

Mateusz Antoniuk
Uniwersytet Jagielloński
antoniuk2@interia.pl

„Miłoszologia” i „krytyka genetyczna” (rekonesans)¹

1. Punkt wyjścia: o dwu „manuskryptologicznych” wierszach Czesława Miłosza

Pośród wierszy Czesława Miłosza moją uwagę przykuwają dwa utwory, bliskie sobie pod względem czasu powstania, tematu, a także sposobu aranżowania sytuacji lirycznej. Pierwszy z nich opublikowany został w tomie *Dalsze okolice* z roku 1991:

Beinecke Library

Swój dom pośmiertny miał w mieście New Haven,
W białym budynku, którego ściany
Z przezroczystego marmuru, jak gdyby szylkretu,
Sączą żółtawe światło na półki z książkami,
Portrety i popiersia z brązu. Tam właśnie
Postanowił zamieszkać, kiedy jego popiół
Niczego już nie wyjawi. Choć i tutaj,
Gdyby mógł dotknąć swoich rękopisów,
Byłby zdziwiony tak wielką przemianą
Losu w litery, że nikt nie odgadnie,

¹ Artykuł prezentuje częściowe rezultaty projektu badawczego *Czesław Miłosz's Creative Writing Process (Manuscript Studies)*, finansowanego w ramach programu Visiting Postdoctoral Scholar Fellowships, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Kim był naprawdę. Buntował się, krzyczał
 I spełniał wiernie, co było sądzone.
 Empirycznie poznawał, że jego zyciorys
 Starannie układały nie po jego woli
 Moce, z którymi trudno wejść w alianse.
 Czy więcej zła, czy dobra wyrządził? To jedno
 Byłoby chyba ważne. Tamto, arcyzm,
 I tak niewiele znaczy, jak wiedzą potomni,
 Jeżeli równe tętno, oddech lekki,
 Dzień jest słoneczny i różowy język
 Sprawdza w lusterku ciemny karmin wargi ².

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, instytucja będąca integralną częścią Yale University, zajmuje się gromadzeniem, przechowywaniem i udostępnianiem starych druków, rzadkich książek artystycznych, a także rękopisów pisarzy, tworzących w różnych epokach, krajach i językach. Czesław Miłosz powierzył jej pieczę znaczną część swego archiwum, obejmującą, między innymi, dokumenty osobiste, korespondencje i, przede wszystkim, materiałną dokumentację pracy pisarskiej: notatniki, bruliony, rękopisy, maszynopisy, komputerowe wydruki³. Wszystkie te kartki składają się na całość, która w języku formalnego, bibliotecznego opisu posiada własną nazwę (*Czesław Miłosz Papers*), sygnaturę zbiorczą (GEN MSS 661), może być scharakteryzowana za pomocą standardowych parametrów (261 *boxes*, ponad sto dwie „stopy bieżące”) oraz wymiernej, możliwej do określenia wartości kapitałowej (tej ostatniej informacji biblioteka już nie udostępnia). Czym wszakże jest ów zbiór archiwaliów w symbolicznej interpretacji samego poety? Odpowiedź na tak postawione pytanie okazuje się znacznie mniej precyzyjna.

Z jednej strony rękopis przedstawiony zostaje jako forma upamiętnienia, a nawet uobecnienia autora. Poeta określa bibliotekę rękopisów mianem „**swój**ego domu pośmiertnego”, nieco dalej zaś stawia znak równości między zdeponowaniem kartek papieru w bibliotecznych zbiorach i własnym przebywaniem w bibliotece (poeta, jak czytamy, „zamieszka” w Beinecke Library). Zarazem jednak pojawia się *passus* osłabiający, o ile nie kwestionujący, siłę manuskryptowej reprezentacji: oto „los” przemieniony w „litery” staje się nieczytelny, nierozpoznawalny („nikt nie odgadnie / Kim był naprawdę”). Można zatem powiedzieć, że utwór Miłosza uruchamia retorykę metonimii (kartka, na której pisał poeta, staje się emanacją

² C. Miłosz, *Beinecke Library*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004, s. 240.

³ Warto jednak dodać, iż drugi, mniejszy, lecz także cenny zbiór rękopisów Miłosza znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.

poety) i równocześnie retorykę tę podważa, stawia w wątpliwość. Jeszcze inaczej mówiąc: wiersz *Beinecke Library* odkrywa przed nami swoistą dialektykę autografu, będącego tyleż przedstawieniem autora, co jego – przesłonięciem.

Drugi „manuskryptologiczny” i „biblioteczny” wiersz Miłosza pochodzi z tomu *Na brzegu rzeki*, opublikowanego w roku 1994.

Pierson College

Ten stary profesor, z akcentem,
Który ma seminarium o *Biesach* i czyta
W swojej Beinecke Library rękopisy
Józefa Conrada: *Jądro ciemności*
Pośpiesznie ołówkiem pisane, staranny
Skrypt powieści *Razumow (W oczach Zachodu)*,
Czy jest tożsamy z chłopcem, który z Bouffałowej
Odprowadza Ludwika Małą Pohulanką
A stamtąd do czytelnicy im. Tomasza Zana,
Gdzie bierze książkę morskich przygód?
Na samej granicy. Przed spadnięciem
Teraz, tu. Zanim „ja” zmieni się w „on”.

Jakość przechodzi w ilość z końcem wieku
I żyć na ziemi nie jest już to samo,
Gorzej czy lepiej, kto to wie, inaczej.
Choć dla nich, tych studentów, żaden Ludwik
Nigdy nie istniał i stary profesor
Trochę ich śmieszy zaciekleścią tonu,
Jakby od prawdy zależał los świata⁴.

Rękopisy powieści *Under Western Eyes* oraz noweli *Heart of Darkness* rzeczywiście znajdują się w zbiorach Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Wielokrotnie stawały się też przedmiotem uwagi edytorów, historyków literatury, badaczy materialnych śladów procesu tekstotwórczego – zainteresowaniem cieszył się zwłaszcza brulionowy rękopis noweli afrykańskiej. Jonah Raskin przeprowadził analizę najistotniejszych zmian leksykalno-frazeologicznych, dokonanych przez Conrada w toku pracy nad *Jądrem ciemności*⁵; John D. Gordan wnikał w sensy fragmentu wypracowanego w rękopisie, lecz ostatecznie nie podanego do druku przez autora⁶;

⁴ C. Miłosz, *Pierson College*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 5, Kraków 200, s. 36.

⁵ J. Raskin, *Heart of Darkness: The Manuscript Revisions*, *Review of English Studies*, Vol. 18, No. 69 (Feb, 1967), s. 30–39 (studium zawiera analizę najistotniejszych zmian wykonanych na tekście w toku pracy brulionowej).

⁶ J.D. Gordan, *Joseph Conrad: the Making of the Novelist*, Cambridge 1941, s. 159.

Christopher L. Miller śledził proces stopniowego zacierania prostej referencji tekstu wobec polityczno-geograficznych realiów i, w konsekwencji, jego przesunięcia ku poetyce niejednoznacznego symbolu⁷. Autograf Conrada mieni się „w oczach badaczy” wielorakimi barwami.

