

MATEUSZ ANTONIUK

„Czerwcowy sen o śniegu, śladzie, twarzy”. Wiersz Czesława Miłosza – próba czytania

17 czerwca – taka właśnie data stanowi tytuł krótkiego wiersza Czesława Miłosza. Utwór należy do cyklu *Album snów* napisanego w roku 1959, a następnie zamieszczonego w tomie *Król Popiel i inne wiersze*.

17 czerwca

I już na zawsze zostanie ten śnieg
nieokupiony, nie opowiedziany nikomu.
Na nim pod wieczór zamarza ich ślad
w godzinie, roku, państwie i powiecie.

I już na zawsze zostanie ta twarz,
którą deszczowe krople przez wieki smagają,
toczy się jedna spod rzęsy do ust
na pustym placu, w nienazwanym mieście¹.

Jak może zachować się wobec tych dwu zwrotek, ośmiu linijek, komentator tekstu, interpretator modernistycznej poezji?

Zapewne rozmaicie. Wolno ów wiersz pominąć, uznać za nie dość ciekawy, niewarty uwagi (istotnie, raczej nie krzyżowały się przy nim główne trakty miłoszologii). Wolno w nim zobaczyć konkretyzację jednego z najbardziej charakterystycznych, stabilnych, wielokroć reaktywowanych toposów poezji Miłosza. „Ciągle powtarzam w swoich wierszach, że nie można nic powiedzieć, wyrazić, że traci się mowę”² – wyznawał autor *Ocalenia*. Dwa pierwsze wersy liryku *17 czerwca* – eksponujące temat nie-

¹ C. Miłosz, *17 czerwca*, w: idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 309.

² C. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 198.

wyraźności tego, co rzeczywiste, w tym, co językowe – pozwalają zaklasyfikować utwór jako kolejną realizację metapoetyckiego i metalingwistycznego toposu, którego obecność w dyskursie Miłosza nieraz już konstatowano³.

Obok pominięcia oraz zredukowania do roli przejawu szerszej tendencji możliwa jest także trzecia reakcja na konkretność wiersza. Jest nią uważne przyglądanie się temu, co **dzieje się** w tekście i ma charakter swoisty, idiomatyczny, wyjątkowy (a więc niewymienny w sposób prosty na sensy/formy innych Miłoszowych wierszy). Ten szkic stanowi próbę zainscenizowania takiej właśnie lektury.

Pierwsza uwaga, subiektywna i impresyjna: wiersz ma piękne brzmienie. Bardzo indywidualne, jednokrotne, jemu tylko nadane. Takiego brzmienia nie usłyszymy w żadnym innym fragmencie *Albumu snów*. Jest ono nieoczywiste: ma w sobie harmonijność, płynność, rytmiczność – a równocześnie pewną kapryśność, swobodę, giętkość. O akustycznym charakterze czytanego fragmentu decydują ukryte, nie ściśle, lecz wyczuwalne regularności, dotyczące przede wszystkim dwu parametrów: formatu sylabicznego oraz rozkładu akcentów. W ośmiu zapisanych przez Miłosza liniach wyróżnić można trzy konstrukcyjne modele wersu.

I już na zawsze zostanie ten śnieg	10 sylab – model A
nieokupiony, nie opowiedziany nikomu.	14 sylab – model B1
Na nim pod wieczór zamarza ich ślad	10 sylab – model A
w godzinie, roku, państwie i powiecie.	11 sylab (5+6) – model C
I już na zawsze zostanie ta twarz,	10 sylab – model A
którą deszczowe krople przez wieki smagają,	13 sylab – model B2
toczy się jedna spod rzęsy do ust	10 sylab – model A
na pustym placu, w nienazwanym mieście.	11 sylab (5+6) – model C

³ Zob. m.in.: A. Fiut, *Pułapki mimesis*, w: idem, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011; M. Zaleski, *Zamiast*, w: idem, *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. Szczególnie ciekawie i wnikliwie o Miłoszowskiej koncepcji językowego przedstawienia rzeczywistości pisze Krzysztof Zajas w książce *Miłosz i filozofia* (Kraków 1997, zwłaszcza s. 17–41, 97–122).

