owad jest tu tylko pretekstem, zdobywane miasto i bezczeszczone ciała jego obrońców to historyczne realia czasu powstawania *Śmiata*. Miłosz posługuje się palimpsestem i niewątpliwie ten poetycki „chwyt” klarownie oddaje mechanizm stłumienia. Stłumiona trauma powraca jednak jako intertekst. Zabity mól „spina” rzeczywistość z literaturą, czas „tu i teraz” z przeszłością, a jego martwe ciało przybite do ciała bohatera zalamuje porządek lektury. Mole to owady, które niszczą ubranie i są zmorą każdej biblioteki. W tym wypadku mól symbolizuje zagrożenie dla literatury/fikcji, a jego los przypomina o jej nierozzerwalnym związku z rzeczywistością.

Rzeczywistość jest dla Miłosza bardzo ważną kategorią, w *Turnieju Garbusów* Piotr Kulas pisze:

Zdaniem Miłosza, nie ma jednej, obiektywnej rzeczywistości, tylko trzy równoległe, mogące się nakładać na siebie, przenikać i uzupełniać. Pierwsza to rzeczywistość przeżywana w czasie teraźniejszym, druga jest związana z czasem minionym, z przeszłością; jest ona odtwarzana każdorazowo przez naszą pamięć. Natomiast o trzeciej rzeczywistości można mówić wtedy, gdy minione, utrwalone w pamięci przeżycia są zamieniane w słowa [Kulas 2009, 126].

Miłosz snuje refleksję nad prawdziwością którejs z wymienionych rzeczywistości:

Która rzeczywistość jest prawdziwa? Czy ta pierwsza, surowa, która nas rani, obezwładnia, zwodzi obietnicami, czy ta druga, oczyszczona, piękn-

⁶ Zob. Nycz 2006, 55–67. Nycz pisze, że: „»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, przez 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 w pewnym stopniu preformowanych pojęciowo i językowo” [Nycz 2006, 63]. Palimpsest byłby zatem najbardziej naturalnym sposobem przetwarzania doświadczeń traumy w literaturze, przykład stanowi chociażby tekst Miłosza.

niejsza, może taka, jaką widzą duchy bezcielesne? [...] A jest jeszcze rzeczywistość trzecia, trudno orzec na ile prawdziwa: ta, którą znajdujemy utrwaloną w języku ludzkiej mowy czy obrazów, zawsze niepełna, rozbita na okruchy, fragmenty, i składana na nowo wedle prawa selekcji czy formy (W IV 168–169) [Kulas 2009, 126].

Problem trzech typów rzeczywistości doskonale obrazuje palimpsestowość *Obrazków*. Z jednej strony, wpisane w prezentację rodzinnego domu, należą one do przestrzeni swojskiej, są częścią wystroju *Świata* – przestrzeni idealnej, oczyszczonej, powiedzieć można, przestrzeni fantazmatycznej. Z drugiej strony, przedstawione sceny należą do dziedzictwa kultury europejskiej, to fragmenty niedoścignionej epepei Homeryckiej, które stanowią podstawę klasycznego wykształcenia. Śmierć mola na kartach *Iliady* świadczy o wtargnięciu tej „surowej i raniącej” rzeczywistości do porządku, w którym nie było dla niej miejsca lub w którym była ona traktowana umownie. Biorąc pod uwagę podział, którego dokonuje Miłosz, *Świat* może funkcjonować jako strefa największego napięcia pomiędzy różnymi rzeczywistościami. Palimpsest byłby zatem tą strategią, która pozwala opisać sposób, w jaki „pracuje” stłumienie Miłosza. Taka lektura uaktywnia kontekst kwietnia 1943 roku, pozwala na interpretację i włączenie dopisku z końca cyklu: „kwiecień 1943” jako sygnału rzeczywistości pierwszej – „surowej”, „raniącej”, „obezwładniającej” i „zwodzącej obietnicami”, tej, która w miejscach najsilniejszego napięcia przebija się przez nałożone na nią warstwy rzeczywistości oczyszczonej (fantazmatycznej) lub ujmowanej w ramach nawiązania intertekstualnego.