A jaka jest, na czym polega, lektura przedstawiona w wierszu Miłosza? Oczywiście ma ona inny charakter, nie jest lekturą badacza materialnej dokumentacji procesu tekstotwórczego lub edytora. Jaki jest jej sens? Cemu służy? Czego szuka *profesor-emeritus* Miłosz w brulionach Conrada? Wiersz nie udziela na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi, pokusiłbym się jednak w tym miejscu o pewną głosę. Czytanie brulionowego rękopisu *Jądra ciemności*, przedstawione w wierszu *Pierson College*, wolno potraktować jako symboliczne domknięcie wieloletniego, intensywnego obcowania z niepokojącą nowelą Josepha Conrada. Miłosz czytał *Heart of Darkness* w latach młodości, w przekładzie Anieli Zagórskiej⁸. Potem, już w latach powojennych, widział w tym utworze antycypację ciemnych doświadczeń XX stulecia:

Cywilizator, oszalały Kurtz,
Miał kość słoniową ze śladami krwi,
Na memoriale o światłach kultury
Pisał „ohyda”, a więc już wstępował
w dwudziesty wiek.⁹

a równocześnie zapowiedź tego, co ma jeszcze nastąpić – jako najbliższa przyszłość:

Idźmy w pokoju, ludzie prości,
Przed nami jest
– „Jądro ciemności”¹⁰.

Teraz zaś, pod koniec XX wieku (i pod koniec własnego życia), Miłosz-stary poeta jeszcze raz spotyka wielokroć odczytywany przez siebie utwór – tym razem w jego pierwszej brulionowej inkarnacji (czy pre-inkarnacji), zapisany ręką autora w ostatnich latach stulecia XIX. Odsłania się przy tym „manuskryptologiczną wrażliwość” Miłosza, który zwraca uwagę na materialny aspekt dokumentu: pospieszny, ołówkowy dukt pisma. Dodajmy:

⁷ Ch.L. Miller, *Blank Darkness. Africanist Discourse in French*, Chicago-London 1985, 174-175 (zob. podobne uwagi: I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley 1979, s. 158).

⁸ Poeta wspomina o tym w rozmowach z Aleksandrem Fiutem pt. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 56.

⁹ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 2, Kraków 2002, s. 182-183.

¹⁰ C. Miłosz, *Traktat moralny*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 2, s. 100.

nie jest to wcale Miłoszowska *licencia poetica*, ale rzeczowy opis fizjonomii dokumentu. O czym nietrudno się przekonać. Autograf *Heart of Darkness*, sporządzony ołówkiem, pełen skreśleń, alternacji, z naniesionymi gdzieś tam później, atramentowymi poprawkami, można dziś oglądać nie tylko w czytelni Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Rękopis został zdigitalizowany i udostępniony na stronie biblioteki¹¹. Za pomocą kilku „kliknięć” możemy przesuwać reprodukcje kolejnych stron, zaznaczać strefy zapisu, a następnie je powiększać, tak, iż cały ekran komputera wypełni (na przykład) sławne wykrzyknienie „Oh! The horror”. Tak oto „pośpiesznie ołówkiem pisane”, materialne bruliony *Jądra ciemności* stały się obrazem, wizerunkiem dostępnym (pośród nieprzeliczonej masy innych wizerunków) w świecie wirtualnym.

2. „Miłoszologia” i krytyka genetyczna – perspektywy aliansu

Beinecke Library oraz *Pierson College*, dwa wiersze opublikowane w latach dziewięćdziesiątych XX wieku układają się w swoisty „dyptyk manuskryptologiczny”. Mówiąc o intensywności i wieloznaczności, jaką nacechowane jest doświadczenie obcowania z rękopisami i brulionami dzieł literackich, utwory te pośrednio rozbudzają ciekawość odnośnie do rękopisów i brulionów – samego Czesława Miłosza... Co ciekawego może przytrafić się nam, jeśli zajrzemy do papierów złożonych w „białym domu o ścianach z szylkretu”? Jak wyglądają w autografie znane nam wiersze czy eseje Noblisty?

„Miłosz brulionowy” nie jest tematem całkowicie nieznanym, nigdy dotąd niepodejmowanym przez „miłoszologię” i „miłoszologów”. Badacze komentujący twórczość autora *Drugiej przestrzeni* przekraczali już granicę dzieł sfinalizowanych i podanych do druku, próbując wnikać w brulionową preegzystencję tekstu jeszcze niegotowego, dopiero zyskującego swój ostateczny kształt. Aleksander Fiut uczynił wzmiankę o historii poszukiwania przez poetę jednego, za to niezwykle istotnego słowa, pojawiającego się w wygłosowych partiach wiersza *Notatnik: Brzezi Lemanu* (chodziło tu o czasownik „podjąć”, w brulionowym zapisie rozważany obok innych możliwości leksykalnych)¹². Praktykę Miłoszowego „rysopisania” efektywnie i ciekawie omówiła Bożena Shallcross¹³. W mojej własnej książce „miłoszologicznej” problematyce brulionowej poświęcona została część druga,

¹¹ <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3436993>.

¹² A. Fiut, *Z Miłoszem*, Sejny 2011, s. 281.

¹³ B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5.

przynosząca próby czytania opublikowanych wierszy Miłosza w kontekście ich brulionów¹⁴.

Studia nad Miłoszowymi praktykami tekstotwórczymi mają zatem swoje (nieliczne wprawdzie) precedensy, nie muszą być rozpoczynane „od punktu zerowego”. Mogą być natomiast ambitnie kontynuowane i radykalnie intensyfikowane. Możliwy jest pełniejszy alians „miłoszologii” i „krytyki genetycznej”, rozumianej tu szeroko – jako określenie praktyki badawczej, która w centrum uwagi stawia proces tekstotwórczy, uobecniony na sposób śladowy (a więc nieuchronnie „słaby”) w brulionowym zapisie. Co oznaczają te stwierdzenia w praktyce? Na to pytanie odpowiadam w trzeciej, głównej części mojego szkicu. Spróbuję w niej zademonstrować konkretną badawczą procedurę, wykraczającą poza dotychczasowy stan badań, a zarazem demonstrującą (mam nadzieję, że w sposób przekonujący) poznawczą opłacalność aliansu „miłoszologii” i krytyki genetycznej. Przyjrzymy się mianowicie specyficznemu aspektowi poetyckiego warsztatu Miłosza: pracy nad zakończeniem wiersza.

Zakończenie utworu literackiego (pojmowane tu najzupełniej dosłownie i formalnie jako jego ostatnia strofa, akapit czy scena) jest ciekawym przedmiotem studiów literaturoznawczych, takich zwłaszcza, które interesują się spójnością i konstrukcją tekstu¹⁵. Może być także tematem wdzięcznym i atrakcyjnym dla krytyki genetycznej. Przykładem – znakomita analiza brulionów *Prostoty serca*, przeprowadzona przez Raymonde Debray Genette (jedną z czołowych przedstawicielek *critique genétique*), pokazująca, jak istotnym a zarazem trudnym do rozwiązania problemem było dla Gustava Flauberta ukształtowanie finałowej sceny, domykającej tekst, fabułę oraz biografię bohaterki¹⁶.

3. Jak Czesław Miłosz kończy wiersz – trzy przykłady

Przyglądając się licznym brulionom wierszy Czesława Miłosza, dążąc do zrekonstruowania zaszyfrowanej w nich dramaturgii aktu twórczego, zauważam, iż stosunkowo często na scenie Miłoszowego rękopisu powtarza się charakterystyczne, warte odnotowania, zjawisko. A mianowicie: zakoń-

¹⁴ M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015, s. 80–123. O brulionach Miłosza pisałem także w artykule *Osoba i przed-tekst*, [w:] *Osoba czy tekst?*, red. A. Bielak, Lublin 2015, s. 31–63.