Model A w kategoriach poetyki opisowej można zinterpretować jako dziesięciozłóskowy, bezśredniówkowy czterostopowiec daktyliczny o toku cezurowanym, z brachykataleksą w klauzuli. Niepełna postać daktyla w warunkach polskiej prozodii jest, jak pouczają podręczniki, zjawiskiem typowym. Amputacja sylaby, a nawet dwóch sylab, w ostatniej stopie to zabieg właściwie konieczny dla utrzymania metrum daktylicznego – trudno byłoby puentować każdy kolejny wers za pomocą klauzuli proparoksytonicznej⁴. Model B, występujący w wierszu w dwóch wariantach (różniących się jedną sylabą i, w konsekwencji, niewielkimi przesunięciami akcentowymi), na pierwszy rzut oka (i ucha) nie realizuje żadnego klasycznego wzorca stopowego. Wszelako, jeśli uważniej przyjrzymy się (przysłuchamy) drugim wersom obu strof, będziemy mogli w nich rozpoznać zniekształcony, wypaczony tok daktyliczny z wersów pierwszych i trzecich. Nagłosy wersów typu B zdają się podchwytwać, przejmować układ akcentowy właściwy wersom typu A; w głębi wersów ów zawiązany rytm ulega rozluźnieniu, rozmyciu, zanikowi. Niewątpliwie najbardziej odczuwalną, relatywnie wyrazistą cechą wersów typu B jest ich wydłużenie: formaty czternasto- i trzynastozłóskowe pojawiają się wszak pomiędzy dziesięciozłóskowcami. Wreszcie model C to przypadek raczej jednoznaczny. Można go zaklasyfikować jako jedenastozłóskowy, pięciostopowy jamb – hiperkatalektyczny, cezurowany, ze średniówką usytuowaną w sposób dla tego sylabicznego formatu typowy.

Liryczny *passus 17 czerwca z Albumu snów* nie przestrzega zatem systemowych reguł klasycznej wersyfikacji w sposób ścisły, lecz nosi w sobie ich pamięć: kod poddawany swobodnej, indywidualnej rekonfiguracji. To w istocie wiersz polimetryczny, przeplatający wątek daktyliczny z jego zniekształcającym, muzycznym echem i z wątkiem jambicznym – a warto dodać, że na tę kompozycję nakładane są jeszcze pewne uporządkowania zestrojowe, będące aluzją do wiersza tonicznego⁵.

⁴ Por. M. Dłuska, *Daktyl*, w: eadem, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 73–77; zob. także E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 353.

⁵ Stanisław Balbus, wytrawny znawca Miłoszowej wersyfikacji, zaliczył cykl *Album snów* (wraz z innymi kompozycjami tekstowymi z tomu *Król Popiel: Kronikami miasta Pornic, Po ziemi naszej*) do grupy utworów o specyficznym „charakterze akustycznym”: „Są to wiersze o daleko posuniętej nieregularności, znacznie swobodniejsze niż podobne z pozoru teksty *Światła dziennego*; przełamujące w zasadzie granice sylabizmu i innych systemów metrycznych, po prostu – wręcz – wiersze wolne, nie zawsze nawet liczące się z konstantą składowo-intonacyjną *vers libre*’u” [zob. S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”. (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*), w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 490].

Jednakowoż nieściśła, giętka regularność czytanego tekstu uchwytna jest także w innym aspekcie brzmieniowej organizacji. Zasadniczo mamy tu do czynienia z wierszem białym. Ale nie całkiem, nie do końca. Pełna, oczywista bezrymowość obowiązuje we wszystkich pozostałych fragmentach cyklu *Album snów*; w *17 czerwca* dają się wychwycić subtelne regularności wygłosowe. I tak wers nieparzysty kończy się zawsze klauzulą oksytoniczną, wers parzysty – paroksytoniczną. W gruncie rzeczy schemat rymowy obu strof można więc zapisać jako abab, gdzie „a” oznacza sylabę mocną, „b” – słabą. Linia „a”, linia klauzul męskich, przebiega następująco: od „śnieg” do „ślad” (pierwsza strofa), od „twarz” do „ust” (druga strofa). W pierwszej strofie mamy więc do czynienia z ciągiem akustycznym „ś-ś” oraz ciągiem logicznym („ślad” odciska się w „śniegu”), a w strofie drugiej z powtórzeniem i zarazem przemieszczeniem głoski „t” (od nagłosu do wygłosu wyrazu) oraz, ponownie, z ciągiem logicznym zespalającym części ciała. Jeśli natomiast wsłuchamy się w międzystrofową korespondencję „ślad” – „twarz”, usłyszymy klasyczny formalny asonans, a więc rodzaj osłabionego rymu.