Takie odczytanie jest możliwe przy założeniu, że i w tym przypadku działa mechanizm Miłoszowego stłumienia, który dąży do neutralizacji traumy. Świadome nie jest jednak w stanie okiełznać czy podporządkować sobie symptomów nieświadomego lęku i dlatego można je wyczytywać z metafor i obrazów. *Świat*, *poema naimne* naimne nie są. Przeciwnie, działa w nich mechanizm, który *symuluje*⁷ naimność. Na analizę owej symulacji pozwalają metafory obsesyjne. Najbardziej czytelna w *Świecie* metafora obsesyjna związana jest z dymem. Pierwszy raz pojawia się ona w ostatniej strofie *Jadalni*: „Dymiącą zupę matka bierze z wazy”. Nie budzi podejrzeń ze względu na ste-

⁷ Terminu *symulacja* używam za Jeanem Baudrillardem, jej działanie rozumiem jako działanie dążące do tego, aby to, co rzeczywiste, było nie do odróżnienia od tego, co symulowane, udawane. Symulacja wytwarza symptomy, których nie można odróżnić od rzeczywistości. Zob. Baudrillard 2005.

reotypowe obrazowanie, które odsyła do tego, co swojskie, domowe, do Freudowskiego *Heimliche*. Spotykamy ją także w dwóch innych wierszach *Świata*, w widoku *Z okna* oraz w *Odnalezieniu*. Można je ze sobą, dla większej przejrzystości, zestawić:

Gromada ludzi, dym idzie z komina
 I wrony lecą w pochmurnej pogodzie.
 [.]
 Tuż drugi zegar. Ptak wewnątrz tam siedzi,
 Wybiega skrzypiąc i woła trzy razy.
 A ledwo zdąży krzyknąć po raz trzeci
 Dymiącą zupę matka bierze z wazy.
 [Jadalnia]

Ojciec powiada że to Europa.
 W dnie jasne całą widać jak na dłoni,
 Dymiącą jeszcze po wielu potopach
 [Z okna]

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.
 [Odnalezienie]

Metaforę „dymienia” powtarza Miłosz w różnych kombinacjach, konteksty tworzą: komin, zupa, Europa, ziemia. W swoim projekcie psychokrytyki Charles Mauron proponuje nakładać na siebie metafory obsesyjne [Mauron 1972], dzięki czemu możliwe staje się całkiem nowe odczytanie tekstu, niedostępne w przypadku samego porównywania podobnych jego fragmentów. Metafory obsesyjne pozwalają na interpretację stłumionej treści obrazów, których są częścią.

Nalożenie na siebie wersów, w których pojawia się metafora dymienia, wskazuje na ich bliski związek znaczeniowy. Palimpsest pozwala na zapisanie obok siebie Matki, zupy, bujności i szczęścia w jednym rzędzie, w drugim natomiast: komina, ziemi, potopu. Zestawienie tych dwóch porządków, z których jeden należy do rzeczywistości idealnej, a drugi do rzeczywistości bolesnej, ukazuje, że w tekście Miłosza doszło do splotu treści tłumionej z tą, która posłużyła stłumieniu. Dlatego dym łączy w sobie ciepło domowej atmosfery z największym lękiem wytworzonym przez hitlerowców, lękiem

przed dymem obozu koncentracyjnego. Miłoszowy *Świat* pełen jest ambiwalencji dlatego, że jego budulec uległ przewartościowaniu, że te same słowa, które wytwarzają przestrzeń domowego bezpieczeństwa, służą do opisywania horroru wojny. Metafora dymu, która występuje w różnych kombinacjach, zdradza, że trzecia – literacka – rzeczywistość została skażona przez rzeczywistość pierwszą.

W rozmowach z Ewą Czarnecką Miłosz mówi:

Na czym polega *Świat* – to jest wiersz o tym, jaki świat powinien być. Utwór był pisany w okropnych okolicznościach. Warszawa 1943 to było dno. Ale wystarczyło tylko aktu magicznego, ażeby opisywać właśnie na przekór. Ponieważ świat jest taki, że właściwie powiedzieć o nim cokolwiek to trzeba byłoby krzyczeć, a nie mówić [...]. Naturalnie, to jest stworzenie sztucznego świata jako ochrony przed tym horrorem. Mówię, że to jest bardzo dziwny utwór, dlatego że on maksymalnie podkreśla jakąś zasadniczą niezgodę, która zachodziła między mną a młodymi poetami warszawskimi [...]. Oni wszyscy byli na dnie, a ja nie chciałem być na dnie! [Gorczyńska 1992, 57].