¹⁵ Przykładem może tu być dawna (wywodząca się jeszcze z ducha i litery tzw. Nowej Krytyki) książka Barbary Herrnstein Smith zatytułowana *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago–London 1968.

¹⁶ Zob. R. Debray Genette, *Flaubert's "A Simple Heart" or How to Make an Ending: A Study of the Manuscripts*, tłum. J. Deppman, [w:] *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia 2004, s. 69–95. Badaczka poddaje tu analizie aż jedenaście brulionowych prób skonstruowania zakończenia.

czenie wiersza zostaje uformowane w drodze eliminacji, rezygnacji, skrótu. Mówiąc dokładniej: ostatni wers – ten, który widzą jako ostatni czytelnicy opublikowanego, ogłoszonego drukiem tekstu – stał się ostatnim poprzez skreślenie wersu pierwotnie po nim następującego, już zapisanego, przez jakiś czas pełniącego rolę domknięcia, klauzuli. W takich przypadkach akcja pisania nie tyle zatem zmierza do puenty, ile raczej – cofa się do puenty. Konkluzywna potencja wersu zostaje odkryta nie *in statu nascendi*, lecz *ex post*; „ostatecznie ostatnie słowo” wyłania się w toku retrospekcji, trzeba do niego wrócić po odrzuceniu „chwilowo ostatniego słowa”.

Nie zdołałem jeszcze przeprowadzić dokładnych badań o charakterze statystycznym i chronologicznym, nie potrafię więc określić liczbowo częstotliwości tego zjawiska oraz jego ewentualnej zmienności w czasie. Na obecnym etapie moich studiów nad „pisanem Miłosza” (dodam: jak każde studia o komponencie archiwalno-dokumentacyjnym są one długotrwałe, nie przynoszą szybkich rezultatów) mogę już jednak pokusić się o wstępne opisanie sygnalizowanego wyżej zjawiska. Przyjrzymy się zatem trzem przykładom takiej praktyki finalizowania tekstu, w której czynność domykania wiersza polega na wykreśleniu pierwotnego finału i przesunięciu klauzuli o kilka linii „w górę”. Jak się wkrótce okaże, ów powtarzający się, w pewnej mierze schematyczny, zabieg ma każdorazowo inne konsekwencje dla semantyki i poetyki wytwarzanego tekstu, a jego opis staje się częścią odmiennych „gier” analityczno-interpretacyjnych.

3.1. *To co pisałem* (1934) – milczenie zamiast mówienia o milczeniu

To co pisałem

To co pisałem, nagle się wydało
błażeństwem. Znaleźć nie mogłem wyrazów.
Patrzyłem na świat olbrzymi, tętniący,
z łókciami o kamienną poręcz opartymi.
Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,
mdląły zachody. Wszystkie piękne kraje,
wszystkie istoty, których pożądałem,
weszły na niebo jak wielkie księżyce.
W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
licząc ich łuki astrologiczne,
szepotałem: świecie, gniń, litości, tonę.
Żadna na piękność nie wystarczy mowa.
Widziałem w sobie rozległe doliny
i mogłem stopą brązem uskrzydloną

iść ponad nimi na szczudłach powietrza.
Ale to gasło, noc niespamiętana.

*Paryż, 1934*¹⁷

Pierwodruk tego wiersza miał miejsce bardzo późno, bo dopiero w roku 1981, w tomie *Poezje* wydanym nakładem paryskiego Instytutu Literackiego. Przedwojenny liryk odczytywać można jako wczesną realizację motywu, wielokrotnie obecnego w późniejszej twórczości poetyckiej autora *Trzech zim* – jest to mianowicie motyw ograniczeń języka, który nie zdoła wyrazić, zawsze wobec niego „nadmiarowej”, rzeczywistości¹⁸. Piękność świata, doświadczona czy doznana w nagłym, epifanicznym rozbłysku, nie pozwala się wyartykułować. Gwałtowne przeżycie niewyraźności skłania podmiot tego wiersza (zapewne: poetę) do skrajnych reakcji, wahających się między zakwestionowaniem wartości podejmowanych dotąd prób artykulacyjnych („pisanie” jako „błazeństwo”) a pragnieniem unicestwienia niedającego się wyartykułować nadmiaru rzeczywistości („świecie giń”).

Brulionowa dokumentacja twórczej pracy Miłosza z okresu przedwojennego i wojennego zachowała się w stopniu niewielkim. W zestawieniu z dokumentacją okresu powojennego uderza jej niekompletność, szczątkowość właściwie. Jednym z niewielu wierszy powstałych w latach trzydziestych, a równocześnie posiadających zachowane, ocalone bruliony, jest właśnie *To co pisałem*. Autograf zdeponowany w zbiorach Beinecke Library ma formę luźnej kartki. Brulion ten nie jest datowany. Nie mamy pewności, czy zawiera on pierwszy zapis tekstu, czy też poprzedzony był autografem wcześniejszym. Poniżej zamieszczam jego transkrypcję:

To
wszystko co pisałem
Pisanie wierszy nagle się wydało
błazeństwem. Znaleźć nie mogłem wyrazów.
Patrzyłem na świat olbrzymi, tętniący,
z łokciami o kamienną poręcz opartymi.
Płynęły rzeki, pruły chmurę żagle,

¹⁷ C. Miłosz, *To co pisałem*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001, s. 51.

¹⁸ Pisano już o tym wielokrotnie, zob. m.in. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011 (rozdział *Palapki mimesis*); M. Zaleski, *Zamiast*, [w:] tegoż *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 211–267; M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 289–330; Z. Zarębianka, *Czytanie sacrum*, Kraków 2008, s. 164–165; P. Michalski, *Co można powiedzieć? Poezja konfesyjna i konfesyjność poezji*, [w:] *Między Miłoszem a Miłoszem*, red. M. Heydel, P. Próchniak, „Przekładaniec”, 2011, nr 25, s. 165–167. Szczególnie ciekawie i wnikliwie o Miłoszowskiej koncepcji językowego przedstawienia rzeczywistości pisze Krzysztof Zajac w książce *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997.

mdlały zachody. Wszystkie piękne kraje,
wszystkie istoty, których pożądałem,
weszły na niebo jak wielkie księżycy.
W te lampy dziwne ruchome wpatrzony,
licząc ich łuki astrologiczne,
szepotałem: świecie, giń, litości, tonę.
Żadna na piękność nie wystarczy mowa.
Widziałem w sobie rozległe doliny
i mogłem stopą brązem uskrzydloną
iść ponad nimi na szczudłach powietrza.
Ale to gasło, ~~jak~~ noc niespamiętana.
Więc zgoda. ~~Milczę już z uśmiechem żalu.~~
~~W milczenia wszedłem cię z uśmiechem żalu.~~
~~Milczenie więc wybrałem, no i uśmiech żalu.~~
Odtąd milczenie znam z uśmiechem żalu.

[ponadto na prawym marginesie dopisana, nieprzekreślona wersja:
Więc odtąd milczę już z uśmiechem żalu.]¹⁹

Spróbujmy zrekapitulować „akcję pisania”, rozgrywającą się na scenie rękopisu. Miłosz od razu, od pierwszego zapisu, wchodzi w melodię wiersza, „odkrywa” rytmiczny kontur, ustala sylabiczny format: „Pisanie wierszy nagle się wydało / błazeństwem”. Wahanie co do leksykalnego kształtu pierwszego wersu odbywa się w ramach tej wyregulowanej frazy, jak i w obrębie raz zarysowanego uniwersum znaczenia. Zachodzą tu oczywiście pewne semantyczne różnice, najogólniej mówiąc, wersja pierwotna ma w sobie silniejszy potencjał zakwestionowania niż wersja późniejsza (jest sformułowana bardziej ogólnie, może podważać sens wszelkiego „pisania wierszy”, gdy wersja druga dyskredytuje jedynie to, co „ja pisałem”), nie mamy tu jednak do czynienia ze znacznym rozsunieniem znaczeń. Począwszy od wersu drugiego tekst kształtuje się już bez wahań, wątpliwości, alternacji (lub, mówiąc ostrożniej, bez ich graficznych śladów).

