

# **Wobec „Piosenki o porcelanie” Czesława Miłosza – nawiązania, polemiki, kontynuacje, reminiscencje...**

Mateusz Kłosowski

MATEUSZ KŁOSOWSKI Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

## WOBEC „PIOSENKI O PORCELANIE” CZESŁAWA MIŁOSZA – NAWIĄZANIA, POLEMIKI, KONTYNUACJE, REMINISCENCJE...\*

I wie już odtąd, co poezją nie jest.  
A jest nią tylko wzruszenie i powiew,  
Który w trzech kropkach mieszka, za przecinkiem<sup>1</sup>

Wiersz żyje w pamięci pokoleń dopóty, dopóki funkcjonuje w obiegu literackim. Ale jest też odwrotnie: wiersz funkcjonuje w obiegu literackim dopóty, dopóki żyje w pamięci pokoleń. Obieg literacki i pamięć czytelników nie zawsze idą w parze, lecz w przypadku *Piosenki o porcelanie* Czesława Miłosza wychodzą sobie naprzeciw. Dzieje się tak za sprawą ciągłej obecności utworu w kanonie kulturowym oraz w lirykach innych artystów, często reprezentantów młodszego pokolenia. Obie sytuacje fortunnie spotkały *Piosenkę o porcelanie*, szczególnie interesuje mnie jednak drugi ze wskazanych przypadków. Zasadnicza różnica dzieli również inspiracje wierszem na poziomie podobieństwa myśli czy wykorzystanych motywów od głębokiego przemyślenia poruszanych tam problemów, a następnie ich intelektualnego przetworzenia. Ostatni wariant bywa najtrudniejszy do uchwycenia, dlatego zdecydowałem się zinterpretować utwory sygnalizujące swój rodowód myślowy w odniesieniu do motywu porcelany. Celem niniejszej pracy jest sporządzenie katalogu wybranych nawiązań intertekstualnych, które podejmują zaproponowany przez Miłosza wątek, korespondując z *Piosenką o porcelanie*, a także sytuując się na biegunie afirmacji lub negacji.

Funkcjonalna będzie dla mnie koncepcja intertekstualności w ujęciu Michała Głowińskiego. Badacz odróżniał nawiązania od alegacji, polegającej na powtórzeniu czy przytoczeniu dzieła. Aby dany utwór można było postrzegać w ramach intertekstualności, musi on nawiązywać do konkretnego dzieła, które powinno zostać rozpoznane jako przywołane intencjonalnie, ponadto zaś wpływać twórczo na znaczenie tekstu<sup>2</sup>.

Stanisław Balbus w książce *Między stylami* zauważał:

Horyzont czytelniczego doświadczenia hermeneutycznego oznacza [...] wyjściowe możliwości intelektualne, wrażliwościowe, estetyczne odbiorców. A to oznacza, że każde dzieło nowe musi się z owym

\* Artykuł stanowi dalszy ciąg rozpoznania poświęconych analizowanemu wierszowi Cz. Miłosza – zob. M. Kłowski, „*Krucha piana*”, *porcelana. O wierszu Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4.

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 388–389.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4.

horyzontem liczyć, nawet jeśli samo go nie projektuje lub wręcz pozostaje wobec pewnych jego połaci całkowicie jako struktura znakowa neutralne<sup>3</sup>.

Wspomniany horyzont zaprojektowała w polskiej świadomości powojennej właśnie *Piosenka o porcelanie*. Wybór i omówienie innych utworów, które nawiązują do tego utworu, poszerzając horyzont odbioru czytelników, staje się istotny nie tylko dla panoramicznego rozumienia poezji drugiej połowy XX wieku, ale i dla samego wiersza Miłosza.

Bodaj najsłynniejszym utworem prowadzącym dialog z *Piosenką o porcelanie* jest liryk Stanisława Barańczaka \*\*\* (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*):

Jeżeli porcelana to wyłącznie taka  
 Której nie żał pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu,  
 Jeżeli fotel, to niezbyt wygodny, tak aby  
 Nie było przykro podnieść się i odejść;  
 Jeżeli odzież, to tyle, ile można unieść w walizce,  
 Jeżeli książki, to te, które można unieść w pamięci,  
 Jeżeli plany, to takie, by można o nich zapomnieć,  
 gdy nadejdzie czas następnej przeprowadzki  
 na inną ulicę, kontynent, etap dziejowy  
 lub świat

Kto ci powiedział, że wolno się przyzwyczajać?  
 Kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?  
 Czy nikt ci nie powiedział, że nie będziesz nigdy  
 w świecie  
 czuł się jak u siebie w domu?<sup>4</sup>

