

Magdalena Lubelska

Czcigodny Panie Profesorze!

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (113), 194-198

2008

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.

Magdalena LUBELSKA

Czcigodny Panie Profesorze!

Na początek spróbujmy uzgodnić stanowiska, czy jesteśmy w stanie zaakceptować pogląd Chestertona *Obrony nonsensu*, że „sztuka na wiele sposobów podejmowała ideę ucieczki w świat, gdzie nic nie zastygło koszmarnie w wiecznej przynależności, gdzie gruszki mogą rosnać na wierzbie, a każdy przypadkowy przechodzień może posiadać trzy nogi”. Bo jeśli nie zgodzimy się z tym, dalej może być gorzej. Takie zjawiska, jak ostra negacja, sprzeczność, a nawet nonsens, poprzez całą gamę koincydencji opozycji, niejasności, ogólności, stanowiły w sztuce częstą postawę wobec – jak się często zwykło go określać – „czasu marnego”. Jest więc zrozumiałe, że od *Trzech zim* Czesław Miłosz – jak wyraził to Ryszard Przybylski – boi się potwora regularności.

Traktat moralny powstał w okresie, który poeta nazywa w liście do Aleksandra Wata „latami sprzeczności” oraz „latami trudnymi moralnie” (z listu do Thomasa Merona). Pisze: „Byłem w czarnej rozpacz i szukałem ratunku u Alberta Einsteina, którego znałem”. To Einstein pomógł Miłoszowi podjąć decyzje powrotu do kraju. Poeta zdawał sobie sprawę, że wchodzi w sytuację, w której jedynym dostępnym działaniem jest oszukiwanie Cezara.

Potraktujmy to jako punkt wyjścia oglądu szczegółowego protokołu lektury *Traktatu moralnego*, jaki daje Henryk Markiewicz. I stwórzmy na użytek interlokutora tego protokołu swoistą kategorię „miejsc nierozumienia” (*Unverständlichkeitstellen?*) dzieląc je na cztery rodzaje.

Po pierwsze – pyta Pan Profesor o motywy współtworzące wewnętrzny świat poematu i nadające mu określone style tonalne. Kilka wymieńmy. A więc na przykład – padają pytania o to, „co ma oznaczać pojawienie się powojów na ruinach”

Lubelska Czcigodny Panie Profesorze!

lub „dlaczego Taormina i Triest?” Gdyby podejmować próby wstępnych ustaleń odpowiedzi, można by mówić o motywie powoju jako znaku uspokojenia, powrotu do sytuacji naturalnej, kiedy to porastające roślinnością ruiny tracą swój złowróżbny wygląd destrukcji, nieustającego niszczenia. Oddalam jednak konieczność tego rodzaju ustaleń semantycznych, nazbyt bowiem te „miejsca nierozumienia” kojarzą mi się z anegdotą dotyczącą Karola Irzykowskiego. Miał on, uczestnicząc w rozmowie na temat *Trzech zim* Miłosza, uporczywie powtarzać pytanie: „Dlaczego smoła ścieka po filarach mostu?”. Nie potrafię ustalić pochodzenia tej dykteryjki, jednak nie wymyśliłam jej i mogę przypuszczać, że chciał w ten sposób Irzykowski skonfundować pięknoduchów zachwycających się *Kołysanką* Miłosza. Profesor Markiewicz poza rubryką „Camera obscura” nie posługuje się narzędziem konfuzji. Więc dlaczego zadaje pytania à la Irzykowski?

Drugą grupą Profesorskich „miejsc nierozumienia” są przejrzyście skonstruowane metafory, takie jak „straszliwej nocy stalaktyty” czy „likwor stuleci”. Przypominają swoją budową analizowane przez Hugo Friedricha „nieme krzyki luster”, „korowód gwiazd”, „słomę wody”. Wskazywana tam integracja znaczeń nie wykracza poza modelowe konstrukcje, a sam wybór metafor od dawna pozostaje domeną pełnej i nieweryfikowalnej wolności. Jakże daleko i blisko jest jednocześnie od traktatowej, pewnej siebie frazy: „A to, co z góry teraz leci, / na likwor sypie się stuleci / I wynik będzie całkiem różny / Że w końcu dobry, tak załóżmy” do niepekawnej rubasznosci *Wyznania* (1986) z *Kronik* (1987): „Panie Boże, lubiłem dżem truskawkowy / I ciemną słodycz kobiecego ciała. / Jak też wódkę mrozoną, śledzie w oliwie, / Zapachy: cynamonu i goździków. / Jakież więc ze mnie prorok? Skądby duch / Miał nawiedzać takiego?”.

Powtórzmy: jakże daleka i jednocześnie bliska przestrzeń między tymi obrazami.