Ale i to jeszcze nie wszystko! Na globalny, brzmieniowy efekt wiersza *17 czerwca*, na akustyczną tożsamość tych ośmiu Miłoszowych wersów składa się także harmonijny, uporządkowany dobór dźwięków: falująca, niemal regularna zmienność ilościowych proporcji pomiędzy samogłoskami „a” oraz „o”:

- w. 1: „a” 3 razy; „o” 1 raz
- w. 2: „a” 1 raz; „o” 5 razy
- w. 3: „a” 5 razy; „o” 1 raz
- w. 4: „a” 1 raz; „o” 3 razy
- w. 5: „a” 5 razy; „o” 1 raz
- w. 6: „a” 2 razy; „o” 2 razy
- w. 7: „a” 1 raz; „o” 3 razy
- w. 8: „a” 3 razy; „o” 0 razy.

Mamy tu do czynienia z wyraźną regularnością, z efektem pulsowania wiersza. Wersy orkiestrowane są naprzemiennie, bardziej na „a” lub „o” – z jednym momentem załamania prawidłowości, przypadającym na wers szósty (co w gruncie rzeczy nie dziwi w wierszu swobodnie traktującym własną regularność). Konsekwencja obserwowanego zjawiska jest dwójaka: układanie ciągów brzmieniowych tworzy efekt artykulacyjnej płynności („nieokupiony, nie opowiedziany nikomu”; „toczy się jedna spod rzęsy do ust”), przemienność dominant pozwala uniknąć monotonii, wprowadza efekt modulacji.

Zmienność i powtarzalność formatu sylabicznego, nieściśła regularność trzech wątków akcentowych, korespondencje wygłosowe, aliteracyjne figuracje brzmień – na tyle różnych sposobów buduje się muzyczność lirycznego passusu z *Albumu snów*, jedyna w swoim rodzaju, nigdy wcześniej niewygrana, nigdzie później nieodegrana. Rozkładanie na czynniki pierwsze efektów osiągniętych przez poetę pozostaje rolą krytyka, który nie chcąc poprzestać na impresyjnym stwierdzeniu, iż wiersz „brzmi pięknie”, zanosí utwór do laboratorium poetyki. Tam przygląda się jego konstrukcji, opisuje, sprawdza, „jak jest zrobiony”. Kłopot w tym, że wiersz „rozebrany” i „sparametryzowany” nadal umyka opisującemu dyskursowi, tak samo jak umykał subiektywnym ekspresjom zachwytu – przestaje bowiem działać jako równoczesna całość⁶. Właśnie dlatego spróbuję teraz scalić wszystkie zebrane dotąd obserwacje w jedną lapidarną opowieść o brzmieniu wiersza *17 czerwca* – tak jak to brzmienie słyszę i rozumiem (a więc, co tu kryć, w pewnej mierze subiektywnie).

Zaczynam od początku:

I już na zawsze zostanie ten śnieg
nieokupiony, nie opowiedziany nikomu.

Pierwszy wers wprowadza w daktyliczny rytm z charakterystycznymi rzadkimi akcentami i łagodnymi spadkami; płynność brzmieniową nadaje wópierw szereg „a” – „a” – „a”, potem zaś, w wygłosie, będący jakby jego odbiciem szereg „e” – „e” – „e”. Samogłoska „e” w ostatniej sylabie trwa nieco dłużej, na nieznacznym podwyższeniu tonu. Tak to przynajmniej słyszę, a to z powodu przerzutni, wymuszającej lekką antykadencję w klauzuli pierwszego wersu – antykadencję, za którą wers drugi płaci nagłosowym spadkiem intonacji na słowie obwieszczającym niepowodzenie, niedopełnienie: „nieokupiony”. W ten sposób osuwamy się w wers drugi, w którym daktyliczny rytm podlega zakłóceniu i na plan pierwszy wysuwa się szereg samogłoskowy „o” – „o” – „o”. I jeszcze coś się tu wydarza: spółgłoska „n”, w pierwszym wersie wybrzmiewająca wewnątrz wyrazów czy zestrojów akcentowych, teraz pojawia się na pozycji otwierającej, jako brzmieniowy inicjał, którego silny, trójkowy rytm („nieokupiony” – „nie opowiedziany” – „nikomu”) wybija potrójną negację, potrójną niemożliwość.

W wersie trzecim wraca daktyl i (kosztem ściszanego „o”) wycofany wątek „a”: „Na nim pod wieczór zamarzy ich ślad”.

⁶ Bodaj najlepiej sytuację takiego odbioru opisał Zbigniew Herbert w „małej prozie” pod tytułem *Epizod w bibliotece*.

