

Jerzy Paszek

Rok 1910 i rok 1911

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (58-59), 298-303

1981

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

są one wciągnięte do tekstu poematu, nie stanowią osobnej, dodanej części. Ich działanie jest tak samo jak w *Panu Tadeuszu* — erudycyjne. Dystans, jaki wyznaczają między utworem a czytelnikiem, jest dystansem wobec świata egzotycznego, „bo odległego czasowo i przestrzennie, świata, którego realia nie są znane i zrozumiałe”⁴. Jedynie wewnętrzność wszelkich przypisów świadczy o innej roli komentującego. Bowiem światy komentarza i poematu zostały zmieszane. Komentarz Miłosza nie jest zewnętrzny wobec dzieła. Ma status komentarza z poematu dygresyjnego. Mimo to objaśnienia Miłosza grawitują bardziej w kierunku erudycyjnych notatek aniżeli ukazywania kreatywnego charakteru narratora-dygresjonisty.

Podmiot nie ukrywa się, ale demonstruje swoją osobę, doprowadzając czytelnika do identyfikowania go z autorem. Takie wyeksponowanie lirycznego nadawcy tworzy ramy kompozycyjne dla luźnej składanki cytatów, utworów, komentarzy. Organizuje je wokół naczelnej instancji mówiącej i nadaje osobowy wymiar technice kolażowej, zastosowanej tu ze znanstwem wszelkich literackich możliwości kapryśnego toku wypowiedzi.

Wanda Duszka

Rok 1910 i rok 1911

Styl nasz, choć to jest przykre, tam się rodzi.

C. Miłosz: *Traktat poetycki*.

Walc, o którym będę pisał, należy do niewątpliwych arcydzieł poezji Czesława Miłosza. Jest to wiersz z roku 1942, ale prezentuje już poetykę sformułowaną przez autora *Ocalenia* w roku następnym. Chodzi o uzyskanie „stopu indywidualnego i historycznego” przy równoczesnym wyzwoleniu się z sideł poezji czystej „abbé Bremonda i innych, późniejszych, jej teoretyków” oraz z sideł poezji na tematy „społeczne”¹. Taki „stop” z oporami i wielkim iskrzeniem poddaje się próbom obróbki na warsztacie polonisty-niestachanowca, gdyż o ile łatwo wykrywa

⁴ Z. Stefanowska: *Pamiętnik domowy w «Panu Tadeuszu»*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 222. „Komentowanie własnego tekstu przez narratora romantycznego poematu dygresyjnego jest procederem zwyczajnym, Mickiewicz jednak w *Panu Tadeuszu* komentuje poemat z pozycji całkiem zewnętrznej, grę tekstową uprawia w przypiskach osobnych, włączonych w serię pospolitych w epoce objaśnień erudycyjnych” (*ibidem*).

¹ C. Miłosz: *Rodzinną Europą*. Paryż 1959, s. 205—206.

się tu rozmaite aluzje do literatury młodopolskiej (domena historii), o tyle bardzo trudno zarazem uchwycić nawet ślad subiektywnych odczuć czy też konkretnych wydarzeń z życia poety (domena żywiołu psychicznego).

Walc składa się z 16 czterowersowych zwrotek, które dzielą się na dwie nierówne części: 10 zwrotek (1—8 i 15—16) to rzadkiej urody amfibrachy, natomiast 6 pozostałych — to strofy o zróżnicowanej budowie rytmicznej zbliżonej bądź do wzorca jedenaestosylabowca ze średniówką po 5 zgłosce, bądź też do dwunastosylabowca ze średniówką po 6 zgłosce. W skrócie można więc mówić o części amfibrachowej (lub okalającej czy ramowej) wiersza i o części środkowej, która odznacza się „poruszoną” albo nieregularną rytmiką; tę środkową część wiersza ze względu na jej temat określa się także jako fragment wizyjny.

Obie części wiersza — ramowa i środkowa — zawierają pewne aluzje do poezji i prozy Młodej Polski. Nie byłoby to dziwne w części okalającej, gdyż czas akcji wyznaczono tu na rok 1910. Ale i w części wizyjnej, którą najchętniej — bo to niby oczywiste — umieściłbym w kontekście wydarzeń drugiej wojny światowej i losu Polaków w okupowanym przez hitlerowców kraju, zdarzają się podobne odwołania.