To, co najbardziej interesujące, wydarza się u spodu kartki. Widzimy tu wyraźnie: Miłosz nie zamierzał wcale kończyć monologu na wersie obwieszczającym ustanie epifanii: „Ale to gasło ~~jak~~ noc niespamiętana”. Wers ten nie był progiem, na którym poeta się zatrzymał, lecz który – przekroczył. Przekroczywszy zaś, chciał prowadzić monolog dalej, w stronę puenty będącej wnioskiem wysnutym z doświadczenia niewyraźności. Skoro nie mogę wypowiedzieć, będę milczał – taką konstatacją domyka Miłosz swój

¹⁹ Rękopis wiersza *To co pisałem*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 89, Folder 1183.

utwór. Wahania dotyczą jedynie sposobu ujęcia tej myśli. Poeta przymierza pięć bliskoznacznych wariantów, każdy z nich mówi o tym samym: o pogodzeniu z niewyraźnością, o rezygnacji z mowy i o „żalu”, jaki się z tym wiąże. Spośród owych pięciu wariantów skreśleniu podlegają trzy, w grze zostają jednak dwa zdania konkurencyjne: „Odtąd milczenie znam z uśmiechem żalu” oraz „Więc odtąd milczę już z uśmiechem żalu”. Brulion nie przynosi rozstrzygnięcia tej konkurencji, niewątpliwie jednak – powtórzmy raz jeszcze – jest świadectwem decyzji, aby taką właśnie konstatacją podsumować utwór.

W zasobach Beinecke Library nie zachowała się kartka, utrwalająca moment podważenia tej decyzji, kartka, na której można by zobaczyć „cofnięcie” finalnej klauzuli tekstu o jeden wers. Pewne jest jedno – Miłosz ostatecznie zrezygnował z dotychczasowej puenty, status „ostatniego zdania” nadał oznajmieniu: „Ale to gasło noc niespamiętana”. Dlaczego tak postąpił? Postawione w ten sposób pytanie dotyczy intencji autora-sprawcy tekstu, do której autograf nie daje nigdy pełnego dostępu. W tym sensie jest to pytanie jałowe. Możemy je wszelako przeformułować, tłumacząc z kategorii *intentio auctoris* na *intentio operis*. Spytamy wówczas ostrożniej: co zmieniło się w tekście, gdy wers dotąd ostatni znikł, a nowym wersem ostatnim stał się wers dotychczas przedostatni?

Moja odpowiedź na przeformułowane pytanie o sens skreślenia brzmi następująco: w wersji brulionowej po ustaniu epifanicznej wizji „pełni istnienia”, podmiot-poeta mówi, iż odtąd będzie milczał. W wersji podanej do druku następstwem przerwanej epifanii jest, po prostu, milczenie – biała, pusta kartka papieru. Innymi słowy, w wyniku dokonanego skrótu i zmiany formuły końcowej, deklarację zastąpiła realizacja, finał stał się mniej konstatywny, bardziej performatywny (milczenie „wytworzone”, a nie „stwierdzone”). „Trzeba być uczciwym wobec milczenia i milczeć, a nie mówić o nim”. Jeśli zgodzimy się z tą sentencją Kierkegarda, jednego z wielkich „filozofów milczenia” (który skądinąd sam wiele mówił o milczeniu...), będziemy mogli powiedzieć, że dzięki skreśleniu paryski utwór Miłosza z roku 1934 stał się uczciwszy.

3.2 *Siegfried i Erika* (1949) – od „rewanżystowskiej puenty” do „przenikliwej antycypacji”

Wiersz *Siegfried i Erika* opublikowany został po raz pierwszy na łamach paryskiej „Kultury” w roku 1952, następnie zaś poeta włączył go do tomu *Światło dzienne* z roku 1953.

Siegfried i Erika

To miasto, jak niechlujna pościel z wnętrza nocy,
Pył gruzu w ustach, goni mnie, Eriko.
Takie spotkanie... Z bram śląskiego dworu
Zdarto herbową tarczę i zdeptano.
I Frau Matylda w białej kryzie, na tle flamandzkich portretów,
Zmarła, na tyfus, na błotnistych drogach.
Wiem tylko jedno: że ład jest nietrwały.
Chaos intencje nasze mgłą otacza,
Cierpliwie swojej czekając godziny.
Opada gorset honoru i zbroi,
Zostaje tylko lekliwe spojrzenie
Usłużnych oczu z dna zarosłej twarzy,
Podarty płaszcz wojskowy, stręczycielstwo
I rada polityczna szeptana do ucha
Nowemu władcy, a więc: Los.
Albo kobiety: krok ich tak sprężysty,
Piersi niesione tak dumnie, a potem
Spod węzła chustki skulone wabienie
W ogrodach pogiętego żelastwa, dar
Dla Murzynów za paczkę cameli.
Tak, zabijałem. Czy to źle, Eriko?
Szosa szła do mnie z gwizdem moich sterów,
A tam był chaos, rozumiesz? Kolumny
Wozów, toboły, brud, skwar, czołganie się, strach, rozprzężona
Wola niezdolna utrzymać zamiaru.
Śmiertelne iskry, które w ten tłum biegły
Spod moich skrzydeł, były takie czyste!
Trwałem nad światem, urzeczywistniony
Kształt człowieczeństwa wolnego od skarg.
Nad ciałem i maszyną miałem władzę,
Po przyszłość rodu ludzkiego sięgałem,
Kiedy się cofną granice chaosu
I będzie jedna linia niezmacona,
Budowla jasna jak masztowa stal.
Więc oskarżają nas? Oby poznali,
Jak się w niewiedzy stawia pierwszy krok.
Łopoce sztandar i miłość wspólnoty
Zagłusza drobną niemęską wątpliwość,
Która tykoce, przesąd liberalny.
Oby zwycięzcy poznali, jak szybko
Idzie się od pierwszego przyzwolenia
Do pełnej wiary, na ostatni próg.

Jeżeli dzień nastąpi, kiedy krzykną:
 My? My niewinni! Myśmy nie wiedzieli!
 Wtedy zrzucone będzie brzemię win
 I nasz niemiecki naród sięgnie znów
 Po cześć należną, wierzaj, siostrzo.

*Washington D.C., 1949*²⁰

Utwór ten jest jedną z bardziej spektakularnych, rzecz można, brawurowych realizacji programu „ironii artystycznej”, sformułowanej przez Miłosza w roku 1946, a więc trzy lata przed powstaniem waszyngtońskiego wiersza.

Myślę, że klucz do przyszłości znalazłoby się w rozważaniach o ironii artystycznej, o persyflażu, o dramatycznych formach poezji. Jeżeli mnie spotka zarzut, że nawołuję do kpiarstwa i lekkiego tonu, to właściwie szkoda dalej mówić. Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwylenia²¹.