Waham się, czy w klauzuli słyszę znów antykadencję, czy kadencję. Napięcie między działem wersowym a delimitacją składniową jest słabsze niż w wersie pierwszym, ale, prawem repetycji, można sobie wyobrazić zawieszenie głosu i lekkie przeciągnięcie samogłoski w wyrazie „śląd”. Po czym aliteracja i kontur rytmiczny znów się zmienia, przejście z daktyla w jamb skutkuje odczuwalnym zagęszczeniem przycisków akcentowych – wchodzimy w minirytm wylczenia: „w godzinie, roku, państwie i powiecie”.

Druga strofa – ekwiwalenta wobec pierwszej – powtarza w zasadzie wszystkie te brzmieniowe fluktuacje, ale ma też swoje własne, sobie właściwe efekty. Samogłoska nosowa „ą” pojawia się tylko dwa razy w całym wierszu – i bierze w klamrę wers drugi:

I już na zawsze zostanie ta twarz,
którą deszczowe krople przez wieki smagają,

osobna partia rozpisana zostaje dla samogłoski „u”:

toczy się jedna spod rzęsy do ust
na pustym placu, w nienazwanym mieście

Dotąd „u” pojawiało się, zwykle jednokrotnie, w każdym wersie, ale bez wybitnej roli brzmieniowoczącej, konstrukcyjnej. Teraz samogłoska ta wytwarza przerzutniową sekwencję brzmieniową, odpowiada za płynne, harmonijne połączenie artykulatoryjne dwu finałowych wersów.

Wesoło Jerzy Kwiatkowski zauważał:

Pojawiła się ostatnio – między wieloma innymi – tendencja, by o poezji Miłosza pisać w tonacji wielkich uogólnień, z pewną wyniosłą nieuwagą wobec spraw tak przyziemnych jak sposoby układania słów. Przypomnieć zatem wypada, że w poezji cudów nie ma, i że to, co nas w wierszach Miłosza urzeka, jest sztuką, wynika z zastosowania takich, a nie innych chwytów poetyckich, i poddaje się – acz niełatwo – analizie. Czym byłby *Walc*, wiersz *Do Jonathana Swifta* czy nawet *Traktat moralny* – bez ich, każdym razem innej, melodii, bez – nieomylnie wybranych i nieomyślnie splecionych ze sobą – sposobów kształtowania wersyfikacji i składni, jakie zostały w utworach tych zastosowane? Melodie Miłosza to wielki temat dla wersologa. Ale fakt ich istnienia i uroda nie powinien też uchodzić uwagi świadomego czytelnika⁷.

⁷ J. Kwiatkowski, *Notatki o Miłoszu*, w: *Poznawanie Miłosza 2*, cz. 1, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 35–36.

Melodię wiersza *17 czerwca* – tak jak ją słyszę i rozumiem – próbowałem opisać możliwie najdokładniej. Ostatecznie jednak musi się tu pojawić pytanie: ku czemu owa melodia wabi, do czego przyciąga? Czyli, najprościej mówiąc, o czym ten wiersz jest, co (i jak) znaczy?

Być może jednym z pierwszych pomysłów, najbardziej naturalnych odruchów interpretacyjnych będzie odesłanie tekstu do kontekstu – tego najbliższego, bezpośredniego, jakim jest *Album snów*. Niewątpliwie nadrzędna kompozycyjna całość udziela zamieszczonym w niej ośmiu wersom istotnych możliwości znaczeniowych. W *Albumie snów* obserwować można wyraźną persewerację obrazów, kojarzących się z wojną, prześladowaniami, aresztowaniami i deportacjami ludności – w XX-wiecznym wydaniu, w nowoczesnych realiach. Bezpośrednio po fragmencie *17 czerwca* następuje zapis *14 sierpnia*:

Kazali nam zapakować rzeczy, bo dom będzie spalony.
Zdażyłem napisać list, ale ten list był ze mną.
Złożyliśmy węzłki, siedliśmy pod ścianą.
Patrzyli, kiedy na węzłki kładliśmy basetę.
Moi synkowie nie płakali. Powaga i ciekawość.
Jeden z żołnierzy niósł bańkę benzyny. Inni zdzierali firanki⁸.

Nieco później pojawi się jeszcze zapis *23 listopada* – o tyle korespondujący z *17 czerwca*, że również operuje motywem mrozu, pejzażem zimowym.

Długi pociąg stoi na stacji i peron jest pusty.
Zima, noc, niebo mroźnie podpływa czerwienią.
I słyszać tylko płacz kobiety. O coś błaga
daremnie oficera w kamiennym płaszczu⁹.