Część wizyjna wiersza zaczyna się od słów „lodowe pole”, co przypomina i metaforyczny tytuł debiutanckiej powieści Nałkowskiej *Lodowe pola* (1904 r., późniejsza pierwsza część utworu pt. *Kobiety*), i incipit *Oziminy* Berenta („Lodowy połysk”). Zakończenie tej części wiersza jest następujące:

Choć inni umarli, on umrzeć nie może
I wtedy powoli umiera...

Dwuwersz ten nawiązuje do diskutowanej przez Przybyszewskiego frazy tłumaczenia *Głosy św. Teresy* przez Micińskiego:

Żyję — nie żyjąc już w sobie —
Na życie tak wzniosłe spojieram,
Że umieram, bowiem nie umieram².

Tak więc środkowa część *Walca* ma także wyrazistą ramę, gdyż jej początek i koniec nawiązują do faktów z literatury młodopolskiej. W ten sposób utwór Miłosza przypomina kompozycje szkatułkowe, w których jedna całość (np. nowela) wchodzi w skład większej całości (np. powieści).

Wiersz w części realistycznej *Walca* jest tak samo mistrzowsko ułożony, jak znany amfibrachowy *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa. Pojawia się tu jednak znamienna różnica: parzyste wersy mają zakończenia męskie (wzór: 12 + 11 + 12 + 11), natomiast u Staffa

² T. Miciński: *Poezje*. Oprac. J. Prokop. Kraków 1980, s. 325.

fa — żeńskie (wzór: 12+12). Warto może dodać, że w całej ogromnej twórczości poetyckiej Staffa do roku 1914 nie ma strofy analogicznej do strofy *Walca* (Staff lubi spłot paroksytonów i oksytonów o rozmiarach trzynasto- i dwunastosylabowych). Ktoś dociekliwy mógłby powiedzieć, iż wers Miłozsa „I w szyby zamiecią zimowy dmie wiatr” (strofa 8) jest także aluzją do incipitu *Deszczu jesiennego*: „O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny”. Ten wers zapamiętał sobie bowiem Miłozs na zawsze, o czym świadczy formuła podsumowująca dorobek Staffa w *Traktacie poetyckim*:

Staff, niewątpliwie, był koloru miodu
I czarownice, gnomy, deszcz wiosenny
Sławił na niby dla świata na niby.

Zamiana „deszczu jesiennego” na „deszcz wiosenny” nie tyle jest pomyłką pamięci, co próbą „rozjaśnienia” palety Staffa (tu wiosna rymuje się z kolorem miodu).

Cały wiersz Miłozsa z jego trójczęściową segmentacją — przy wszelkich zasadniczych różnicach zestawianych utworów — naśladuje strukturę *Wesela* Wyspiańskiego, gdzie symboliczno-wizyjny akt II otoczony jest aktami realistycznymi, w których (by znów odwołać się do *Traktatu*)

Podkówki, wstążki i taniec nad ranem
Pod wtór basetli w podkrakowskiej wiosce.

Jeśli można uczynić takie porównanie, to wprowadzenie w sceny wizyjne w *Walcu* (strofa 8: „Stań tutaj przy oknie i uchyl zasłony, / W olśnieniu, widzeniu, na obcy spójrz świat”) odpowiadałoby słowom Racheli — „długowłosej Muzy” — zapraszającej Chochoła:

Patrz pan różę na ogrodzie
owitą w chochoł ze słomy;
.....
Zmówię chochoł, każę przyść
do izb, na wesele, tu —³

Skontrastowanie tematyczne *Wesela* (sceny zabawowe w I akcie i akt II zdominowany przez wątki wizyjne) jak najbardziej odpowiada takiej samej kompozycji *Walca*. I tu pojawia się w tym wywodzie znowu *Ozimina*, czyli „warszawskie Wesele”. Powieść Berenta dzieli się na dwie odmienne części pod względem stylu (wysoki styl trzech początkowych części ukazujących bal i salony Niemanów przeciwstawiony został stylowi ostatniej części powieści, który można by określić jako amalgamat naturalistyczno-ekspresjonistyczny mający oddać nastrój zbuntowanej i wzbu-

³ S. Wyspiański: *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1973, s. 84—85.

rzanej ulicy warszawskiej na wieść o wybuchu wojny japońsko-rosyjskiej) oraz pod względem przedstawionej atmosfery (inna atmosfera dominuje w części pierwszej, gdy jeszcze nie wiadomo o rozpoczęciu się wojny, a inna w trzech następnych, gdy bohaterowie zmagają się ze swoim przyszłym losem: Bolesław Zaremba, malarka Ola i młoda Nina mają sugestywne i niemal apokaliptyczne wizje swej przyszłości). Zmianom stylu wiersza *Walca* (wersy amfibrachowe i nieregularne) odpowiadałyby w *Oziminie* podobne przekształcenia stylu w częściach I—III i IV, natomiast fragmentowi wizyjnemu — wizje Zaremby, Oli i Niny (ta ostatnia przeżywa swoistą „Noc Walpurgi”, w której wszyscy poznani ludzie zrzucają salonowe maski).

