

WACŁAW LEWANDOWSKI
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

O trudnej sztuce czytania Miłosza (ze zrozumieniem) słów kilka

Nie da się ukryć, że badacze, interpretatorzy i komentatorzy dwudziestowiecznej literatury przeżywać będą obchody Roku Czesława Miłosza w niejakiem dyskomforcie, może nawet ze wstydliwie skrywanym niepokojem i poczuciem winy. Odkąd nestor środowiska literaturoznawców Henryk Markiewicz wystąpił z prowokacyjnym rejestrem niezrozumiałych dla niego miejsc i ustępów *Traktatu moralnego*, pytając przy tym „miłoszologów”, dlaczego nie chcą (nie potrafią?) ich znaczenia wytłumaczyć¹, dyskurs o dziele wielkiego poety nie może już się toczyć w atmosferze udawania, że wszystko w tym olbrzymim lirycznym dorobku jest dla znawców literatury jasne, z czego wynika, że owi znawcy nie mają obowiązku niczego publiczności czytającej objaśniać, bo każdy, kto rzetelnie Miłosza poczyta, ogarnie rozumem sferę sensów jego liryki, tak jak ogarnęli „znawcy”, poczytawszy rzetelnie. Krótko mówiąc, trudno już dziś udawać, że Miłosz jest zrozumiały „sam przez się” i nie wymaga komentarza. Być może „udawanie” nie jest tu słowem najwłaściwszym, jeśli miałoby sugerować, że wspierając się autorytetem Markiewicza, śmiałybym cokolwiek „miłoszologom” zarzucić – otóż nie zarzucam, chociażby dlatego, że jestem przekonany, iż poeta sam wymusił taki stan rzeczy, czyli sam ukształtował mało podejrzliwą – w pewnych aspektach – recepcję literaturoznawczą swej liryki. Był bowiem Miłosz twórcą obficie komentującym własne dzieła, mnóstwo tych autokomentarzy,

¹ Zob.: Markiewicz 2006 oraz odpowiedzi A. Fiuta, J. Zach, Ł. Tischnera, M. Lubelskiej, a także H. Markiewicza *Odpowiedź miłoszologom*, 2008.

objaśnień i wskazówek interpretacyjnych umieścił w swoich esejach, w „rozmowach z...”, wreszcie w skromniejszych objętościowo wywiadach. Wznowienia niektórych swoich utworów po prostu zaopatrzył w odautorskie przypisy objaśniające. Żył długo, po powrocie do kraju funkcjonował tu jako „żywy klasyk” i trudno się dziwić, że wykazując ową autokomentatorską skłonność, niejako zmuszał „miłoszologów”, by zajmowali się raczej odkrywaniem głębszych sensów w drodze postępowania interpretacyjnego niż „powierzchniowymi” objaśnieniami, które – rzecz oczywista – należało w tej sytuacji pozostawić autorowi. Nie wypadalo, po prostu, nie przyjmować owych autorskich komentarzy bez zastrzeżeń, nie wypadalo mówić, że bywają one dalece niewystarczające i pokrętne, a często, tam zwłaszcza, gdzie przynosiły jakieś dopowiedzenia autobiograficzne, były budulcem „autobiografii kreowanej”, którą Miłosz konsekwentnie upowszechniał, najwyraźniej pragnąc skłonić nas do postrzegania jego twórczej biografii jako dwudziestowiecznego ekwiwalentu biografii twórczej Mickiewicza².