Album sennych obrazów przypomina jakby serię migawek z czasu „wielkiego strachu”, enkawudowskiego terroru na ziemiach okupowanych przez ZSRR po 17 września. Miłosz pyta o *Album snów* przez Renatę Gorczyńską opowiadał, że zapisał w tym cyklu swoje własne, prawdziwe sny¹⁰. Czyżby senne wspomnienia z roku 1939, 1940? Sceny przyśnione – bo kiedyś ujrzane na własne oczy lub zasłyszane od tych, którzy je widzieli? A może ten liryczny album jest jakimś zebraniem, scaleniem złych snów różnych pokoleń (polskich, ludzkich) doświadczających grozy

⁸ C. Miłosz, *14 sierpnia*, w: idem, *Wiersze*, t. 2, s. 309.

⁹ Ibidem, s. 310.

¹⁰ C. Miłosz, R. Gorczyńska, op.cit., s. 170.

historii? Dwa poziomy, indywidualny i kolektywny, wcale nie muszą się wykluczać. Można powiedzieć i tak: to album snów własnych, które przecież nigdy nie są do końca własne (jak do końca własny nie jest język, wyobraźnia), skoro wracają w nich archetypiczne obrazy tkwiące w zbiorowym senniku.

Tak rysuje się pewien porządek rozumienia *Albumu snów* (nie całego, są w tym enigmatycznym cyklu miejsca niezwiązane z tematem wojenno-okupacyjnym, w każdym razie niebezpośrednio). Jeśli zechcemy czytać wiersz *17 czerwca* w takim właśnie układzie, pewne jego motywy zaczną się nasycać dookreślającymi znaczeniami: „śląd” na „śniegu” będzie śladem po ofiarach represji, po uwięzionych, deportowanych, zabitych; „twarz” i „łza” – twarzą i łzą pokrzywdzonych. W ten sposób można czytać te osiem wersów. Ale można je też czytać inaczej – i ja właśnie czytam je inaczej, odmiennie co do samej strategii rozumienia, identyfikowania sensu. Lektura ta bynajmniej nie likwiduje rezultatów lektury wcześniej sygnalizowanej, opartej na kontekście cyklu-poematu, stara się jedynie rozświetlić tekst na inny sposób, rzekłbym: od środka. Próbuje mianowicie odsłonić skomplikowane, nieoczywiste działanie języka, w którym rodzą się znaczeniowe możliwości.

Czytam pierwszą strofę wiersza *17 czerwca*:

I już na zawsze zostanie ten śnieg
nieokupiony, nie opowiedziany nikomu.
Na nim pod wieczór zamarza ich ślad
w godzinie, roku, państwie i powiecie.

Przerzutnia, która – jak pamiętamy – na poziomie brzmieniowym odpowiadała za wytworzenie antykadencji w klauzuli wersu pierwszego, sprzyja teraz kłopotliwemu powikłaniu semantycznemu. Bo jak mamy właściwie czytać te dwa wersy? Czy: ten „śnieg” (wraz z zamarzającym na nim „śladem”) **zostanie na zawsze niewyrażony w języku** (ukryta implikacja: nie zostanie w ogóle, **zniknie**)? Czy raczej: ten niewyrażony językowo „śnieg” (wraz z zamarzającym na nim „śladem”) **zostanie na zawsze** (ukryta implikacja: zostanie i **będzie** jakoś inaczej niż w języku, gdzieś indziej niż w języku)? Obie możliwości są otwarte równocześnie, obie też, jak spróbuję pokazać, znajdują swoje potwierdzenia w innych wierszach Miłosa.

Nietrudno ułożyć szereg cytatów legitymizujących rozumienie pierwsze: nieokupiony słowem „śnieg” (i „śląd”) zniknie. Dość

przypomnieć w tym miejscu frazę z wiersza *Czytając japońskiego poetę Issa*:

Co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia [...] ¹¹,

cierpką uwagę z *Roku myśliwego*:

[...] codzienne życie przeminęło – prace, zabawy, miłości, śluby, narodziny, dzieje milionów istnień nie do odtworzenia, a tutaj przychodzi literaturoznawca i nadaje byt temu, co musi zastępować tamto prawdziwe życie, dlatego tylko, że pozostaje w języku [...] ¹²

lub skargę z wiersza *Osoby*:

Jestem bardzo stary i razem ze mną znikną słowa niewymówione,
W których mogłyby mieć dom osoby dawno umarłe ¹³.