Grupę trzecią stanowią wyrażenia metaforyczne, których budowa nie nasuwa natychmiastowej kontaminacji znaczeń, jak w powyższych metaforach dopełniających, ale mechanizm kojarzeń wytwarza określone hipotezy. Na przykład pyta Pan Profesor: „Dlaczego i dla kogo świt pokoju miałby budzić litość?”. A gdyby zasugerować, że możliwa jest litość zwycięzców nad zwycięzonymi? Albo litość oprawców w stosunku do ofiar lub litość jako postawa uprawdopodobniająca współczucie, stosunki oparte na empatii. Ale skąd tak zasadnicze wątpliwości u Profesora, który uczył nas o wszystkich typach związków znaczeniowych od Demetriusza do Łotmana?

Zdecydowanie najciekawszym polem konfrontacji znaczeniowych są te „miejsca nierozumienia”, których prostota czy jednoznaczność językowa jest zwodnicza. Tu należą wersy z *quasi*-symbolami. Stają się nimi pewne słowa powracające w utworze i opalizujące znaczeniowo wraz ze zmianą pól semantycznych. Tak jest ze słynną już „lawiną”, to samo dotyczy pojęcia „Die Likwidation”. Możliwy staje się całkowity zwrot momentalnych skojarzeń apokaliptycznych. Trzeba przypomnieć sobie, co pisał Miłosz do Krońskiego, gdy korespondowali na temat *Traktatu moralnego*:

Opinie

Ja mam prawdziwą obsesję na punkcie złych ludzi, czy nazwiesz to sentymentalizmem – naprawdę nie wiem. Może. Voltaire bardzo dobrze tego używał na zdrowie ludzkości, jeśli my nie możemy, to właśnie jest *Likwidation*, której nie uznajesz, patrząc optymistycznie. Rzecz w tym, że już nie możemy nawet napisać Antygony, bo Antygona wychodzi na idiotkę, a racje ma Kreon.

Pojawia się również ów motyw w liście do Tadeusza Różewicza, już po publikacji *Światła dziennego*. Miłosz, oceniając wiersze *Wieża z kości słoniowej* i *Cień skrzydeł* młodego poety z Krakowa, powiada, że są one opisem procesu likwidacyjnego. I że poezja może przez jakiś czas znajdować pokarm w procesach likwidacyjnych. Dodaje też, że wie to z własnego doświadczenia, bo sam sporo takich wierszy napisał (na przykład *Pieśni Adriana Zielińskiego*). Jeżeli teraz wejrzeć w te konteksty, to łączy je poczucie okrojenia, braku, mądrość ugody podszytej lękiem. Wynika z tych kontekstów również, że likwidacja jest eliminacją dialogu z języka kultury. A także – anulowaniem odczucia tragedii.

Wniosek ten jest mocny i lapidarny. Śledzący ten wywód mają pełne prawo do wrażenia, że nie wynika on z tekstu *Traktatu*. Że został ustalony drogą okrężną, choć tradycyjną. I że wiersz traktatu ani go nie buduje, ani o niego nie prosi. Że nadwyreżona została autonomia wiersza, że projektowany ładunek prawdziwie przydusza strofę. Czy rzeczywiście jednak wiersz jest tak bezbronny? I tak ascetyczny w stosunku do uruchomionego kontekstu? Gadamer powiedziałby w tym momencie, że wiersz sam dojdzie do kresu tej interpretacji. A nawet powiedziałby więcej: że te informacje spoza kadru wcale nie wzbogaciły precyzji znaczeń. Że wiersz mógłby lepiej istnieć sam. Ale Gadamer nie uczy właściwie, jak inaczej wydobyć z wiersza to, co często niecierpliwie weń wprojektowujemy. I choćby kontekst był rzetelny, reguły i proporcje zachowane, wiersz wędruje z protezą. A jeśli jest do tego tak długi, jak *Traktat moralny*, zaczyna kuleć od nadmiaru protez. Nie sposób bowiem zostawić bez umieszczonego w wielu kontekstach komentarza „wnuka barbarzyńcy”, „grabarza”, „arkę”, terminy z historii filozofii. Równie wielka jest „przelotowość” wiersza, gdy wspomnimy, ile mieści rodzajów tonacji intelektualnych? estetycznych? – jak przemawia na przemian szyderczo, patetycznie, knajacko. Ile w nim polityka, tyrana, ofiary, głupca, megalomana...

„Jaki pisarz z jajami wyrzeknie się – pisze uczeń Krońskiego – przyjemności szargania, paszkwilu?”. A jaki buntujący się uczeń Krońskiego – pytajmy dalej – wyrzeknie się próby odpolitycznienia, fanfaronady, seriokomicznych etiud? Albo jeszcze boleśniej gry – gry z wysoką logiką sensu? „Miejsca nierozumienia” pokazują koszt takiej orientacji. Sprzecznej, zgrzytliwej, niejasnej. Jak w „rozkochanej” lekturze Ewy Bienkowskiej (*W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*), która niezależnie od inspiracji Profesora Markiewicza, pokazuje ujednociającą wewnętrzną moc wiersza. Czytamy:

Ten obraz podkreślany rytmem, zawsze u Miłosza potężnie sklepiony, jest nośnikiem sensu uchwytnego pomimo nieznanych słów i odniesień. Powiem herezję: zbytne interesowanie się znaczeniem tych słów, dalekonośnymi aluzjami, utrudnia lekturę, więc rozumienie. Wytrąca wyobraźnię z jej własnego toku. [...]