Świat, *poema naiwne* są „sztucznym światem”, wytworzoną na mocy stłumienia symulacją, której celem była negacja pierwszej – bolesnej rzeczywistości. Można powiedzieć, że *Świat* wymierzony jest w zasadę rzeczywistości. Miłosz mówi, że „nie chciał być na dnie”, wskazuje na ironiczne odczytanie swojego utworu, niemniej ironia *Świata* skłania się w kierunku negacji rzeczywistości w ogóle. Z jednej strony wojnę ma przesłonić sielska aura rodzinnego domu, z drugiej zaś, w rodzinny dom wciska się horror, który miał być przez tę idyllę stłumiony.

Jednym z wierszy *Świata*, najbliższych dotykających dziecięcego doświadczenia poety, jest *Królestwo ptaków*:

W wysokim locie ciężale głuszce
Skrzydłami niebo nad lasami kraja
I gołąb wraca w napowietrzną puszcze
I kruk polyska, jak samolot stałą.
[*Królestwo ptaków*]

Królestwo ptaków Miłosza zamieszkują: głuszec, gołąb i kruk. Są one szczególnie ciekawe poprzez swoją symbolikę i przywoływane konotacje. Mowa w końcu o „królestwie”, co w perspektywie pasji ornitologicznej poety nie jest bez znaczenia. Po pierwsze, zarówno kruk, jak i gołąb wykorzystywane są jako symbole – odpowiednio – wojny i pokoju, kulturowo stanowią sym-

boliczne przeciwieństwo. Nieprzypadkowo zostają one przez Miłosza wpisane w obręb jednej – fantazmatycznej – przestrzeni *Królestwa ptaków*. Ten zabieg dyktowałby jednakże usytuowanie kogoś z przedstawicieli ptasiej rasy na tronie – kulturowa klisza wprowadza bowiem w świat ptaków społeczną stratyfikację, podczas gdy o urzędach sprawowanych przez trzy wymienione w tekście ptaki nie ma ani słowa. Kruk reprezentuje w tym porządku wojnę, stąd jego metaliczny połysk, który metaforycznie zbliża jego wygląd do samolotu. To porównanie uaktywnia kontekst II wojny światowej, a w szczególności osławionej bitwy o Wielką Brytanię, w której zasłynęli polscy piloci. Kruk, obok wspomnianej wcześniej wrony jest także ptakiem, który przez długie lata kojarzony był z niemieckim orłem herbowym. W przeciwieństwie do kruczej czerni plasuje się gołąb, którego biała odmiana stała się symbolem pokoju w kulturze chrześcijańskiej. Dziwne to królestwo, w którym nie ma króla, ale w wiecznym zawieszeniu są wojna i pokój.

Co innego głuszcze, być może najbardziej w wyobraźni poetyckiej Miłosza zakorzenione, które nieodzwonne przywołują znacznie późniejszą *Dolinę Isy*, gdzie jednym z najbardziej malowniczych momentów jest polowanie na te rzadkie ptaki:

Tak, głuszcze potrzebował prawdziwej puszczy, żeby go chronila [...]. Żadnej innej pieśni równie ściśle wyrażającej dzikość wiosny nie umiałaby wynaleźć natura. Nie melodią, nie wdzięczny trzel – nic więcej niż stukanie bębna, który przyspiesza rytm, tętna wałą w skroniach, aż pieśń głuszca i bęben tłukący się w piersi zlewają się w jedno. Bez podobieństwa do głosu żadnego innego ptaka, nie poddający się opisowi dźwięk [Miłosz 1981, 175–176].

Nie orzeł, nie jastrząb, nie sokół, ale głuszcze włada w wykreowanym przez Miłosza królestwie ptaków. Doświadczenie jego śpiewu zapisane w *Dolinie Isy* stanowi moment, w którym pomiędzy rzeczywistością a tekstem pojawia się nieprzekraczalna bariera, chodzi bowiem o „nie poddający się opisowi dźwięk”. Ale w *Królestwie ptaków* nic z tego doświadczenia nie zostało zapisane, żaden dźwięk, jakby to najbardziej zmysłowe doświadczenie zestrojenia rytmu serca z rytmem ptasiej pieśni zostało zupełnie wyciszone. Nie przypadkiem, bo też zupełnie innym ptakiem jest głuszcze, nie w lesie ukryty, a „skrzydłami niebo nad lasami krający”! W *Dolinie Isy* pojawi się jeszcze jeden opis głuszca, zmieniony, bezdźwięczny:

Z metalicznym połyskiem, czerwoną brwią, dziobem jak z białawej kości, kiedy wzięty za głowę przez Tomasza i podniesiony na wysokość ramie-

nia, zwieszał mu się aż do stóp [...]. Uderzył piorun i zabił. A on, Tomasz, przebywał za piorunem, z drugiej strony, spotkali się tak, jak mogli się spotkać i trochę żał, że nigdy inaczej, tylko tak [Miłosz 1981, 177].