Wyobrażenie świata, który znika, bo nie został wysłowiony, jest odwrotnością klasycznego, antycznego w swej proveniencji toposu uwiecznienia poprzez słowo: trwać będzie to tylko, co zostanie opowiedziane ¹⁴. Inaczej, bardziej nowoczesnie, zdaje się brzmieć *passus* z poematu *Na trąbach i na cytrze*:

I cokolwiek raz weszło w zaryglowany dom pięciu zmysłów,
stygnie w brokat stylu.

Który, wysoki sędzie, nie zna poszczególnych wypadków ¹⁵.

Tu bowiem mowa jest nie tyle o zniknięciu tego, co niewysłowione, lecz o wysłowieniu oznaczającym anihilację. Miłosz zbliża się tym samym do takich ujęć reprezentacji językowej, które podkreślają jej substytucyjny, przesłaniający charakter. A są to ujęcia bardzo charakterystyczne dla pejzażu XX-wiecznego literaturoznawstwa, XX-wiecznej filozofii. Wystarczy wspomnieć dekonstrukcjonizm z jego skupieniem na tropologicznej natu-

¹¹ C. Miłosz, *Czytając japońskiego poetę Issa (1762–1826)*, w: idem, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 203.

¹² C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 12. Przytoczona uwaga odnosi się do książki Marka Zaleskiego *Przygoda Drugiej Awangardy* (Wrocław 1984).

¹³ C. Miłosz, *Osoby*, w: idem, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 154.

¹⁴ Por. E.R. Curtius, *Poezja jako unieśmiertelnienie*, w: idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 495–498.

¹⁵ C. Miłosz, *Na trąbach i na cytrze*, w: idem, *Wiersze*, t. 3, s. 60.

rze *mimesis*¹⁶, wystarczy wskazać na postkolonializm z jego podejrzliwością wobec przedstawienia jako instrumentu kulturowej przemocy¹⁷.

Albo więc to, co rzeczywiste, ginie, bo rozminęło się z językiem, albo język tylko udaje, że potrafi ocalać to, co rzeczywiste. Tak czy inaczej, wszystkie przywoływane dotąd konteksty (passus z *Roku myśliwego*, wiersze: *Czytając japońskiego poetę Issa*, *Zanurzeni*, *Na trąbach i na cytrze*) sprzyjają takiej wykładni wiersza z *Albumu snów*, w której „nieokupienie” przez słowo równoznaczne jest z bezpowrotnym zniknięciem „nieokupionego śniegu” (a wraz z nim „ślądu”). Gdzie bowiem – poza językiem – mogą bytować „niegdysiejsze śniegi”? Rzecz jednak w tym, iż równie łatwo będzie zbudować alternatywny szereg Miłoszowych utworów, wspierający odmienne rozumienie liryku *17 czerwca*: to, co znikające w czasie i w języku, może dostąpić ocalenia poza czasem i poza językiem. Warto w tym celu przywołać intuicję z poematu *Po ziemi naszej*:

Paulina umarła dawno ale jest.

I jestem czemuś przekonany, że nie tylko w mojej świadomości¹⁸.

A także wnioszkowanie przedłożone w *Osobnym zeszycie*:

Myśli też, że słowo przeszłość nic nie znaczy, bo jeżeli on tak mocno trzyma przed oczami tych troje, to cóż mówić o ponadziemskim spojrzeniu¹⁹.

I credo tak ujęte we wstępie do cyklu *Dla Heraklita*:

¹⁶ Por. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 123–124: „Język będący figurą (czyli metaforą czy prozopopeją) zaiste nie jest samą rzeczą, lecz reprezentacją, obrazem rzeczy [...]. Jako trop język zawsze czegoś pozbawia. Wordsworth mówi o zgubnym języku – a taki jest w istocie wszelki język”.

¹⁷ Por. E. Said, *Orientalizm. Wprowadzenie*, przeł. W. Kalinowski, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 643–644: „Zewnętrzność reprezentacji wynika zawsze z tej banalnej prawdy, że gdyby Orient mógł przedstawiać sam siebie, uczyniłby to; ponieważ jednak nie może, wyręczają go samozwańczy reprezentanci [...]. W żadnym razie jednak, przynajmniej w języku pisanim, nie mamy tu do czynienia ze zwykłą obecnością przedmiotu, ale z **powtórnią obecnością** [re-presence], czyli z reprezentacją. [...] wypowiedź pisemna jest dla czytelnika prawdziwa dlatego właśnie, że wyeliminowała, zastąpiła, uczyniła zbędną **rzeczywistość** Orientu”.