Wspominam o tym nie dlatego, abym miał zamiar podejmować postulat Henryka Markiewicza, by budować swoistą „hermeneutykę negatywną”, która miałaby ujawniać, czego nie rozumiemy w interpretowanych przez nas tekstach Miłosza. Inaczej niż Markiewicz, chciałbym się zająć tymi miejscami jednego z utworów poety, które doczekały się już propozycji nieautorskiego komentarza i zastanowić się, na ile te objaśnienia są trafne, w jakim stopniu zaś świadczą o trudnościach interpretacyjnych czy wręcz o niezrozumieniu tekstu. Markiewicz, pisząc o *Traktacie moralnym*, nie krył, że nie podchodzi do tego dzieła z entuzjastycznym zachwytem, zdradził nawet, iż podejrzewa, że niektóre z napotkanych w tym utworze „zagadkowych formuł wynikły tylko z konieczności znalezienia rymu” [Markiewicz 2006]! Moim zamiarem jest zastanowienie się nad znaczeniem niektórych miejsc tekstu, do którego od lat podchodzę z niezmiennym entuzjazmem, którego nie posądzam o żadne artystyczne łatwizny i niedoróbki, przeciwnie – bez oporów przypisuję mu rangę arcydzieła poezji polskiej. Inaczej mówiąc, jeżeli czegoś w tym dziele nie rozumiem (a daleko mi do rozumienia wszystkiego), przyczyny nie upatruję w domniemanych usterkach artystycznych czy logicznych tekstu, ale w niedostatkach własnego umysłu, własnej wiedzy i czytelniczej przenikliwości. Bywało, że dopracowywałem się pełnego – w chwilowym przeświadczeniu – rozumienia sensów danego ustępu, by po roku czy po kilku latach odrzucić to rozumienie jako fałszywe i przypisać

² Szerzej na ten temat w: Lewandowski 2006, 363–368.

tym samym sformułowaniu znaczenie zgoła odmienne od przypisanego uprzednio.

Poemat *Miasto bez imienia*, bo o nim tu mowa, czytuję systematycznie bez mała przez trzydzieści lat, powracam do lektury kilkakrotnie każdego roku i nie zdarzyło się jeszcze, by kolejny kontakt z utworem nie przyniósł jakiejś rewizji ustaleń z poprzedniej lektury, jakiegoś czytelniczego odkrycia, nie zawsze budującego, gdyż zdarza się, że czytając, wychwycę dotąd przegapiony sens, ale jest także tak, że im dłużej obcuje z tym poematem, tym więcej w nim widzę miejsc dla mnie niejasnych, zagadkowych. Przyjmuję, że to nie wina poematu, a mojej percepcji – po prostu niektórych tekstowych zagadek nie widać od razu, tak jak od razu nie sposób ogarnąć całego bogactwa utworu. Jest w tym jakaś siła i tajemnica tego arcypoematu, bo w jego przypadku, wydawałoby się, nie powinniśmy mieć większych kłopotów z rozumieniem tekstu, gdyż Miłosz wypowiadał się o tym utworze nader często i obficie, cierpliwie objaśniając osobliwości regionalnej polszczyzny, szczególnie lokalnej historii wileńskiej, opowiadał też o osobach rzeczywistych, wspomnianych w poemacie, o których nielatwo byłoby nam jakąś wiedzę uzyskać, objaśniał topografię wileńskich ulic, współtworzących przestrzeń i scenerię utworu. I nie były to – jak bywało w innych wypadkach – objaśnienia bałamutne ani takie, których nie moglibyśmy weryfikować. Idąc za wskazówkami Miłosza, możemy bowiem poszukać w innych, nie przez poetę podsuniętych źródłach, danych o osobach czy historycznych realiach lokalnych i upewnić się, że nie zostaliśmy oszukani. Drobnym przykładem na potwierdzenie: kim była pani Sora Kłok wspomniana w 12. części utworu, objaśnił Miłosz w *Dykcjonarzu wileńskich ulic* [Miłosz 1990, 25], ale anegdotę o tej handlarce z ulicy Niemieckiej i jej sklepie znajdziemy także u innego „wileńskiego” autora – Michała K. Pawlikowskiego [Pawlikowski 1965, 169–170]. Mimo jednak tych licznych (i dających się potwierdzić) autorskich objaśnień tekst okazuje się dla czytelnika wyzwaniem i zadaniem, gdy tylko pojmie on, jak – wbrew pozorom gadulstwa – poeta był w tym wypadku wstrzeźliwy i jak dalece nie wszystko objaśnił.