Lubelska Czcigodny Panie Profesorze!

Tym bardziej, że u Miłosza obok szyfru, powiedzmy, publicznego – czyli podlegającego odczytaniu – istnieje szyfr ściśle prywatny, nie do złamania, coś jak dawanie znaków samemu sobie. [...] Obraz poetycki narzuca coś w rodzaju przed-sensu, który jest natychmiastowym przymierzem czytelnika z poetą.

Styl lektury narzucany – według Ewy Bieńkowskiej – przez sam *Traktat moralny* jest osobliwością, ale taką, do której właściwie mogliśmy przywyknąć, od kiedy Bachtin ogłosił swoją lekcję doskonałej jednogłosowości poezji. Według Bachtina (*Słowo w poezji i słowo w prozie*) – jak pamiętamy – „społeczna różnorodność mowy, która przedostałaby się do utworu i rozwarstwiłaby jego język, uniemożliwiłaby i normalne rozwinięcie, i ruch symbolu w nim”. To rytm „uśmierca” w zarodku wszystkie językowe światy i podmioty, nie daje im się rozwinąć, zmaterializować. Zaskakujące, w jaki sposób ta – skądinąd – jedyna dogmatyczna teza Bachtina przystaje do opisanego przez Bieńkowską stylu lektury. I jak odnajduje się Ewa Bieńkowska w ortodoksji Bachtina. Przypomnijmy jeszcze raz:

W obrazie poetyckim w wąskim sensie całe dzianie się – dynamika obrazu-słowa – rozgrywa się między słowem (ze wszystkimi jego momentami) a przedmiotem (we wszystkich jego momentach). Słowo zanurza się w niewyczerpanym bogactwie i sprzecznej wielokształtności przedmiotu, w jego „dziewiczej”, jeszcze „nie wypowiedzianej” naturze; dlatego też nie zakłada ono istnienia niczego poza granicami swojego kontekstu. [...] Słowo zapomina o przeszłych dziejach pełnego sprzeczności opanowywania słownego swojego przedmiotu, jak też o równie sprzecznej aktualnej wiedzy o nim.

Snując tę paralelę, nie mam żadnej pewności, czy znalazłoby się wiele utworów poetyckich, które w taki sposób wcieliłyby opis poezji powstałej (to chyba nie przypadek) w czasie najmarniejszym z marnych. Widać, taka już logika „czasu marnego”. „Nie bez powodu – pisze autor *Obrony nonsensu* – w najwspanialszym istniejącym poemacie religijnym, w *Księdze Hioba*, niedowiarek zostaje przekonany nie przez ład i dobroczynność Stworzenia (jak chciała religijność XVIII wieku, skarłała do rozmiarów racjonalizmu), lecz przeciwnie, przez jego bezmierną, nieodgadnioną irracjonalność”.

Może jeszcze jeden XX-wieczny poeta próbował „przebić” kody językowe. Paul Celan, gdy z bólem korzył się wobec mowy:

(Znam Ciebie, tyś jest ta nisko ugięta,
Ja zaś, przebity, jestem w mocy twojej!
Gdzie świadek: słowo, co płonąc pamięta?
Tyś rzeczywista. Ja – z samych urojeń.)

Tak przetłumaczył to Jakub Ekier. Ale trzecia linijka oryginału brzmi: „Wo flammt ein Wort das für uns beide zeugte?”. A więc „Gdzie płonie słowo zaświadczone nas oboje” – poetę i rzeczywistość jego języka – „Wo flammt?”. Dotąd chyba nikt na to pytanie nie odpowiedział. Prawdopodobnie brak takiego słowa we współczesnym podręczniku poetyki. Mogłoby zostać odnalezione przez „hermeneutykę negatywną”. Pod warunkiem wszakże założenia, że szukamy świata, z którego przychodzi konkretne słowo, a nie – że próbujemy pogodzić je z naszym światem.

Opinie

Abstract

Magdalena LUBELSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Venerable Professor!

This reply to Professor Henryk Markiewicz's text titled *What is it that I don't understand of C. Miłosz's Traktat moralny?* is a discussion-triggering formulation of proposed readings of the Miłosz treatise – which differ from earlier-proposed options, including the author's own. A peculiar paradox of deepening of so-called 'underspecified spots', along with amassing concretisations of Miłosz's treatises, makes one take a closer look at the interpretative position taken by Ewa Bieńkowska. Her book on Miłosz, *W ogrodzie ziemskim* ['In an earthly garden'], suggests a possibility for one to deal with an 'implicit' treatise sphere, without showing off a professional reading of the explicit plane of the texts concerned.