Już inicjalny wers zakreśla polemikę z dziełem noblisty. W kolejnych liniach uzupełniony zostaje inwentarz przedmiotów, które podobnie jak porcelana mogą nadmiernie zakorzeniać człowieka w codziennej egzystencji. Pierwsza strofa skonstruowana jest według zasady, w myśl której następne wersy powielają wzór składniowo-stylistyczny, tworząc szereg pięciu anaforycznych powtórzeń („Jeżeli [...], to [...]"). Niekiedy dopowiedzenia zostają wielokrotnie rozwinięte, tak jak w finalnej części zwrotki, co dookreśla rolę przedmiotów. Wiersz zamykają pytania retoryczne, które zdają się zastępować „piosenkowy” refren, gdyż powtarzający się trzykrotnie czasownik „powiedział” jest subtelną, choć wystarczająco sugestywną aluzją, że Miłosz nie przekazał wyczerpująco tego, co Barańczak uznaje za najistotniejsze w dziele, a Miłoszowe przesłanie – u Barańczaka aż nadto czytelne i komunikatywne – zdaje się rozpyływać w nadmiarze ironii.

Autor tomu *Jednym tchem*, nawiązując dialog z autorem *Piosenki*, przyjmuje postawę milczącego odbiorcy monologu, aby następnie udzielić głosu niememu obserwatorowi. Taki zabieg potraktować można jako swoiste uzupełnienie utworu Miłosza, a równocześnie jako dowartościowanie odbiorcy. Barańczak był nie tylko poeta, lecz także uważnym czytelnikiem i krytykiem literackim, wobec czego znana była mu strategia Zbigniewa Herberta, który rozpoczynał swój utwór tam, gdzie

<sup>3</sup> S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 80.

<sup>4</sup> S. Barańczak, \*\*\* (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*). W: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 218.

kończył się mit. W analizowanym utworze postąpił analogicznie, ponieważ na powtórzony trzykrotnie zwrot „Niczego mi, proszę pana, / Tak nie żal jak porcelany”<sup>5</sup> odpowiedział pierwszymi słowami wiersza, przywołanymi w tytule.

Nawet bez tak ścisłego powiązania obu utworów refleksje podmiotu z wiersza \*\*\* (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*) na wiele sposobów współbrzmia z wnioskami nasuwającymi się po lekturze *Piosenki*. Porcelana w utworze Barańczaka rozpoczyna inwentarz przedmiotów, stanowi bowiem punkt wyjścia do wymienienia innych rzeczy obecnych w powszednim życiu człowieka. W przeciwieństwie do porcelany noszą one znamiona codzienności oraz charakteryzują się większą funkcjonalnością. Pytania retoryczne ponadto uniwersalizują znaczenie utworu, tak że może on odnosić się do przeżyć wynikających nie tylko z doświadczeń drugiej wojny światowej. Miłosz kondensuje swoje spostrzeżenia w ramie modalnej zawężonej do wskazania wojennych zniszczeń, Barańczak natomiast przenosi rozważania na okres późniejszy, podkreślając poczucie zagrożenia we współczesnym świecie, który stoi w obliczu niebezpieczeństw niekoniecznie związanych z wojną. Człowiek – w myśl antropologii Barańczaka – w każdej chwili powinien być gotowy do zmiany miejsca czy sposobu życia. Odwrotnością tego stanu rzeczy jest poczucie stabilizacji oraz zadomowienia w kręgu wartości symbolizowanych przez porcelanę. Poza tym utwór otwiera płaszczyznę metafizyczną, ponieważ Barańczak przenosi akcenty ze świata doczesnego na rzeczywistość, która dopiero nadejdzie, uwzględniając „inną ulicę, kontynent, etap dziejowy / lub świat”. Utwór projektuje nową przestrzeń, w której bohater będzie musiał zmierzyć się z niedostatkiem czy nawet brakiem bliskich mu przedmiotów. Nawet jeśli możliwe okażą się zamienniki, nigdy nie staną się ekwiwalentem emocjonalnym ani nie będą tymi samymi przedmiotami, które dawały bohaterowi poczucie zadomowienia. Powszechnie doświadczenie uczy, że im groźniejszy i mniej pewny jest otaczający świat, tym silniej odczuwa się potrzebę bezpieczeństwa. Pomimo to Barańczak podąża pod prąd, dowodząc, że należy wykroczyć ze strefy własnego komfortu, czym różni się od bohatera Miłosza, który takiego wysiłku nie podejmuje. Oddając sprawiedliwość autorowi *Ocalenia*, musimy wspomnieć, że kluczową dla niego kategorią organizującą utwór jest ironia, tej zaś brak u Barańczaka. Nie skrywa się on za żadną z masek, jakby przeczuwając, że przyjdzie mu poświadczyć dzieło własną biografii.