W tym opisie następuje po latach jakby kontaminacja wszystkich elementów, które Miłosz przydzielił w *Królestwie ptaków* i krukowi, i gołębiowi, bo i biel dzioba, i metaliczny połysk skrzydła nie definiują żywego głuszca. Ten sam ptak w *Świecie* posiada cechy jakiejś dziwnej, „krającej niebo”, maszyny, ale jednocześnie pozbawiony jest detali stanowiących jego *differentiam specificam*. W *Świecie* nie ma głuszca żywego, istnieje raczej jego przekształcona przez traumę reminiscencja, nacechowana raczej jakąś pesymistyczną destruktywnością niż obecną w *Dolinie Isy* radością cielesnej wspólnoty. Głuszc w *Królestwie ptaków* przypomina bardziej martwego niż żywego głuszca z *Doliny Isy*.

Transformacje głuszca oraz splecenie symboliki wojny i pokoju sprawiają, że *Królestwo ptaków* wcale nie wydaje się dopasowane do idealnego modelu świata, co więcej, ornitologiczne spojrzenie na owo „królestwo” miesza się z perspektywą myśliwego. W tym sensie refleksja Miłosza zarówno w *Świecie*, jak i w *Dolinie Isy* nie ulega zmianie, w tekście z 1943 roku nie zostaje jednak jasno wyartykułowane pytanie, które tak silnie dręczyć będzie Tomasza: „Czemu ta przyroda i czemu, jeśli się kocha naturę, trzeba zostać myśliwym?” [Miłosz 1981, 177].

W *Królestwie ptaków* głuszc, gołąb i kruk ustanawiają symboliczną hierarchię: król – wojna – pokój. Można interpretować tę triadę jako próbę wytworzenia swoistej równowagi, równowagi wymierzonej przeciwko mieszkańcom ziemi:

Czem dla nich ziemia? Ciemności jeziorem.
Noc ją polknęła na zawsze, a one
Mają nad mrokiem jak nad czarną falą
Domy i wyspy światłem ocalone.

Jeżeli gładząc dziobem długie pióra
Upuszczą jedno – pióro długo spada
Zanim dna jezior głębokich dosięgnie.
I o policzek trąca – wieść ze świata
Gdzie jasno, ciepło, swobodnie i pięknie.

[*Królestwo ptaków*]

W zestawieniu z ziemią tytułowe „królestwo ptaków” funkcjonuje w ramach konsekwentnie kreowanej w *Świecie* opozycji światło – ciemność.

A fakt „polknięcia ziemi przez ciemność” świadczy o panującej w obrębie *Świata* sprzeczności, która wynika z zanurzenia przestrzeni opisywanej w poemacie w sferze oddziaływania mroku. W porządku wertykalnym ze świata ptaków dociera „ocalające” światło, natomiast jego brak na ziemi musi *de facto* dotyczyć także przestrzeni domu kreowanej w *Świecie*. Nieprzypadkowo w obrębie metaforyki Miłosza pojawia się w tym kontekście „czarna fala”, odpowiadająca w porządku lektury historycznej zdarzeniom II wojny światowej. Retoryczne pytanie: „Czem dla nich ziemia?” odwraca wpisane w tytuł wiersza spojrzenie ornitologa, spojrzenie z ziemi w niebo.