¹⁸ C. Miłosz, *Po ziemi naszej*, w: idem, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 320.

¹⁹ C. Miłosz, *Osobny zeszyt: przez galerie luster*, w: idem, *Wiersze*, t. 3, s. 235.

[...] jednym z naszych ludzkich przywilejów jest nie dająca się wypełnić wiara w inny wymiar minionego czasu, tak, że cokolwiek raz minęło, zostaje przeniesione w ten inny wymiar i trwa tam na zawsze²⁰.

Wystarczy przyjąć te właśnie frazy poetyckie jako swoisty filtr czytania, a stanie się jasne, że „śnieg” (wraz z pozostawionym „śladem”) – choć nieokupiony słowem – będzie trwał w poza-czasie i poza-słowie.

Co chcę tu powiedzieć? Tylko tyle, że pierwsza strofa miniliryku *17 czerwca* ma w sobie pewien lingwistyczno-semantyczny nierozstrzygalnik, który przez globalny kontekst Miłoszowej poezji nie zostaje zneutralizowany, lecz właśnie wzmocniony, podtrzymany.

Z rzeczywistością co zrobimy? W słowach gdzie ona? – tak zaczyna się *Wykład VI*, ale przecież to jedno z pytań–kluczy całego utworu, całej twórczości Miłosza. Co uczynić z tym, co minęło? Czy minęło na zawsze? Czy tkwi w nas? Czy powróci w obalonym czasie?²¹.

Wątpliwość odnotowana przez Wojciecha Karpińskiego, na przestrzeni czterech pierwszych wersów *17 czerwca* nie tylko się nie wyjaśnia, lecz pogłębia. Trudno bowiem rozstrzygnąć, która lektura byłaby optymistyczna, która zaś pesymistyczna. Radykalne zniknięcie niewysłowionego śniegu–śladu niepokoi jako utrata pewnej dozy istnienia, obecności, sensu; pozasłowne trwanie śniegu–śladu pociesza możliwością (jakiegoś) ocalenia. Ale z drugiej strony: zniknięcie może być uwolnieniem (pamięci, wyobraźni) od traumy, cierpienia; trwanie może być wiecznym („już na zawsze zostanie ten śnieg”!) zamknięciem w traumie, w cierpieniu.

A przecież – cały czas mówimy tu jedynie o strofie pierwszej! Czytam zatem strofę drugą:

²⁰ C. Miłosz, *Dla Heraklita*, w: idem, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 174. W ostatnim z przytoczonych fragmentów najsilniej ujawnia się charakterystyczny dla Miłoszowej poezji i wyobraźni motyw *apokatastasis* (por. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 155–164; K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 80–102, 168–179, 210; ks. J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 370–376; D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 144–148, 176–197).

²¹ W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza*, w: idem, *Poznanie Miłosza 2*, cz. 1, s. 93.

I już na zawsze zostanie ta twarz,
którą deszczowe krople przez wieki smagają,
toczy się jedna spod rzęsy do ust
na pustym placu, w nienazwanym mieście.

Niewątpliwie druga strofa koresponduje ze strofą pierwszą. Obrazowi „tego śniegu” odpowiada obraz „tej twarzy”; „śladowi”, który zamarza na „tym śniegu” sekundują „deszczowe krople”, spływające po „tej twarzy”. W obu strofach zachodzi też napięcie między momentalnością, czasowością („w godzinie, roku” – strofa pierwsza; czas spływania kropli „spod rzęsy do ust” – strofa druga) a wiecznością („już na zawsze” – wspólny motyw obu strof). Wreszcie, tak w strofie pierwszej, jak i w drugiej, pojawia się motyw nienazwania, niewyrażenia („nieopowiedziany nikomu”, „nienazwanym mieście”). Pytanie zasadnicze brzmi jednak: czy w wersach piątym, szóstym, siódmym i ósmym wytwarza się również nierozstrzygalność podobna do tej, która nawiedza wers pierwszy, drugi, trzeci i czwarty?

Zapewne, wolno postawić na odpowiedź przeczącą: nierozstrzygalność nie zachodzi. Konstatacja mówiąca o pozostającej na zawsze „twarzy” nie podlega takim komplikacjom jak wcześniejsze orzeczenie o pozostającym na zawsze „śniegu”. „Śnieg” zostanie na zawsze – nieokupiony i nieopowiedziany, co, jak próbowałem pokazać, można rozumieć dwojako (na zawsze zostanie mimo „nieopowiedzenia”, na zawsze zniknie z powodu „nieopowiedzenia”). „Twarz” natomiast zostanie na zawsze – po prostu i bez dopowiedzeń. Drugą strofę łatwo jest poddać następującej parafrazie: twarz człowieka, raz kiedyś stojącego w deszczu na pustym placu nieznanego z imienia miasta, trwa poza czasem jakimś tajemniczym modusem trwania.