Wiersz \*\*\* (*Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka...*) pochodzi z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, który ukazał się w 1980 roku, a więc 43 lata po powstaniu *Piosenki o porcelanie*. Podobnie jak utwór Miłosza, liryk Barańczaka wskazuje, że przyzwyczajenie oraz pragnienie pozostania na dłużej w bezpiecznej przystani to w obliczu działania maszyny historii nieziszczalne i utopijne marzenie. Dzięki bezpośredniości przekazu tekst mógł być bliższy polskiemu czytelnikowi osadzonemu w realiach PRL. Można zatem z pełnym przekonaniem stwierdzić, że poeta zaczerpnął motyw porcelany z utworu noblisty w trudnym dla kraju okresie, aby aktualizować jego przesłanie. Przytoczmy słowa Dariusza Pawelca:

W pierwszym planie mowa jest oczywiście o tymczasowości konkretnej, związanej z codziennym polskim, socjalistycznym bytowaniem (plany, o których można zapomnieć i kolejna przeprowadz-

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 234.

ka do kolejnego zastępczego mieszkania). Nad tą rzeczywistością nadbudowana jest wizja historiozoficzna – niepewność egzystencji w obliczu spełniającej się apokaliptycznej historii (gąsienica czołgu, książki uniesione w pamięci) oraz związana z tym potencjalność emigracji, wygnania (przenosiny na inny kontynent)<sup>6</sup>.

„Autobiografizm jako hipoteza konieczna” – by przywołać tytuł słynnego artykułu Jerzego Ziomka – nie zawęża odczytań dzieła do indywidualnego przeżycia, ponieważ Barańczak wprowadza refleksje na poziom ogólniejszy. Porzuceniu jednostkowej perspektywy utwór zawdzięcza wyrazistość przekazu, w którym wyeksponowana została kategoria nietrwałości życia ujmowanego jako przymusowa podróż. Wiersz może stać się ponadto swoistym preludem do późniejszych tłumaczeń, jeśli potraktujemy je – jak chciałby Tomasz Bilczewski – jako przekład egzystencjalny<sup>7</sup>. Barańczak wyraża konieczność przededefiniowania dotychczasowej postawy życiowej, a wnioski zebrane w liryku wypływać mogą z przeczcucia konieczności emigracji, która stanie się dla poety ważnym doświadczeniem, otwierającym nowy etap twórczości, podyktowany koniecznością wyjazdu do Ameryki w marcu 1981, zatem rok po ukazaniu się wiersza, stanowiąc przykład antycypacji kolei losu. Można więc przypuszczać, że chęć polemiki z *Piosenką o porcelanie* tkwiła w poecie od dawna i była silniejszą motywacją niż rzeczywiste przeżycia, które zdażyła prześcignąć. Wiersze z tzw. amerykańskiego okresu twórczości Barańczaka odznaczają się „rozpoznaniem odmienności społecznego życia w nowym otoczeniu”<sup>8</sup>, dlatego analizowany wiersz sytuuje się na granicy doświadczeń polskich i amerykańskich; bohater wydaje się gotowy do opuszczenia ojczyzny i poniesienia konsekwencji, jakie będą z tego faktu wynikały, a zarazem nie projektuje oczekiwań wobec przyszłego miejsca zamieszkania.

Znakami czasu są także gąsienice czołgu – zapowiadają stan wojenny, ale przede wszystkim symbolizują ważne wydarzenia, które niechlubnie zapisały się w historii Polski. Wymienia je Krzysztof Biedrzycki:

Przypomnijmy, że dla obywateli PRL-u czołg stanowił symbol dławienia jakichkolwiek aspiracji wolnościowych, wejście czołgów (Poznań '56, Budapeszt '56, Praga '68, Gdańsk '70, by pozostać przy najlepiej pamiętanych datach) zawsze oznaczało brutalne uśmierzenie buntu<sup>9</sup>.

Czołgi mogą się też pojawiać na zasadzie powidokowych (pamięciowych, lecz niekoniecznie uświadomionych) powrotów czy traumatycznych wydarzeń drugiej wojny światowej z udziałem czołgów właśnie. Nie przypadkiem w *Piosence o porcelanie* występuje motyw radzieckich tanków, które w trakcie panowania wrogiego reżimu znów wtargną na teren Polski (*de facto* w tym samym charakterze). Pojawienie się gąsienicy czołgu u Barańczaka motywowane jest zapewne świadomością przeszłości kraju, a także stanowi nawiązanie do (lektury) wiersza Miłosa – przez

<sup>6</sup> D. Pawelec, „Jeżeli porcelana, to wyłącznie taka”. W: *Czytając Barańczaka*. Katowice 1995, s. 108.