W przypadku *Siegfrieda i Eriki* napięcie między autorem a odgrywaną przezeń rolę, czy, jak kto woli, zatrudnianym przezeń podmiotem lirycznym, jest bardzo wysokie. Trudno przypuścić, by zachodził tu „stosunek” inny od „negacji zjadliwej”. W Beinecke Library zachował się maszynopis utworu – tekst samego wiersza jest w nim identyczny z tekstem pierwodruku, pojawiają się jednak zaniechane później sformułowania paratekstowe. Ponad tytułem wprowadza Miłosz następującą adnotację:

Ten wiersz jest nie do druku, bo „wczucie się” autora w psychologię niemiecką jest tak duże, że czytelnik mógłby posądzić autora o patriotyzm niemiecki, hitleryzm etc., co byłoby całkiem dalekie od prawdy. Posyłam ten wiersz Pani jako takie sobie curiosum²².

²⁰ C. Miłosz, *To co pisałem*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 1, Kraków 2001, s. 21–22.

²¹ C. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 110.

²² Maszynopis wiersza *Siegfried i Erika*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 86, Folder 1152.

Nie wiemy, kim była adresatka tych słów (jak można się domyślać, maszynopis w zbiorach Beinecke jest kopią maszynopisu posłanego w liście do nieznaney nam osoby), nie wiemy, czy Miłosz faktycznie nie chciał publikować utworu i decyzję zmienił pod wpływem perswazji swej korespondentki, czy raczej mamy tu do czynienia z autorską „grą”, swoistym wariantem „topiki skromnościowej” etc. Nie są to wszelako kwestie najistotniejsze. Najważniejszy jest tu ciekawy termin: „wczucie się”. Miłosz powtarza w innym języku pojęciowym sformułowania z programowego artykułu o „ironii artystycznej”, wciąż wysuwając na plan pierwszy umiejętność poetyckiego wnikania w psychikę „innego” (nawet jeśli jest to psychika zbrodnicza)²³.

Zanim wszelako powstał maszynopis, istniał brulionowy manuskrypt. Dokument zdeponowany w Beinecke Library ma formę trzech luźnych, jednostronnie zapisanych kart formatu A4. Podobnie jak w przypadku wiersza *To co pisałem* akcja brulionowego pisania przebiega tu długo bez większych zakłóceń, wahań. Poprawki są stosunkowo nieliczne, wykonywane na bieżąco, wiążą się raczej z poszukiwaniem zgrabnej formuły leksykalno-frazeologicznej (i rytmicznej), niż z zasadniczymi dylematami semantycznymi. I znów, tak, jak w przypadku *To co pisałem*, finał, który znają czytelnicy, w brulionie nie jest początkowo finałem. Bezpośrednio pod wersem „Pocześć należną, wierzaj, siostrzo”, rozpościera się strefa takiego oto – pełnego pokreśleń i w ogóle trudno czytelnego, lecz ostatecznie dającego się odcyfrować – zapisu:

Bez wład słowiański bez wład rzuci do swych stóp
 I{[...] }{[...] }{[...] }

Zdobytą wiedzą tym razem przebiegle
 Maskę słowiańską rzuci do swych stóp
 Zaciśnie mocno palce na cherlawym
 Gardle zgrzybiałej Francji. Nowy wiek
 Rycerskich orłów nad łądem ustali
 Ufaj! W milczeniach losu jest nadzieja²⁴.

²³ Rzecz ciekawa, w omawianym maszynopisie prócz tytułu *Siegfried i Erika* pojawia się także podtytuł: *rozmo-wa podsluchana we Frankfurcie nad Menem*. Podtytuł (jeśli wolno mi tak, arbitralnie i stanowczo, powiedzieć) bardzo niefortunny, bo zacierający ów koncept ironii artystycznej, sugerujący, iż monolog został „wzięty z rzeczywistości”, nie zaś „wykocypowany”. Ów, jak intuicyjnie zgaduję, mistyfikujący podtytuł (trudno mi uwierzyć, że taka „rozmo-wa” naprawdę została „podsluchana” przez poetę) jest niedobry, bo przedstawia autora nie tyle jako empatycznego analityka inności, ile raczej reportera. We wcześniejszym od maszynopisu brulionie podtytuł w ogóle się nie pojawia, nie został on również opublikowany.

²⁴ Rękopis wiersza *Siegfried i Erika*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 86, Folder 1152.

Zauważmy: te sześć wersów, których nie znają czytelnicy wersji opublikowanej, nie zostało skreślonych. Autograf nie zdradza żadnej próby ich odrzucenia. Innymi słowy, był czas, w którym wiersz taką właśnie miał puentę, tak się kończył. Warto tę pierwotną puentę skomentować.

Siegfried z wersji brulionowej jest niemieckim rewanżystą, człowiekiem, który niezłomnie wierzy w odrodzenie Rzeszy, w restaurację imperium Adolfa Hitlera, w egzekucję niespełnionego testamentu germańskiej wielkości. Ostatnie słowo jego monologu to zapowiedź politycznego tryumfu nazizmu i narodu niemieckiego. Gdyby wiersz z takim właśnie zakończeniem został opublikowany, wpisałby się poniekąd w komunistyczną i peerelowską propagandę, w pragmatykę straszenia zachodnioniemieckim rewizjonizmem. Czy Miłosz dostrzegł takie niebezpieczeństwo? Czy nie chciał takiej, choćby niezamierzonej, aktualizacji i funkcjonalizacji swego tekstu – i dlatego kazał Siegfriedowi zamilknąć kilka wersów wcześniej? Trudno odgadnąć, jest to już poziom spekulacji. Jedno wątpliwości nie podlega – rewanżystowska puenta znika w procesie transmisji między rękopisem, gdzie powstała a maszynopisem, gdzie w ogóle się nie pojawia. W rezultacie odsłoniło się to zakończenie tekstu, które znamy dziś. Wczytajmy się w nie raz jeszcze, uważniej. Naprawdę jest tego warte!

Więc oskarżają nas? Oby poznali,
 Jak się w niewiedzy stawia pierwszy krok.
 Łopoce sztandar i miłość wspólnoty
 Zagłusza drobną niemęską wątpliwość,
 Która tykoce, przesąd liberalny.
 Oby zwycięzcy poznali, jak szybko
 Idzie się od pierwszego przyzwolenia
 Do pełnej wiary, na ostatni próg.
 Jeżeli dzień nastąpi, kiedy krzykną:
 My? My niewinni! Myśmy nie wiedzieli!
 Wtedy zrzucone będzie brzemień win
 I nasz niemiecki naród sięgnie znów
 Po cześć należną, wierzaj, siostrzo.

To „nowe”, „późniejsze” zakończenie wiersza decyduje o intelektualnej świetności *Siegfrieda i Eriki*. Świetność ta nie została dotąd w pełni wydobyta przez interpretatorów. Rzecz ciekawa, nawet autokomentarz towarzyszący pierwodrukowi na łamach „Kultury” osłabia siłę zakończenia, powstałego w wyniku „odcięcia” pierwotnej puenty:

Wiersz został napisany w roku 1949. Sposobu myślenia hitlerowców dzisiaj się nie lubi. Jednak ten sam, albo podobny, sposób myślenia wydaje

się godny pochwały, jeśli jest swój własny – w imię własnego kraju, albo własnej idei. „Łopoce sztandar i miłość wspólnoty zagłusza drobną niemęską wątpliwość.” I nienawiść do tych, co wątpią, do tych, co odważają się przeciwstawić kolektywowi swój sąd indywidualny bynajmniej nie zniknęła. Są to oczywiście nikczemnicy zasługujący na koncentracyjne obozy. Tak więc rozgoryczony Siegfried ma niejaki powód do triumfu i odgaduje, że zatarcie win jego i jemu podobnych może nastąpić tylko poprzez winy większe, które – jak sądzi – będą, prędzej czy później, udziałem zwycięzców. Dzisiaj ma prawdopodobnie nie mniej danych to takiego przekonania niż w roku 1949. Wstąpił być może do armii Niemiec Wschodnich i tym różni się od armii młodych entuzjastów, że ma świadomość gry i celu. Innymi słowy, jest to wiersz o znakomitych racjach, w jakie zaopatrzone jest zawsze człowiek, kiedy w swoim działaniu podporządkowuje się zespołowi. Autor wiersza wiedział coś o racjach jakie dostarczane są dziś mieszkańcom Polski i być może postać Siegfrieda była pretekstem²⁵.