Może zatem – dopytuję – powinniśmy czytać strofę pierwszą przez pryzmat strofy drugiej, uzgodnić znaczenia dwu kompozycyjnych segmentów tekstu i, w rezultacie, przyjąć, że cały wiersz mówi o możliwości metafizycznego ocalenia tego, co w planie języka i historii nieodwołalnie znika? „Śnieg” (wraz z zamarzającym „śladem”), „twarz” (wraz z płynącymi kroplami wody) trwają, choć pierwszy nie został okupiony słowem, druga – należała do przestrzeni miasta bez imienia. W ten sposób wiersz się wyjaśnia, konkluduje, skupia wokół przesłania.

Dlaczego jednak mamy przyjmować, iż rozstrzygnięcia myślowe strofy drugiej przewyżniają aporie strofy pierwszej? Po co szukać w wersie piątym, szóstym, siódmym i ósmym zabezpieczeń przed nadmiarem znaczenia wytwarzanego w bardziej „zamatwanych” wersach pierwszym, drugim, trzecim i czwartym?

W imię jakiej wartości dążyć do skupienia sensu, jeśli – niezależnie od takiej lub innej, raczej już nieodgadnionej *intentio auctoris* – sens ów podlega pewnemu rozproszeniu? Wyobrażam sobie ściślejszą, bardziej stanowczą interpretację, więcej (czy na pewno więcej?) „wiedzącą” o tekście, piastującą bardziej stabilny sens... Ale mnie ten wiersz fascynuje w swej migotliwości, w wielokierunkowym ruchu znaczenia. Interesuje mnie najbardziej wówczas, gdy opowiada o „śniegu” (i „śladzie”), który zostaje albo nie zostaje, znika albo nie znika. A może nawet: i znika, i zostaje równocześnie. Czy to już wrażliwość po dekonstrukcji? Zapewne również, ale może i zwykła wrażliwość na genologiczną ramę tekstu? Czytamy przecież zapis snu, a jeśli sen, to i nieuściślenie, rozproszenie znaczeń możliwe/spodziewane²².

Wiersz *17 czerwca* – tak mogłaby brzmieć konkluzja mojej próby czytania – swym magnetycznym, intrygującym brzmieniem przyciąga uwagę czytelnika, wprowadza w myślenie o obecności i braku, trwaniu i przemijaniu, o śladzie i o języku²³.

MATEUSZ ANTONIUK

“A June Dream about Snow, a Trace, a Face”. A Poem by Czesław Miłosz – an Attempt to Read It

The article is an attempt at a close reading of the poem *17 czerwca* (“17 June”) by Czesław Miłosz. The author starts with a versological analysis, supposed to indicate in what way the poet achieved the tonal effects in the text. The interpretation that has been conducted makes visible a semantic unsolvability, which—according to the author—is born in the poem and, once discerned, cannot be easily neutralized.

Keywords: poetry by Czesław Miłosz, representation, versology.

Mateusz Antoniuk – literaturoznawca, asystent naukowy w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX Wieku na Wydziale Polonistyki UJ; autor książek *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009) oraz *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006); w przygotowaniu wydawniczym książka *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (2015). Publikował mię-

²² Por. np. uwagę Wojciecha Ligęzy, dotyczącą konstrukcji przestrzeni w cyklu *Album snów*: „[...] akcja liryczna toczy się w «nie-świecie» lub w imaginacyjnych zaświatach” (W. Ligęza, *Trwanie dźwięku. Muzyka i muzyczność w poezji Czesława Miłosza*, w: *Poznanwanie Miłosza 3, 1999–2010*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 269).

²³ Artykuł jest zapowiedzią książki *Słowo raz obudzone*, poświęconej czytaniu poezji Miłosza (w przygotowaniu wydawniczym).

dzy innymi w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Polonistyce” i „Dekadzie Literackiej”; współpracował z „Zeszytami Literackimi”. Kierownik projektu badawczego *Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego* (NPRH, 2014–2017); stypendysta Beinecke Library, Yale University (*Milosz Czesław Fellowship*, 2014). Zainteresowania badawcze: krytyka genetyczna, badania archiwalne.