<sup>7</sup> T. Bilczewski, *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*. Kraków 2016, rozdz. 5: *(Nie)przezroczystość życia, (nie)przezroczystość przekładu: autobiografia jako lekcja komparatystyki*.

<sup>8</sup> J. Dembińska-Pawelec, *Stanisław Barańczak*. Hasło w: *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*. Na stronie: <http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/stanislaw-baranczak> (data dostępu: 2 IV 2019).

<sup>9</sup> K. Biedrzycki, *Polityka*. W: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 117.

tanki zmiądzżona została porcelana („Różowe moje spodeczki, / Kwieciste filiżanki”<sup>10</sup>). Barańczak nie pozostawia tego bez komentarza: w drugim wersie utworu równoważy zniszczenie chińskiego złota przez but tragarza i gąsienice czołgu. Oczywiście, oba zabiegi są dla porcelany katastrofalne, niemniej pierwszy wiąże się ze zwykłą ludzką bezmyślnością i nieuwagą, drugi natomiast z mechanizmami historii. Także w wyniku zestawienia obu sposobów destrukcji porcelany Barańczak od początku wiersza wchodzi w dialog intertekstualny z lirykiem Miłosza, przekraczając jego horyzont i ograniczenia związane też (z) sytuacją wojenną.

Nieprzypadkowe jest umiejscowienie utworu. Osadzenie go w kontekście tomu oraz rozdziału *Kątem u siebie. (Wiersze mieszkalne)* pozwala zauważyć, że bohater nie czuje się pewnie ani w mieszkaniu, ani na świecie. Niepokój egzystencjalny podmiotu wzmaga niestabilna sytuacja polityczna, ale czy jest jego jedyną przyczyną? Już wczesne wiersze Barańczaka pokazują zainteresowanie problematyką metafizyczną, choć jego twórczość skupia się na tematach politycznych, za zadanie stawiając sobie demaskowanie nowomowy (autor należał do pokolenia ukształtowanego przez wydarzenia 1968 roku).

Warto zwrócić uwagę, że wymienione przez poetę przedmioty mogły uchodzić za typowe dla drobnomieszczaństwa. Z tego powodu pragnę przywołać dwa utwory, które rzucą więcej światła na stosunek Barańczaka do wskazanej klasy. W wierszu *Od Knasta* podmiot mówi wprost: „Jak ja nimi gardziłem! Nie ciastkami. Ludźmi”<sup>11</sup>. Z dalszej części wypowiedzi wynika, że pogarda dotyczy osób, które wracając w niedzielę z kościoła, wybierały się do cukierni. Dopelnia takie ujęcie wcześniejszy, bardziej stonowany liryk *Drobnomieszczańskie cnoty*, w którym „ja” mówiące – najpewniej *porte-parole* poety – z dużą dozą ironii wyznaje: „Drobnomieszczańskie cnoty. Ja wiem, ja się ich wstydzę”<sup>12</sup>. W kontekście tych utworów przywołanie porcelany nabiera dodatkowego wymiaru, czyni bowiem chińskie złoto rekwyzytem osób o konkretnym statusie społecznym. To kolejna zbieżność z *Piosenką o porcelanie*.

Oba utwory charakteryzuje świadomość przełomów w historii Polski (po wojnie kształtował się nowy sposób pisania, a w latach osiemdziesiątych krystalizowała się estetyka ukazująca codzienną egzystencję Polaków – w tym duchu poza Barańczakiem tworzy także chociażby Julian Kornhauser), dla których porcelana, niczym paradygmat, pozwala wskazać schematy w myśleniu o tradycji, z których dla wspólnego dobra należy zrezygnować.

Na ile utwór zapowiada ponowoczesność poprzez uruchomienie antropologicznego zwrotu ku rzeczom, a w jakim stopniu przywołuje inwentarz przedmiotów podobnych do porcelany, kontynuujących linię Miłosza, nie sposób orzec. Wydaje się jednak, że Barańczak, będąc artystą o wysokiej samoświadomości i uważnym krytykiem kultury, mógł przeczuwać zwrot ku wytworom materialnym obserwowany na Zachodzie mniej więcej od lat osiemdziesiątych, a w Polsce od przełomu XX i XXI wieku<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Miłosz, *Piosenka o porcelanie*, s. 234.

<sup>11</sup> S. Barańczak, *Od Knasta*. W: *Wiersze zebrane*, s. 466.

<sup>12</sup> S. Barańczak, *Drobnomieszczańskie cnoty*. W: jw., s. 354.