Nie muszę chyba dodawać, że sformułowanie rzetelnego komentarza do tego poematu wydaje mi się zadaniem dla historyków literatury polskiej, które prędzej czy później będzie musiało zostać zrealizowane. Przedstawione wyżej moje przygody czytelnicze z tym utworem upewniają mnie, że nie byłbym gotów podjąć się tego zadania, gdy moja wiedza o utworze ciągle jeszcze zdaje mi się fragmentaryczna i niepewna. Może jednak jest tak, że zadanie to przerasta możliwości moje czy innego potencjalnego komentato-

ra i warto by z niektórymi zagadkami tekstu mierzyć się w dyskusji, nawet sporze, formułować szczegółowe propozycje, dyskutować nad nimi i obalać je, gdy nie wydadzą się trafne, zastępować nowymi, mnożyć je i przyglądać się, jaki pożytek poznawczy przynoszą? Okazji do zapoczątkowania takiej dyskusji dostarcza spójna propozycja interpretacji poematu przedstawiona przez Krzysztofa Biedrzyckiego [Biedrzycki 2008, 85–178]. W tej próbie podjęcia dyskusji nie odniosę się do wszystkich propozycji komentatora, wiele z nich byłbym skłonny uznać za trafne, lecz w tym miejscu wypowiem się tylko o tych, które budzą mój opór, przeciwstawiają się mojemu rozumieniu tekstu – nie wiem czy „lepszemu”, ale zdecydowanie innemu. Zastrzeżenie powyższe czynię, by było jasne, że nie jest moim zamiarem recenzowanie poczynąń Biedrzyckiego, wytykanie mu „błędów”, a siłą napędową mojego działania nie jest żądza polemiki z nim. Powtarzam, chciałbym zacząć dyskusję o znaczeniu kilku (na początek) miejsc tego poematu, które wydają mi się intrygujące, a które nie są w sposób oczywisty zrozumiałe, skoro w ich pojmowaniu bardzo się z Biedrzyckim różnimy.

Zacznijmy od pięknej i intrygującej 11. części poematu:

Nie sąd ostateczny a kiermasz nad rzeką,
 Świstawki, kogutki, serca lukrowane.
 No to chodziliśmy po tającym śniegu,
 Smorgońskie obwarzanki kupowaliśmy.

Czarownik wołał: „los szczęścia, planety życia”
 I czorcik w słoju płynął do góry w karminie.
 A obok na powietrzu inny z piskiem zdychał
 Przy historiach o królu Ottonie i o Meluzynie.

[Miłosz 1981]

Jak najsluszniej pisze Biedrzycki, jest to poetycki obraz odpustowego jarmarku w dzień św. Kazimierza Jagiellończyka, 4 marca; są to słynne „Kaziuki wileńskie”. Słusznie zauważa, że przeciwstawienie „sądu ostatecznego” „kiermaszowi” ma zwracać uwagę na splot i przenikanie się sfer *sacrum* i *profanum* [Biedrzycki 2008, 149–150]. Komentator dodaje, że „historie o królu Ottonie i o Meluzynie” to jarmarczne wydania broszurowe pseudo-historycznych romansów, które to opowieści – jak wspominał Miłosz w *Częstawa Miłosza autoportrecie przekornym* – utrzymały się przez wieki w obiegu literackim i jeszcze w okresie międzywojennym drukowane były na gazetowym papierze i sprzedawane na jarmarkach jako literatura dla naj-

mniej wyrobionej publiczności [Biedrzycki 2008, 151]. Pozostałe elementy obrazu Biedrzycki kwituje spostrzeżeniem:

Wszystko tu dziecinne. I ten czarownik, i czorcik w słoju, i to, że „inny z piskiem zdychał”. Dziecinny jest język (zdrobnienia, przesada), dziecinne jarmarczne towary i dziecinna fascynacja nimi. Czarownik obiecujący szczęście. Czorcik, który nie jest groźnym szatanem, płynący w karminie (zabarwionym na czerwono płynie), oswojony, będący zabawką. Inny czorcik, zdychający z piskiem (wystrzeliwany w powietrze? gumowy?). Też zabawka, też oswojony [Biedrzycki 2008, 151].