W wierszu Miłosza (strofy 11 i 12) pojawia się obraz pochodu niewolników:

Jest rzeka na wpół lodami przykryta
I niewolnicze na brzegach pochody,
Nad siną chmurę, ponad czarne wody
W czerwonym słońcu, błysk bata.

Tam, w tym pochodzie, w milczącym szeregu,
Patrz! to twój syn. Policzek przecięty
Krwawi, on idzie małpio uśmiechnięty,
Krzycz! w niewolnictwie szczęśliwy.

W *Oziminie* profesor z Krakowa, który jest komentatorem wydarzeń, czuje „przelot chmury apokaliptycznej nad głową” i widzi zaaresztowanych Polaków: „kroczą przemarszem tamte tłumy pędzone — z ową grupą na przedzie, niby z czołem wszczętego pochodu dziejów”⁴.

Połączenie apokaliptycznej wizji z tematem balu jest dla mnie znaczącym elementem w zestawieniach *Walca* z *Oziminą*. Takie skonstruowanie wątków daje pewne przesłanki co do chronologii obrazu wizyjnego u Miłosza: obok daty 1942 można byłoby tu postawić datę bliższą ustalonej akcji wiersza — np. rok 1914 czy 1918. Każda wojna — w życiu indywidualnym i społecznym, czyli w małej i dużej historii — ma bowiem wymiary swoistej Apokalipsy. Za taką podwójną datą (1942 lub 1918) przemawia perswazyja stylistyczna: młodopolska rama środkowej części *Walca* (incipit i końcowy dwuwiersz). W utworze, który swym konceptem dotyczącym losu nie urodzonego jeszcze poety przypomina pomysły Sterne'a (*Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*), taka opalizacja różnych czasów nie powinna zbytnio nas dziwić. Znamy też z *Rodzinnnej Europy* perypetie wojenne poety (głównie z drugiej wojny światowej, ale i o pierwszej można tu wyczytać

⁴ W. Berent: *Ozimina*. Warszawa — Lwów 1911, s. 324 i 330—331.

wielce interesujące informacje) i trudno zdecydować się, czy wiersz z całą stanowczością należy odnosić li tylko do realiów roku 1942.

W *Oziminie* i w *Walcu* bohaterką jest młoda i piękna kobieta, która jest gwiazdą wieczoru (jak można się domyślać). W obu tych tekstach sugeruje się, iż bohaterka nosi w swym łonie dziecko. W powieści chodziłoby o dziecko Zaremby, które Nina mogła poznać na balu. Wiersz nie mówi wyraźnie o identyczności rodzącego się poety („A gdzieś tam daleko poeta się rodzi”) i dziecka, które miałaby nosić pod sercem swoim Piękna („Choć nie ma go jeszcze i gdzieś kiedyś będzie, Ty, piękna, nie wiedzac kołyszysz się z nim”), ale narzuca się czytelnikowi przypuszczenie, że to właśnie Piękna jest przyszłą matką poety. Motyw balu i tańczących młodych matek (nieświadomych jeszcze, iż mają wkrótce urodzić dzieci) mógłby być jeszcze jednym śladem powiązań obu utworów.