<sup>13</sup> Zob. K. Majbroda, *Zredefiniować rzecz. Antropologia kulturowa wobec zwrotu ku materialności*. „Tematy z Szewskiej” 2016, nr 1, s. 8.

Barańczak wybierając porcelanę, wybiera także wiersz Miłosza, a swoim gestem podkreśla rolę tego utworu i jego autora w rozwoju powojennej poezji.

Najwyższym potencjałem polemicznym z przywołanych przeze mnie nawiązań do *Piosenki o porcelanie* odznacza się koncepcja Tadeusza Różewicza, która wykracza poza obszar wiersza ku przestrzeniom filozofii poezji. Autor *Czerwonej rękawiczki* w posłowniu do wyboru swoich wierszy – tomu *Niepokój* z 1995 roku – pisał:

Poezja „w ruchu” ku niewiadomemu ma jeszcze sens, utwory pełne „smaku”, „mądrości”, „głębi” to porcelana... którą mam zawsze chęć potłuc albo wyrzucić przez okno. Tylko stara porcelana ma wartość. Porcelanowe wiersze, produkowane teraz ku zbudowaniu krytyków i recenzentów, są zajęciem jałowym<sup>14</sup>.

Chociaż poeta sformułował ten pogląd prozą dopiero pod koniec ubiegłego stulecia, zbieżne sądy wyraził za pośrednictwem wiersza pół wieku wcześniej, w utworze *Uciszenie* z tomu *Niepokój* (1947):

Zmiałem rękopis  
pełen gniewu.  
Palcami  
czulszymi od słów  
prostujesz zmarszczki na mym czole.

Zamknąłem oczy  
nie chcę widzieć słyszeć mówić  
wargą jak różany płatek  
otwierasz mi usta.

Uderzyłem pięścią  
w chińską wazę  
nim się rozprysła  
zdjęłaś ją ze stołu.

Pokonany  
pokornie kłonię się do kolan  
a burza mija falbanką  
koronką dokoła twych nóg<sup>15</sup>.

Adnotacja pod *Piosenką o porcelanie* datuje utwór Miłosza na ten sam rok, w którym ukazał się *Niepokój* zawierający *Uciszenie*. Samego liryku nie można potraktować jako odpowiedzi na wiersz przyszłego noblisty. Ważniejsze jest historyczne umiejscowienie źródła inspiracji obu tekstów w wydarzeniach drugiej wojny światowej. Dla tych poetów czas spustoszenia był czasem pracy nad sobą i własną twórczością.

Liryk przedstawia, zgodnie z tytułem, przejście od stanu wzburzenia, wyrażonego poprzez gest i słowo, do rozładowania napięcia, które finalnie nabiera zabarwienia erotycznego. Istotne jest tutaj antropologiczne wskazanie na ciało, o którym nie mówi się w wierszu Miłosza. Noblista uwalnia się od biologii (nawet krew w *Pio-*

<sup>14</sup> Cyt. za: A. van Nieukerken, „Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym” – malarskie i inne cytaty jako „dodatek” do rozpraszającego się życia. „Przestrzenie Teorii” t. 21 (2014), s. 68.

<sup>15</sup> T. Różewicz, *Uciszenie*. W: *Niepokój*. Kraków 1947, s. 15.

sence o porcelanie upodobniona zostaje do farby), aby bez zbędnego balastu przenieść problematykę dzieła na płaszczyznę historyczną czy metafizyczną. Różewicz okazuje się bardziej konkretny, ponieważ punktem wyjścia i dojścia czyni ciało. Utwór rozpoczyna się obrazem gwałtownego zmięcia rękopisu, kończy natomiast pokłonem uwydatniającym kolana i nogi. To symboliczne oddanie czci nie tylko bohaterce lirycznej, lecz właśnie ciału.

W wierszu Różewicza chińska waza staje się przedmiotem podlegającym szczególnej ochronie (świadczy o tym szybkość reakcji bohaterki, która momentalnie po uderzeniu zabezpiecza przedmiot przed destrukcją), lecz jednocześnie obiektem ataku ze strony opisującego. Różewicz nie tyle usiłuje odnieść się do problemu, który wywołuje w nim obrazowaną reakcję, ile stosuje strategię uniku, dającą napięciu ujście. Działanie fizyczne oznacza także sprowadzenie człowieka do sfery motorycznej, a zatem i biologicznej, postrzeganej jako najniższa, bo zwierzęca. Zasygnalizowana wcześniej antropologiczna koncentracja staje się kluczem do interpretacji, gdyż poeta z należytą precyzją wysuwa na pierwszy plan sferę somatyczną. Jest on źródłem dysonansu między lirykami, autor *Esse* bowiem – w płaszczyźnie uniwersalizującej – stawia pytanie o trwałość dóbr kultury oraz o nowy porządek w świecie dotkniętym kataklizmem, a autor *Czerwonej rękawiczki* koncentruje się na jednostce, jej indywidualnym postrzeganiu świata.