Dlaczego twierdzą, iż ta autorska głosa osłabia siłę puenty i „morału” wiersza? Ponieważ uporczywie wiąże jego przesłanie z doświadczeniem państw i społeczeństw bloku komunistycznego. Jednakże ci „zwycięzcy”, prawdę mówiąc, nie musieli (ani w roku 1949, gdy wiersz powstał, ani w roku 1952, gdy był drukowany) tłumić żadnych „liberalnych przesądów”. A w każdym razie nie musieli tłumić „liberalnych przesądów” w samych sobie, ponieważ ich nie podzielali. *Siegfried i Erika* staje się wierszem naprawdę śmiałym i przenikliwym wówczas, gdy większą uwagę skupimy na miejscu jego powstania: *Washington D.C...* Miłosz pisze ten wiersz w trakcie swojego amerykańskiego pobytu, Miłosz wypowiada niepokojące przesłanie w samym centrum liberalnej demokracji. I tak właśnie warto jeszcze ów głos usłyszeć – jako przestrożę skierowaną do „zwycięzców” po lepszej, zachodniej stronie żelaznej kurtyny. W pierwszym zaś rządzie do „najbardziej zwycięskiego” mocarstwa amerykańskiego, do jego społeczeństwa, świadomości, opinii publicznej. Jeśli zgodzimy się tak czytać ów utwór, będziemy mogli pójść krok dalej i powiedzieć, że prawda, którą Miłosz odkrył w roku 1949, w stolicy Stanów Zjednoczonych, dwadzieścia lat później stanęła w całej swej ostrości i nowej rzeczywistości przed Amerykanami. W latach wojny wietnamskiej społeczeństwo amerykańskie istotnie przekonało się (dzięki medialnym relacjom z Wietnamu, sądowemu procesowi w sprawie masakry w My Lai etc.), „jak szybko / Idzie się od pierwszego przyzwolenia / Do pełnej wiary, na ostatni próg”, jak łatwo zagłusza się „przesąd liberalny” – zwłaszcza wówczas, gdy dysponuje się siłą, gdy

²⁵ C. Miłosz, autokomentarz do wiersza *Siegfried i Erika*, „Kultura” s. 144.

wchodzi się (poniekąd z konieczności) w rolę „wielkiego rozgrywającego” globalnej polityki...

Z perspektywy historycznej trudno nie stwierdzić, iż autorska decyzja o skróceniu tekstu, o wyrzuceniu sześciu finałowych wersów, była nader fortunna. Dzięki niej z pozycji wygłosowej (a więc percepcyjnie uprzywilejowanej) znikła „rewanżystowska” wizja ostatecznego tryumfu germańskiego imperium, będąca jedynie polityczną mrzonką. Na tę pozycję wysunęło się znacznie bardziej niepokojące (bo, jak się okazało, znacznie bardziej realne) ostrzeżenie dane zwycięzcom. Przyczynkiem do chwały tego Miłoszowego wiersza winna być nade wszystko złowróżbna przenikliwość (ostatecznego) zakończenia, dostrzegalna najlepiej wówczas, gdy finałowe przesłanie konfrontuje się z doświadczeniem nie tyle komunistycznych reżymów, ile raczej demokratycznego supermocarstwa. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku wiersz *Siegfried i Erika* powinien był ukazać się drukiem nie w wydawanym we Francji polonijnym piśmie, lecz – przełożony na język angielski – w prasie amerykańskiej. Oczywiście nie po to, aby, patetycznie rzecz ujmując, odmienić bieg dziejów (wszak „nic się nie zdarza za sprawą poezji”). Po to jedynie, by wybrzmieć w swym najważniejszym, najciekawszym kontekście...

3.3 *Pory roku* (1971) – zakończenie jako zatajenie

W tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z roku 1974 Czesław Miłosz ulokował obok siebie, w bezpośrednim sąsiedztwie, dwa wiersze. Najpierw ten:

Pory roku

Przezroczyście drzewo pełne ptaków przelotnych
O niebieskim poranku, chłodnym, bo jeszcze śnieg w górach.

*Berkeley, 1971*²⁶

a następnie ten:

Dar

Dzień taki szczęśliwy.
Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.
Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.
Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.

²⁶ C. Miłosz, *Pory roku*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 3, Kraków 2003, s. 120.

Nie znałem nikogo, komu warto byłoby zazdrościć.
 Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
 Nie wstydziłem się myśleć, że byłem kim jestem.
 Nie czułem w ciele żadnego bólu.
 Prostując się, widziałem niebieskie morze i żagle.

*Berkeley, 1971*²⁷

Zestawienie dwu wierszy w obrębie jednego, skomponowanego przez autora tomu jest zawsze zachętą do lektury porównawczej, konfrontacyjnej czy dialogicznej. Tym bardziej, gdy wiersze te opatrzone są identyczną wskazówką odnośnie do czasu i miejsca powstania. Sąsiedztwo dwu wyżej przytoczonych tekstów uczynił przedmiotem swej uwagi Marian Stala. Wybitny krytyk i znawca Miłoszowej poezji wykreślił (swoim zwyczajem lapidarnie, za pomocą kilku precyzyjnych zdań) ciekawą linię lektury. Stwierdził mianowicie, iż wiersz *Dar* „streszcza istotę” wojennego poematu *Świat. Poema naiwne*.

Wyrzeczenie pragnienia władzy i posiadania. Odrzucenie nienawiści i idei współzawodnictwa. Bezinteresowna kontemplacja tego, co jest. Miłość do świata. Płynące stąd poczucie szczęścia²⁸.

Z kolei istota *Daru* miałyby być – wedle Stali – streszczona w *Porach roku*. Innymi słowy, mielibyśmy tu do czynienia z sekwencją postępującej lapidarności: *Dar* wypowiada krócej przesłanie *Świata*, *Pory roku* powtarzają w jeszcze większym skrócie przesłanie *Daru*.

Summa summarum, *Pory roku*, utwór złożony z tytułu i dwu wersów, jawi się w tej interpretacyjnej projekcji jako głos jaźni oczyszczonej z pożądań, pragnień, oczekiwań, zwróconej ku zewnętrznemu światu w akcie bezinteresownej kontemplacji. Bliskie jest mi takie odczytanie tego lapidarnego liryku. Gdybym miał znaleźć dlań inne jeszcze współbrzmienie, wskazałbym na sławny wiersz *To jedno*, późniejszy o lat niespełna piętnaście, zamieszczony w tomie *Kroniki* (1987):

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
 Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,
 A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
 Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
 Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
 Radości oczu. Wszystko było rytmem

²⁷ C. Miłosz, *Dar*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 3, s. 121.

²⁸ M. Stala, *Poza ziemią Ulro*, [w:] tegoż *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 104.

Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
 Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
 Wraca po latach, niczego nie żąda.
 Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
 Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
 Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
 Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja²⁹.