Nie potrafię dostrzec żadnej „dziecinności” tego fragmentu. „Czorcik” nie jest tu, jak sądzę, zdrobnieniem od „czorta”, lecz podstawową formą rzeczownika funkcjonującego w lokalnej, wileńskiej odmianie polszczyzny w okresie międzywojennym. Słowotwórczo zapewne od „czorta” pochodzi i powstał w wyniku zdrobnienia, ale nie oznacza ‘małego czorta’ czy ‘diabelka’, nie może też oznaczać ‘zabawki’, zwłaszcza „gumowej” czy „wystrzeliwanej w powietrze”, bo jeśli obraz odpustowego jarmarku zbudowany został na podstawie wspomnień autora z lat dwudziestych lub trzydziestych XX wieku, jak zakładam, trudno przyjąć, że tego rodzaju zabawki sprzedawano w tamtym czasie na wileńskim kermaszu.

Porządek rzeczy przedstawiany w drugiej z omawianych strof wyobrażam sobie następująco: „czarownik” to kramarz przebrany w strój maga, sprzedawca wróżb – horoskopów. Zachwala swój towar, wołając „los szczęścia, planety życia” – „planety”, nie „planety”, z wileńska, czy też tak, jak mówił Mickiewicz... Te „planety życia” to, sądzę, nie konstelacje ciał niebieskich, na podstawie których układa się wróżby, a po prostu znaki zodiaku. Obok sprzedawca, który swój towar trzyma w słoju – „czorciki”. Cóż to takiego, co „pływa w karminie” i jest oferowane na jarmarku? Wydaje mi się, że „czorcik” to pijawka lekarska (*Hirudo medicinalis*), tradycyjny środek przeciwko nadciśnieniu i apopleksji. Wprawdzie wraz z rozwojem farmakologii jego stosowanie ograniczono, ale w okresie międzywojennym prowincjonalnej wiejskiej publiczności, która rzadko z usług lekarzy mogła korzystać, a ściagała do miasta z okazji odpustu, najpewniej był oferowany. To by tłumaczyło, dlaczego „czorcik” pływa i dlaczego „w karminie” – opity krwią, zabarwia wodę w słoju czerwonymi smugami. Proponowałbym takie rozumienie, mimo że słowniki (ze *Słownikiem wileńskim* na czele) znaczenia ‘pijawka’ dla rzeczownika „czorcik” nie odnotowały. Nie jest to przecież jedyny prowincjonalizm leksykalny przez Miłosa użyty,

a niepotwierdzony słownikowo! Pozostaje zapytać, co z drugim „czorcikiem”, który „zdychał” obok? „Obok” – czyli gdzie? Myślę, że przy sąsiednim stoisku, tam, gdzie sprzedawano „historie o królu Ottonie i o Meluzynie”. Wyobrażam sobie, że sprzedawca tej literatury, by zachwalić towar, czytał skupionym wokół kramu ludziom niektóre z tych przedziwnych historii, co wywoływało westchnienia zachwytu i zadziwienia, „piski” wiejskich bab, słuchających tak niesamowitych i fantastycznych opowieści. Drugi więc „czorcik” zdycha, bo wypadł ze słoja (najpewniej podczas nakładania „towaru” któremuś z klientów), a poza środowiskiem wodnym długo żyć nie może. Zdycha „z piskiem”, znaczyłoby raczej ‘przy wtórze’ pisków gawiedzi słuchającej w zachwycie romansowych historii. Nie wiem, czy to nie jest zbyt duża dowolność lub „naginanie” sensów, wiem, że tak rozumiany fragment wydaje mi się sensowną całością...

Inny fragment, z części 5.:

Medykowie, prawnicy,
oficerowie śliczni,
w czarnej jamie.

Słusznie pisze Biedrzycki, że pojawia się tutaj „ton wanitatywny”. Po czym zauważa:

Kiczowi śliczności przeciwstawiona jest budząca dreszcz lęku czerni. I jama – miejsce okropne, zamknięte, ciasne. [...] „Czarna jama” jest grobem, ta peryfrazą dotyczy śmierci [Biedrzycki 2008, 110].