Jest jeszcze kilka drobiazgów stylistyczno-kompozycyjnych, które powtarzają się w *Oziminie* i *Walcu*. W powieści Berenta kłamrą tematyczną jest aluzja do Kory (córkę Demeter), którą miałaby być nauczycielka Wanda o włosach koloru... kory schnącej krzewiny⁵. Podobna gra słów występuje w wierszu Miłosza, gdzie tytułowy „walc”, powtarzający się kilka razy w tekście („krąg walca”, „śpiewa tak walc”, „walc pełza”), zderzony jest na zasadzie paronomastycznej z ważnym słowem części wizyjnej — czasownikiem „walczyć” („O co miał walczyć i po co”). Tak więc tutaj „walc” prowadzi prostą drogą do sytuacji, w której trzeba „walczyć (podobnie w *Oziminie*, gdzie słowo „wojna” pada w czasie najlepszej zabawy w salonach Niemanów). W opisie walca Berent podkreśla dwa razy „karuzelę barwną” i „oślepienie światła” czy „roztop światła”⁶, co mogłoby odpowiadać kołującym i zataczającym się świecznikom oraz frazie „w olśnieniu, widzeniu” u Miłosza. Poeta ze względu na wymogi amfibrycha lubi nadużywać spójnika, np.: „I oczy, i usta, i wrzawa, i śmiech”, „I walca, i kwiatów, i światła, i ech”, „I szepty, wołania, i zawrót, i rytm”, natomiast Berent także czasami ucieka się do takiego chwytu, np.: „A duszom, wyzwołonym w ufność do siebie, radośnie świętym było wszystko, co tętno życia wybija: i miłość, i namiętność, i nienawiść, i wróżba, i wojna, i zażycie, i rozkosz, i czyn, i pieśń, i lekkość pustoty, i skupienia mądrości: wszystko, ku czemu przyzywa z kolei życia i piersi człowieczych pełnia”⁷.

Najciekawsza jest dla mnie wszakże zupełnie inna analogia czy też podobieństwo. Oto w *Walcu* rok 1910 występuje „zamiast” roku 1911, czyli daty urodzin Miłosza. To tak, jak gdyby poeta za-

⁵ Zob. J. Paszek: *Styl powieści Wacława Berenta* Katowice 1976, s. 53.

⁶ Berent: *op. cit.*, s. 69.

⁷ *Ibidem*, s. 337.

czynął liczyć swe życie wzorem ludów Wschodu od czasu poczęcia, a nie pogoju (stąd 1910 rok zamiast roku 1911). Z tym domysłem rymuje się podwójne datowanie *Ozimy*, która na karcie tytułowej pierwszego wydania nosi co prawda datę 1911 (MCMXI), ale w istocie została opublikowana jeszcze w roku 1910, o czym świadczą recenzje pochodzące z tegoż roku. Związane to jest z tradycją publikowania książek „na gwiazdkę”, czyli pod koniec danego roku z datą roku już następnego. Tak więc i w *Walcu*, i w *Oziminie* mamy przypadkowo do czynienia z dwuznacznością datowania: raz wymienia się rok 1910 „zamiast” 1911, innym razem wymienia się rok 1911 „zamiast” 1910...

Czy te wszystkie przedstawione wyżej przesłanki pozwalają twierdzić, iż Miłosz pisząc *Walca* miał na myśli — wśród wielu utworów młodopolskich — także i *Oziminę*? Na takie pytanie trudno odpowiedzieć stanowczo „tak” lub „nie”. W każdym bądź razie wiadomo, że poeta lubi w swoich wierszach subtelnie igrać odwołaniami do znanych dzieł literackich. Przykładowo: tak jest w *Kołodnikach*, gdzie przypomniana jest aura nastrojowa *Popiołów* Żeromskiego zawierających opisy gołoborza, wichrów świętokrzyskich („zamiecie, chery, zawiewy i chachaice”⁸), tudzież turonia. Wydaje się, że nie można zrozumieć i odczuć piękna poniższych strof bez przypomnienia sobie początku *Popiołów*:

Z kozą, piszczalką i turoniem,
Gdy wieje wicher świętokrzyski,
I ponad strugą, i nad błoniem
Latają w mrozie białe listki.
Z kozą, piszczalką i turoniem.

Dmie dujawica z gołoborza,
Na bosych saniach dziesięcina,
Ryby w kobiałkach, głowa łosza
I dzikie ptactwo, i zwierzyna.
Z kozą, piszczalką i turoniem.

Tak więc, gdyby nawet wszystkie przytoczone przeze mnie analogie i zbieżności *Walca* i *Ozimy* miały się w czyimś oku okazać li tylko moimi przywidzeniami i naciąganiem materii poetyckiej do z góry powziętej tezy, to i tak wolno mi na zakończenie tych wywodów sformułować jeden wniosek: stylizacja na młodopolszczynę jest w *Walcu* tak wszechstronnie i znakomicie przeprowadzona, że czytelnikowi może nasunąć się aż za wiele podobieństw. Oto inna twarz Miłosza, poety uczonego...

Jerzy Paszek

⁸ S. Żeromski: *Popioły*. T. I. Warszawa — Kraków 1906, s. 146.