Parafrazując retoryczne pytanie Mariana Stali, mógłbym powiedzieć: czyż *Pory roku* nie streszczają istoty wiersza *To jedno* (zarazem go antycypując)? W późniejszym utworze z *Kronik* mowa jest o uwolnieniu się od egoizmu, posuniętym aż do zdystansowania wobec własnej tożsamości. We wcześniejszym utworze z *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* nie pojawia się w ogóle słowo „ja”, wiersz ten jest jakby „czystym patrzeniem bez nazwy”.

Brulion *Pór roku*, mieszczący się w całości na jednej stronie luźnej, żółtej kartki, przechowywanej w zbiorach Beinecke Library, pozwala zobaczyć, jak powstał ów skupiony, oszczędny, kontemplatywny liryk:

approximately
 {.....} Irtishsch

Drzewo

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych
 na-niebieski
 nad
 o
 nad niebieskim poranku, o chłodnym, bo śnieg jeszcze śnieg w górach.

z moim snem
 I ja z pamięcią snu który powtórzył się
 Po raz może tysięczny a [...] tak samo od lat
 tyle
 Choć dawno był mój żal
 już tyle razy dawność mojego żalu
 jakby [...] [...] [...]
 [...] przemijanie lat
 ciężkość tyle wiosen i zim nie minęło
 gorzkość
 Przebudzony mówiłem: o, jednak to lepiej
 Że tak dawno, tak dawno. Już nawet nie żal

²⁹ C. Miłosz, *To jedno*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 4, Kraków 2004, s. 148.

choć pozbyłem się żalu
Zmienił się mój żal

Wspomnieniem żalu nad nią i nad sobą
W pamięć o
choć tak dawny Został nie mój żal
ten żal nad nią Już nawet nie żal
tamten
choć minął ten mój żal
który zapamiętałeś
chwile lata mojego żalu
dużo mojego żalu nad nią i nad sobą³⁰.

Tak jak w przypadku *To co pisałem*, tak jak w przypadku *Siegfrieda i Eriki*, także i tutaj wers, który znamy jako ostatni, nie miał być zrazu ostatnim. Ruch pisma nie zatrzymał się na nim, lecz go przekroczył, kierował się dalej. Ku czemu? Najogólniej mówiąc, ku introspekcji. Dwa pierwsze słowa trzeciego wersu – „i ja” – sygnalizują to najlepiej. Do kontemplacji zewnętrżności dodaje się tu wgląd w wewnętrżność, do „świata” dodaje się „ja” właśnie. Introspekcja okazuje się reminiscencją, spotkaniem z przeszłością, wracającą pod postacią snu oraz rozpamiętywania. A ściślej – z tkwiącym w tej przeszłości żalem.

Jak można się dopatrzeć, doczytać i domyśleć, żal ów jest żalem z powodu jakiegoś miłosnego niepowodzenia, jakiejś uczuciowej porażki, która przed laty stała się udziałem podmiotu i nieokreślonej z imienia, lecz ujawnionej zaimkiem „ona”, kobiety. Rezygnując ze wszystkiego, co wykracza poza drugi wers (począwszy od brzemiennych w konsekwencje słów „I ja”), skracając tekst o połowę, Miłosz uczynił go tym, czym jest on na karcie tomiku, w bezpośrednim sąsiedztwie *Daru*. To znaczy: głosem świadomości wyzwolonej od egotyzmu, świadomości afirmatywnie i bezinteresownie skupionej nie na sobie, lecz na momentalnie doznawanym świecie. Co stwierdziwszy, docieramy do zasadniczego pytania. Jak określić ów gest przyspieszonego domknięcia, to przesunięcie klauzuli wstecz? Dostrzegam dwa przeciwstawne warianty odpowiedzi.

Można powiedzieć, że gest skreślenia jest w sensie psychologicznym rodzajem „stłumienia”. „Żal”, o którym mowa była w brulionie, nie przechodzi do dzieła finalnego, nie znajduje w nim żadnej reprezentacji. Wiele lat później, już u progu XXI wieku, Miłosz napisze w jednym ze swych najważniejszych wierszy:

³⁰ Rękopis wiersza *Pory roku*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Miłosz (Czesław) Papers, GEN MSS 661, Box 82, Folder 1100.

I wyznają, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
 Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu
 A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać³¹.

Gdy spoglądamy na *Pory roku* – te drukowane w tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, te zinterpretowane przez Mariana Stałę od strony ich brulionowego matecznika, możemy dojść do takiego właśnie przeświadczenia. Widzialna struktura opublikowanego wiersza *Pory roku*, nasycona afirmatywną treścią, jest gmachem „stylistycznego ćwiczenia”, zbudowanym na podziemnym fundamencie brulionu. Pod „ekstatyczną pochwałą istnienia” kryje się nienazwane ostatecznie i niewyrażone – „TO żalu”.

Można jednak powiedzieć inaczej, odmiennie interpretując relację tego, co opublikowane (ujawnione) względem tego, co brulionowe (zakryte). Wolno mianowicie zauważyć: „żał” już w brulionie jawi się jako „zmieniony”, miniony, wyblakły. Pośród testowanych połączeń słownych odnajdziemy i takie formuły: „nawet nie żał”, „pozbyłem się żalu”, „zmienił się mój żał”, „minął ten mój żał”, „został nie mój żał”, „już nawet nie żał”. Wszystkie one mówią dość wyraźnie o zdystansowaniu się wobec dawnego doświadczenia. A jeśli tak, to może nie ze „stłumieniem” mamy tu do czynienia, lecz – by pozostać w obrębie psychologiczno-terapeutycznego słownika – z „przepracowaniem”? Brulion byłby miejscem stopniowego wyzwalania się od przeszłości, redakcja finalna – nie tyle autocenzurą, co spełnieniem duchowego wysiłku. Jeszcze inaczej mówiąc: brulion to faza autoterapii, utwór opublikowany to jej rezultat.

Niezależnie od przyjmowanej opcji interpretacyjnej (co do mnie, skłaniałbym się jednak ku propozycji drugiej), brulion za każdym razem okaże się zaskakującym negatywem tekstu finalnego. „Ja” w utworze drukowanym jakby zdepersonalizowane, będące „samym czystym patrzeniem bez nazwy”, nie manifestujące swej odrębności nawet za pomocą dzierżawczych zaimków bądź osobowych końcówek czasowników, w utworze brulionowym skupia się na świecie własnych doznań emocjonalnych. Rękopis okazuje się śladem afektywnej biografii podmiotu mówiącego. Tego podmiotu, który (niemal) zniknął w drukowanym tekście.

4. Konkluzja – w stronę „genetycznej” monografii twórczości Czesława Miłosza

Trzy analizy, trzy interpretacje – nie tyle trzech wierszy Miłosza, ile raczej trzech przykładów kończenia, domykania, puentowania wiersza przez

³¹ C. Miłosz, *To jedno*, [w:] tegoż *Wiersze*, tom 5, Kraków 2009, s. 83.

Miłosza – przedstawiłem tutaj dla ich własnych walorów. Sądzę bowiem, iż są to przykłady same w sobie ciekawe i warte rozpatrzenia. Zarazem jednak zależało mi na demonstracyjnym i prototypowym charakterze uruchomionych procedur lekturowych. Chciałem i chcę potraktować je jako próbkę pewnej, w moim przeświadczeniu realnej możliwości.