– Słusznie, ale czy wystarczająco? Mnie się wydaje, że poeta kreśli w tym miejscu historyczny bilans swojego pokolenia i operuje historycznym konkretem. „Czarna jama” to moim zdaniem nie „peryfrazą” (inna rzecz, że komentator powinien, tak rozumując, mówić raczej o metonimii, nie peryfrazie) śmierci, ale konkretna mogiła i odwołanie do rzeczywistego historycznego zdarzenia – do mordy katyńskiego, którego ofiarą padło tak wielu spośród inteligencji kresowej, oficerów rezerwy, ludzi wykształconych (stąd: „medykowie, prawnicy”). Podobnie, jak miemam, jest z następną tercyną tej części poematu:

Futra, rzęsy, obrączki,
ukłony w słońcu po mszy.
Odpoczywanie.

Tu ja z kolei mówilibym o metonimii, pod poetyckimi „rzęsami” domyślając się włosów. Te zaś, razem z futrami i jubilerskimi precjozami przywołują nam przed oczy znane i wstrząsające obrazy skrzętnie zebranych pozostałości po ofiarach obozów zagłady, kacetów. To także historyczne doświadczenie pokolenia, któremu poeta układa podzwonne. (Nie sądzę, by w tym wypadku chodziło o Żydów, ofiary Holocaustu – tym oddaje hold fragment części 12., poświęcony ulicy Niemieckiej).

I jeszcze jeden wybrany przykład interpretacyjnej kontrowersji, dotyczący fragmentu części 12.:

U Piotra i Pawła anioły opuszczają grube powieki w uśmiechu nad zakonnicą która ma myśli nieskromne.

Biedrzycki daje rzeczowy przypis o dziejach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu, jako komentator zaintrygowany jest jednak głównie „grubymi powiekami” aniołów, toteż rozważa rzecz następująco:

Zaskakują powieki, które są grube. W każdym wizerunku byłoby to źródłem humoru. Jednak w wypadku aniołów jest to szczególnie zabawne. Anioł, wedle wykładni teologicznej jest duchem [...]. Jeśli jednak anioł przedstawiany jest w sposób przerysowany, karykaturalny lub choćby po prostu zabawny, nawet sympatyczny, rodzi humor. Gdy przy tym jego cechą charakterystyczną są grube powieki, coś rzadkiego w naturze, z dwojaką siłą musi budzić śmiech [Biedrzycki 2008, 160].

Ejże, przecież komentator wie, że chodzi tu o putta ze ścian i sklepienia kościoła, który jest perłą barokowej architektury! A putta takie zgodnie z barokową estetyką są wyobrażone jako tłuściutkie, uskrzydłone postaci dziecięce i tak właśnie jest u Piotra i Pawła. Nie widzę więc tutaj humorystycznego zabiegu, a po prostu synekdochę w typie *pars pro toto* – powieki aniołków są „grube”, bo całe ich ciała są tłuste i pękate. Jeśli to rozumieć inaczej, narażamy się na pytanie, któreż to z powiek uznać należy za „grube”, a które są „chudsze” (i skąd wiedzieć, że te „grube” to „coś rzadkiego w naturze”?) – rozróżnienie nie do przeprowadzenia poza metaforyką omawianego tekstu!

Komentator konsekwentnie trzyma się jednak odczytania tego fragmentu jako humorystycznego, pisząc dalej:

W tym wszystkim nie dziwi więc to, że [anioły] obserwują też zakonnicę, która przyszła tam, by się modlić. Źródłem humoru jest jednak to, że

ona [...] „ma myśli nieskromne”. Przy czym niewspółmierności są dwie: zakonnica i nieskromne myśli, anioły, które te myśli przenikają i ich zachowanie [...]. Humor pojawia się też w języku, gdy mowa o myślach nieskromnych – to frazeologia rodem z katechizmu dla dzieci przygotowujących się do Pierwszej Komunii [Biedrzycki 2008, 161].

Rzecz w tym, że nie chodzi tu o jakąś siostrę zakonną, która zasiadła do modlitwy bez modlitewnego skupienia, a o rzeczywisty element wystroju antokolskiej świątyni! Fundator kościoła, hetman wielki litewski Michał Kazimierz Pac, magnat pobożny, ale i pyszny, pełen rodowej dumy, „anektował” do swego rodu (i mianował jego patronką) włoską karmelitankę, florencką patrycjuszkę, świętą Kościoła katolickiego, Marię Magdalę de’Pazzi. W świątyni kazał umieścić dwa wizerunki świętej, oba w kaplicy św. Urszuli, zwanej też kaplicą św. Dziewic Męczennic. Stoi tam figura świętej w stroju dworskim, zaś na sklepieniu kaplicy znalazł się medalion z jej wizerunkiem w stroju zakonnym karmelitanki. Medalion otaczają zerkające na świętą putta. To właśnie owa zakonnica z poematu, a nieskromność jej myśli to nieskromny, pyszny zamysł fundatora, który wizerunek świętej dziewicy wyzyskał instrumentalnie jako środek rozpowszechniania chwały własnego rodu.