Co ciekawe, w późniejszym o kilkanaście lat dramacie *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja* Różewicz każe bohaterowi rozbijać elementy kruchej zastawy<sup>16</sup>. Gest destrukcji musi zostać powtórzony, ponieważ nie przynosi *katharsis*, tylko chwilową ulgę. Nie sposób rozstrzygnąć, czy niezmienna postawa autora *Niepokoju* świadczy o jego kruchości czy raczej o wyrazistym i mocnym poglądzie.

Arent van Nieukerken sytuuje postawę Różewicza w opozycji do taktyki Miłosza, polegającej na łączeniu ironii z żalem po kruchym pięknie:

Główny zarzut, który Różewicz postawiłby takiej poezji, wyeksponowałby niezdolność jej autora (wiersz jest zawsze aktem osobowym), by wykorzystać skorupy starej porcelany w utworze oddającym ducha nowej, rozbitej rzeczywistości w taki sposób, że zachowałaby ona swój rozproszony charakter<sup>17</sup>.

To rozpoznanie zyskuje prawomocność, gdy wziąć pod uwagę późniejsze odejście od wielkich narracji, które zostały zastąpione przez dyskurs dramatyczny. Być może refleksje te stoją u progu ukształtowania się późniejszej poetyki fragmentu? Jak zauważył Andrzej Skrendo, Różewicz nieustannie „powtarza, że żyjemy w czasie rozpadu form, za pomocą których moglibyśmy komunikować treść naszego doświadczenia”<sup>18</sup>. Dodajmy: autor *Kartoteki* opiera kunszt swego utworu (a nawet szerzej – całej swej liryki) nie tyle na klasycznej formie, ile na napięciu między słowami czy poszczególnymi wersami.

W wymiarze metarefleksyjnym odczytać warto także nowelę Różewicza *Grzech*. Synonimem poezji lirycznej może być w niej porcelanowy wazon, łudzący oczy

<sup>16</sup> Zob. T. Różewicz, *Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja*. Wyd. 6. Kraków 1986, s. 15:

KOBIETA No widzisz, słysząc brzęk rozbijanych naczyń Co tam robisz?

MEŻCZYŻNA Rozbiłem spodeczek i garnuszek.

<sup>17</sup> Van Nieukerken, *op. cit.*, s. 98.

<sup>18</sup> A. Skrendo, *Śmierć poezji*. W: *Przedem Różewicz*. Warszawa 2012, s. 38.



mieniącymi się kolorami, które wpadają przez okno. Wprowadzając w przestrzeń domu nową jakość estetyczną (piękno staje się kategorią odróżniającą wazon od pozostałych przedmiotów), skupia uwagę dziecięcego narratora. Taka kreacja postaci mówiącej odsuwa podejrzenie, że utwór może być wykładnią metarefleksji. Wskazówką nakierowującą na wspomniany trop jest brak utylitarnej czy jakiegokolwiek innej funkcji, którą wazon miałby pełnić. Kontrapunktem dla wazonu była wcześniej gilza armatnia, miedziana łuska od pocisku z pierwszej wojny światowej. Nawet ona pełniła pewną funkcję – trzymano w niej papierowe kwiaty. Wazon musi zostać rozbity, ponieważ niepokoi swoją obecnością, emanuje pięknem, które nagle wkracza w dobrze oswojoną przestrzeń. Przywołajmy słowa Anny Krajewskiej:

Wazon został „podwyższony” potrójnie: raz teatralnie – poprzez ustawienie na wielkim stole pod oknem, raz malarsko – zaistniał poprzez światło, a ściślej, gdy określiło go światło ze zwykłego przedmiotu, przekształcił się w dzieło sztuki, wtedy też został opisany jak obraz, na koniec – estetycznie – kiedy stał się przedmiotem dyskusji o pięknie<sup>19</sup>.

Pamiętając znany z innych utworów Różewicza motyw destrukcji rzeczy pięknych, łatwo możemy przewidzieć dalsze losy wazonu. Na ile jest on symbolem poezji przedstawionym w prozie? Kluczowe wydaje się niedostosowanie wazonu do przestrzeni, w której się znalazł – tak jak liryka w powojennej rzeczywistości. Kreacja dziecięcego bohatera odsuwa podejrzenia od samego poety: za pozorną nieświadomością jego gestu (stracenia wazonu ze stołu) kryje się zamierzony efekt destrukcji świetlistego przedmiotu. Za destrukcją odpowiadają więc bezcelowość i bezużyteczność – takie postrzeganie poezji lirycznej wyłania się z przywołanego wcześniej fragmentu. Krajewska dodaje, że „małe opowiadanie *Grzech* staje się wielkim traktatem estetycznym o pięknie”<sup>20</sup>. To ważny głos Różewicza również w kontekście strategii żalu po kruchym pięknie. Poeta w *Uciszeniu* zamienia artykulację na reakcję kulturową<sup>21</sup>.