Przejmujący obraz ziemi jako „jeziora ciemności” tworzy w swojej metaforyce (sięgającej chyba do biblijnego potopu) związek z cytowanym wcześniej obrazem w wierszu *Z okna*, w którym Europa ukazuje się jako „Dymiąca jeszcze po wielu potopach” oraz z późniejszym w linearnym porządku cyklu wyobrażeniem zapisanym w *Odnalezieniu*: „Ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi”. Motywy akwaticzne stwarzają w *Świecie* wrażenie spójności i konsekwencji, ale pojawiają się w różnych kontekstach – trudno w *Odnalezieniu* doszukiwać się tych samych znamion katastrofy, które uaktywniają tło historyczne w utworze *Z okna*. Niemniej jednak stanowią one kolejny przykład obsesyjnej metaforyki, którą poprzez konotacje z potopem i mrokiem można odczytywać jako symptom Miłoszowej traumy, wyrażającej się w nawiązaniach do biblijnego obrazu potępienia poprzez zatopienie.

W perspektywie przeciwieństw ptasiego i ludzkiego świata rysuje się moment transgresji, która dokonuje się za sprawą ptasiego pióra. Gest czy raczej zdarzenie „trącania o policzek” stanowi powrót do doświadczenia, które utracone w *Świecie* odżyło w *Dolinie Isy*, do cielesnego kontaktu z naturą. Ten moment nazywa Miłosz mianem „wieści ze świata”, tak jakby świat był wobec przedstawianej z lotu ptaka ziemi czymś zewnętrznym. Ale „wieść ze świata” ma w wymiarze historycznym, a szczególnie w okupowanej Warszawie, znaczenie wręcz prorocze. W *Królestwie ptaków* dochodzi zatem do kontaminacji dwóch bardzo ważnych doświadczeń, pierwsze dotyczy utraconej więzi z naturą, ornitologicznej miłości z czasów dzieciństwa, drugie przedziera się do tekstu z bolesnej rzeczywistości kwietnia 1943, z czasu, w którym „wieść ze świata” daje nadzieję i siłę. Być może dlatego właśnie owa szczęśliwa „wieść ze świata” zostaje, za sprawą przerzutni, odepchnięta od ostatniego wersu, który ten świat opisuje: „Gdzie jasno, ciepło, swobodnie i pięknie”, wersu zupełnie niepasującego do realiów szalejącej na świecie zagłady. W Miłoszowym *Świecie* toczy się walka o poczucie bezpieczeństwa, a w chwilach, w których pękają tekstowe szwy, przestrzeń dziecięcej rekolencji naznaczona zostaje bliźną rzeczywistości.

Literatura

- Baudrillard J., 2005, *Precesja symulaków*, w: Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. Królak S., Warszawa.
- Fiut A., 2003, *W stronę Miłosza*, Kraków.
- Gorczyńska R. (Czarnecka E.), 1992, *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków.
- Kochanowski J., 1957, *Fraszki*, oprac. Pelc J., Wrocław.
- Konopnicka M., 1996, *Co słonko widziało. Wybór wierszy*, Warszawa.
- Kulas P., 2009, *Turniej Garbusów. Problematyka tożsamości w twórczości Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza*, Katowice.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., 1996, *Słownik psychoanalizy*, tłum. Modzelewska E., Wojciechowska E., Warszawa.
- Łukasiewicz J., 1981, *Przestrzeń „Świata naimnego”*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Masłowski M., 2007, *Religia Miłosza*, „Pamiętnik Literacki”, nr 4.
- Mauron C., 1972, *Wprowadzenie do psychokrytyki*, tłum. Błońska W., w: Markiewicz H., red., *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, Kraków.
- Miłosz C., 1943, *Świat, poema naimne*, [b.m.].
- Miłosz C., 1981, *Dolina Issy*, Kraków.
- Nawarecki A., 1996, *Pokrzywna. Eseje*, Chorzów-Sosnowiec.
- Nycz R., 2006, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Stala M., 1981, *Poza ziemią Ulro*, „Teksty Drugie”, nr 4–5.

The Spots of Trauma in *The World* by Czesław Miłosz

The author is searching for the spots or cracks through which concealed trauma reveals itself in *The World* by Miłosz, a text which most of the interpreters described as idyllic. Close reading of Miłosz's text shows that it is driven by unconscious repression that works to conceal the symptoms of traumatic experience by covering them with a simulation of a house-sanctuary. Author is trying to re-read *The World*, paying close attention to these spots and the fact that the date closing the book – April 1943 – is not just an ironic point, but a mark of experience that could not be erased or repressed from memory. The author also points to the intertextual relation between *The World* and other Miłosz's texts, and shows how by comparing different types of poetic imagery related to the same memory, one can depict the work of unconscious repression.

Key words: Czesław Miłosz, *The World*, interpretation