Wyobraźmy sobie – teraz, w perspektywie trzech przykładowych analiz będzie to chyba łatwiejsze – osobną „miłoszologiczną” książkę, nową monografię, której przedmiotem byłoby już nie tyle „dzieło” Czesława Miłosza, ile raczej „działanie”, nie tyle „twórczość” autora *Trzech zim*, ile raczej jego „tworzenie”, nie „pisarstwo”, a „pisanie”. Wyobraźmy sobie studium dążące do zrozumienia Miłoszowej poezji i prozy (tej esejistycznej i tej fabularnej) nie w kategoriach rezultatu finalnego, lecz procesu.

Ambicją takiego studium winno być zrekonstruowanie, zrozumienie i opisanie możliwie szerokiego spectrum tekstotwórczych operacji, wykonywanych przez autora *Ocalenia*, *Doliny Issy* i *Ziemi Ulro*. Poszczególne rozdziały prezentowałyby wybrane (ciekawe / reprezentatywne / nietypowe) historie powstawania utworów poetyckich i prozatorskich: począwszy od pierwszych notatek, przez sekwencję kolejnych brulionowych inkarnacji, wersje czystopisowe i maszynopisowe aż do pierwodruku. Ale też przedstawiałyby najważniejsze i najbardziej intrygujące „zjawiska brulionowe” (takie jak owo „cofanie” wygłosu wiersza poprzez skreślanie pierwotnej puenty). „Uchwyty” rozdziałów mogłyby się więc zmieniać (skupienie na brulionowych przekształceniach jednego tekstu versus skupienie na pewnym typie przekształceń zachodzących w szeregu porównywanych tekstów), podobnie jak metodologiczne instrumentarium analizy. Każdy z rozdziałów posiadałby własną dramaturgię, zarazem jednak wszystkie razem składałyby się na pewien obraz ogólny, ukazujący działanie „pracowni”, „warsztatu”, czy, jak kto woli, „laboratorium” jednego z najważniejszych poetów i pisarzy XX wieku.

Tak właśnie wyobrażam sobie idealną książkę o dziele Miłosza *in statu nascendi*. Do czego byłaby nam potrzebna taka monografia? Jaki poznawczy zysk, jaką estetyczną satysfakcję miałyby przynieść? To kluczowe pytanie znaleźć może cztery, raczej komplementarne niż konkurencyjne, odpowiedzi.

Odpowiedź pierwsza: poszerzenie pola badawczej uwagi tak, by obejmowało ono nie tylko teksty Miłosza, lecz również proces wytwarzania tekstów Miłosza, nie tylko wypracowany rezultat, lecz również brulionowy zapis pracy, to jeden z możliwych pomysłów na odświeżanie „miłoszologii”. Pojawiają się dziś głosy, iż „miłoszologia” powinna szukać nowych impul-

sów i konceptów³². W kontekście takich oczekiwań studium skupiające uwagę na przedmiocie dotąd traktowanym raczej marginalnie – na „pisanii Czesława Miłosza” – jest, jak sądzę, propozycją atrakcyjną.

Odpowiedź druga: studia nad działaniem Miłoszowej „pracowni” wpisują się w aktualne tendencje polskiego literaturoznawstwa. Gdy polonistka „po zwrocie kulturowym” szuka ciekawych, nowych pomysłów na obserwowanie „tekstu w świecie”, zarazem reprezentującego i konstruującego rzeczywistość, studium brulionu może jej zaproponować wgląd w „pracownię pisarza”, rozumianą jako „miejsce”, w które wnika kulturowy impuls i z którego wynika sprawcza siła tekstu. Gdy hasło „powrotu do filologii”³³ upomina się o kultywowanie świadomości tekstologicznej i poetologicznej, studium brulionu daje nowe pole popisu dla tradycyjnych sprawności filologicznych, takich jak wersologia, stylistyka czy sztuka interpretacji.

Odpowiedź trzecia: problematyka tworzenia, kreatywności i inwencji jako pewnej formy ludzkiego bycia w świecie stanowi jeden z uprzywilejowanych tematów współczesnej humanistyki. Literaturoznawcza analiza procesu wytwarzania tekstu wpisuje się w ów kontekst, nie ma charakteru anachronicznego czy wąsko specjalistycznego, przeciwnie, rozważa, na własny, specyficzny sposób, szerszy, bardziej ogólny problem. Uczestniczy w interdyscyplinarnej wspólnocie fascynacji³⁴.

Jak łatwo zauważyć, trzy sygnalizowane wyżej uzasadnienia dla aliansu „miłoszologii” i krytyki genetycznej ułożone zostały w szereg, rządzone regułą stopniowego poszerzania horyzontu odniesienia. Opłacalność badawczego przedsięwzięcia, jakim jest studium o „pracowni Miłosza”, była tu deklarowana najpierw w ramach ekonomii badań nad twórczością autora *Ocalenia*, następnie w ramach ekonomii literaturoznawstwa, na koniec w ramach ekonomii humanistyki. Celowo używam tu pojęcia „deklarowana”, nie zaś „wykazwana”, mam bowiem świadomość, że powyższy wywód ma charakter dość ogólnikowej prognozy. Czy też, to bodaj lepsze określenie, jest wyrazem nadziei, jaką wiąże z aliansem „miłoszologii” i krytyki genetycznej. Nadziei, którą, rzecz jasna, należałoby poddać praktycznej weryfikacji. W ten sposób docieramy do czwartej, ostatniej odpowiedzi na pytanie o to, co ciekawego (ważnego, zaskakującego, niepokoją-

³² Zob. *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011.

³³ Zob. polski przekład artykułu Edwarda Saida *The Return to Philology*. „Teatr” 2015, nr 2 (tu wraz z rozmową *Najwyższy czas nauczyć się czytać. Z Marią Prussak rozmawia Jacek Kopciński*) i nr 3. Hasło „powrotu do filologii” – tak sformułowane – jest także swoistym mottem zainicjowanej niedawno serii wydawniczej „Filologia XXI wieku”, afiliowanej przy Instytucie Badań Literackich PAN.

³⁴ Por. R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2: „Problematyka produkcji wiedzy (ogólnie biorąc) a w szczególności tradycyjna kwestia procesu twórczego (...) winna z pewnością zająć należne jej miejsce w humanistycznej refleksji”.

cego, estetycznie frapującego etc.) zobaczyć można w brulionie Czesława Miłosza? Odpowiedzią byłoby po prostu napisanie książki o „brulionowym Miłoszu”.

Mateusz Antoniuk

Czesław Miłosz's work and the genetic criticism (reconnaissance)

In the first section of this article author regards two poems: *Beinecke Library* and *Pierson College*. According to the author, each of them reveals Miłosz's sensitivity of literary manuscript and its material form. The second section concerns the possibility of “methodological alliance” between the studies on Czesław Miłosz's literary works and the so called “genetic criticism”. The third and most important section is focused on the drafts of three Miłosz's poems: *To co pisałem* (*What I was writing*), *Siegfried i Erika* (*Siegfried and Erika*) and *Pory roku* (*The Seasons*). In all this cases we can see the repetition of one typical way of textual creation: the poem was formerly a bit longer, but Miłosz has finally decided to strike out the original closure of the text and, consequently, to establish the new punchline. The last, fourth section enunciates the project of new monographic books, which would be entirely dedicated for Miłosz's creative writing process.

Keywords: Czesław Miłosz, genetic criticism, creative writing process, literary draft, manuscript, textual closure, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, krytyka genetyczna, proces twórczy, brulion utworu literackiego, manuskrypt, puenta utworu literackiego, Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Biblioteka Rzadkich Książek i Rękopisów Beinecke)