Przytoczmy słowa Piotra Śliwińskiego: „Różewicz (negacja i odmowa) i Miłosz (afirmacja i akceptacja) – ekstrema wrażliwości, dwie prawdy. Bieguny, pomiędzy nimi – cała polska poezja”<sup>22</sup>. Ich ilustracją jest polemika wokół porcelany, która posłużyła za pretekst do powstania utworów będących wykładnią poglądów estetycznych Różewicza i Miłosza. Była to jedna z pierwszych dyskusji literackich, jaka wywiązała się między poetami<sup>23</sup>.

W dialogu z dziełem Miłosza pozostaje także Zbigniew Herbert, który w swym drugim tomie, *Hermes, pies i gwiazda* (1957), zamieścił wiersz *Niepoprawność*:

Oto jest moje piękno niepoważne  
a kruche jest jak włosy i jak szkło

<sup>19</sup> A. Krajewska, *Różewicza sztuki splecione. Interpretacja performatywna*. „Przestrzenie Teorii” t. 21 (2014), s. 54.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>21</sup> Zob. A. Leder, *Odreagowanie w działaniu*. W: *Rysa na taflę. Teoria w polu psychoanalitycznym*. Warszawa 2016.

<sup>22</sup> P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Lekcja starych mistrzów*. W: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 343.

<sup>23</sup> Zob. A. Pytlewska, *Poetyckie dialogi Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza*. Poznań 2016 (nieopublikowana rozprawa doktorska).

układam swe przyrządy śpiewne  
na brzegu stolic w przeddzień grozy

tu mały kubek upojenia  
i struna jak zabity świerszcz  
lutnia nie większa niż dłoń dziecka  
fałszywy cień zmyślony śmiech

oto szkatułka barw zachodu  
puzderko pieszczot łez flakonik  
muzyki pukiel i młodości

to będę niósł jak chleb i miłość  
mijając ciałem tor żelaza

oto jest moje kruche piękno  
układam swe przyrządy śpiewne  
na brzegu mórz na lotnym piasku

a fala widząc moją płochotę  
kamień podaje zamiast kwiatu<sup>24</sup>

W inicyjnym dystychu piękno dostrzeżone zostało przez pryzmat kategorii estetycznych, co pozwoliło opisać materię szczególnie kruchą i wrażliwą. Podmiot z rezerwą odnosi się do atrybutów poezji (dookreślonych w kolejnych wersach), lecz obdarza je szacunkiem. Implikuje to dalsze skomplikowanie relacji poety i jego podmiotu wobec własnej twórczości poetyckiej. Małgorzata Mikołajczak pisała, że poeta „celebruje »piękno niepoważne« [...] i w inny sposób rozwiązuje kwestię estetyczną”, a jego odpowiedzią na katastrofę jest „aktywność postrzegana w aspekcie działań estetycznych. Świat – zdaje się zakładać Herbert – może odrodzić się dzięki wysiłkom poety”<sup>25</sup>. W swym trafnym rozpoznaniu badaczka pomija kwestię ironii. Spośród jej podtypów najbardziej adekwatna wydaje się tu ironia retoryczna, choć nie obejmuje ona całego wiersza. Nie jest bowiem tak, że bohater traktuje rzeczywistość odwrotnie, niż ją ujmuje. W ramach uzupełnienia warto przywołać rozpoznanie Gerarda Rascha, dla którego ironia „stwarza dystans konieczny do tego, by dobrze widzieć i zachować to, co jest nam naprawdę drogie. To jest konieczne: jest nieodporne”<sup>26</sup>.

Ironia pełni w utworze szczególną funkcję – na poły zbieżną z funkcją ironii w *Piosence o porcelanie* Miłosza, a na poły od niej odmienna; chroni przed popadnięciem w sentymentalną tonację poprzez zachowanie dystansu wynikającego z opisu obfitującego w detale (wyliczenie atrybutów) oraz konstrukcji spójnika połączonego z orzeczeniem „oto jest”. Poeta wymienia „przyrządy śpiewne”, przez które rozumie strunę i lutnię jako wyróżniki liryczne charakterystyczne dla kultury antycznej. Prócz nich przywołuje barwy zachodu słońca, pieszczoty i lzy – odwieczne tematy mowy wiązanej. Ich potoczna użyteczność zostaje jednak zmąconą „w przeddzień grozy”, co jednoznacznie sugeruje sytuację zagrożenia. Można

<sup>24</sup> Z. Herbert, *Niepoprawność*. W: *Wiersze zebrane*. Oprac. ed. R. Krynicki. Kraków 2008, s. 110.