Nie jest to jedyna rozbieżność dzieląca mnie z Biedrzyckim w odczytywaniu sensów części 12. utworu. Przykładowo – nie rozumiem, dlaczego fragment:

Czarne książęce źródła stukają w podziemia katedry pod grobowcem
Kazimierza młodzianka i głowniami dębowych palenisk

miałby być katastroficznym obrazem – zapowiedzią Holocaustu, „pomrukiem Zagłady” [Biedrzycki 2008, 162], skoro najwyraźniej zdanie to odnosi do największej sensacji archeologicznej międzywojennego Wilna, kiedy powódź zaląła Plac Katedralny, a wylew wód podziemnych odsłonił pod kaplicą, w której złożono ciało św. Kazimierza, nieznane dotąd przejście do krypty, z odkrytymi sarkofagami tych spośród Jagiellonów, których grobów nie umieszczono ani na Wawelu, ani we wnętrzu katedry wileńskiej i których miejsce pochówku było wcześniej nieznane. Po powodzi, w czasie renowacji katedry w jej podziemiach palono dębinę, aby osuszyć ściany. Sprawa głośna, szeroko przez prasę międzywojenną opisana i zajmująca ówczesnie opinię publiczną...

Wstrzymam jednak na tym wyliczanie rozbieżności, nie będę budował szerszej listy różnic w odczytaniu tekstu poematu. Pragnę tylko zaznaczyć, że do tej listy mógłbym dołączyć też protokół rzeczy zagadkowych, o które komentator nie pytał, pomijając je milczeniem, a które są dla mnie kwestiami intrygującymi, na które nie mam odpowiedzi, jak np. na pytanie, dlaczego w części 6. lokaje wnieśli świeczniki „tebańskie”, właśnie: tebańskie, a nie jakiegokolwiek inne. Osobną sprawę stanowią liczne nawiązania aluzyjne, które można dostrzec w tekście poematu. Poza tymi łatwymi do rozpoznania (do Mickiewicza, Sępa Szarzyńskiego czy Franciszka Karpińskiego), widziałbym kilka nawiązań mniej oczywistych, np. do późnej poezji Aleksandra Wata. Trzeba by kiedyś rejestr tych aluzyjnych przywołań ustalić i zastanowić się nad ich semantyczną funkcją. Tymczasem jednak, jak powiedziałem, chciałem tylko wstępnie zarysować pole dyskusji, przekonać, że jest ona potrzebna i zaapelować o jej podjęcie.

Literatura

- Biedrzycki K., 2008, „*Miasto bez imienia*”, w: Biedrzycki K., *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków.
- Lewandowski W., 2006, *W sprawie genezy „Świata”. O kilku elementach autobiografii kreowanej Czesława Miłosza*, w: Kalinowska M. i in., red., *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, Toruń.
- Markiewicz H., 2006, *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”?*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Miłosz C., 1990, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław.
- Miłosz C., 1981, *Poezje*, Warszawa.
- Odpowiedź miłoszologom*, 2008, [Fiut A., Zach J., Tischner Ł., Lubelska M., Markiewicz H.], „Teksty Drugie”, nr 5.
- Pawlikowski M.K., 1965, *Wojna i sezon*, Paryż.

A Few Words on Difficult Art of Reading (and Understanding) Miłosz's Works

The article aims to initiate a discussion on reading and interpreting poetic works by Czesław Miłosz. Discussing an example of *City Without a Name* the author of the article presents the deficiencies of so far dominant interpretations. He also presents the specific reception of poet's works among literary critics.

Key words: Czesław Miłosz, *City Without a Name*, interpretation