<sup>25</sup> M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Wyd. 2. Toruń 2013, s. 109.

<sup>26</sup> G. Rasch, *Kruche piękno*. W zb.: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*. Wrocław 2000, s. 51 (przeł. J. i K. Koch).

wnioskować, że utwór wskazuje na niebezpieczeństwo narzucenia obcej ideologii (socrealizmu).

Jeśli przyjąć rozróżnienie ironii zaproponowane przez Barańczaka, zasadne byłoby stwierdzenie, że Herbert korzysta z liryki maski, której tryb sytuuje się na przecięciu ironii autodyskredytacji i ironii prostaczka<sup>27</sup>. W ostatnim przypadku chodzi nie o wykształcenie, lecz o rozdzwięk między podmiotem a poetą, który wie zdecydowanie więcej, niż mówi w utworze. Autodyskredytacja ujawnia się natomiast w upodrzednieniu roli poety, który w wierszu (a także w całym tomie) sięga po wzorce antyczne, na pozór nieświadom nowych dylematów i problemów, przed którymi stanęła poezja po drugiej wojnie światowej. Stanowczy odwrót od bieżących rozterek może być podyktowany wskazaniem na uniwersalne normy, trzymające w ryzach wszystkie tragedie starożytnych. Andrzej Lam spostrzega, że poeta pragnie ocalić z czasów przedwojennych imponderabilia, które kryją się za metaforą „kruchość piękna”<sup>28</sup>. W ten sposób podejmuje polemikę z *Piosenką o porcelanie* w zakresie próby odzwierciedlenia świata sprzed hekatombi. Zamiast kierować się ku konkretnym przedstawieniom przesuwa akcenty na formę prezentacji i możliwości artysty, wymieniając szkatułkę, puzderko i flakonik. Zrozumienie ulotności oraz daremności własnych wysiłków twórczych nie staje na drodze liryce – mówi o tym obraz układania przyrządów śpiewnych „na brzegu mórz na lotnym piasku”. Nie wszystkie wymienione w wierszu elementy poetyckiego inwentarza mogą okazać się przydatne: „struna jak zabity świerszcz” bądź „lutnia nie większa niż dłoń dziecka” świadczą o wyczerpaniu dawnych symboli i metafor liryki<sup>29</sup>. W takim odczytaniu utwór staje się głosem mówiącym o nieprzydatności własnego instrumentarium. A przecież to właśnie nim posługuje się poeta, wyrażając swoje stanowisko! Czy wobec tego ironia nie wydaje się zaledwie pozorną? Czy autor nie zdecydował się na ironię ironii? Taki zabieg pozwalałby z pozorną obojętnością opisywać dylematy dla niego najważniejsze. Ponadto wiersz przyniósłby w takim odczytaniu przezwyższenie ironii Miłosa. Potwierdza to obserwacja Jana Błońskiego:

Herbert po to poniża nosiciela wartości, aby wywyżżyć wartość, po to wyszydza zastosowane prawa, aby samo prawo ocalić. Poezja kompromituje poetów [...] ironia jest nie tyle poczuciem niewystarczalności ludzkich pragnień i starań, ile zemstą ideału na zjadaczach chleba<sup>30</sup>.

Również tytuł podkreśla ironiczną naturę utworu – niepoprawność związana jest z odmiennym postrzeganiem poezji, niż chciałby tego moment dziejowy. Skoro władza wyznaczała sztuce ideologiczne cele, a żadne formy sprzeciwu czy kontestacji nie były możliwe aż do październikowej odwilży 1956 roku, poeta zaprzeczał wymaganiom reżimu za pośrednictwem ironii, który to system bez większej przesady można nazwać niepoprawnym. Wątek polityczny nie jest natomiast ani jedynym,

<sup>27</sup> S. Barańczak, *Ironie*. W: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa–Wrocław 2001, s. 126 (schemat).

<sup>28</sup> A. Lam, *Autobiograficzne role podmiotu w poezji Zbigniewa Herberta*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” t. 35 (2000), s. 8.

<sup>29</sup> Zob. J. Wiśniewski, *Lira i struna w poezji Zbigniewa Herberta*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1998, nr 1, s. 120.

<sup>30</sup> J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. W: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 72.

ani dominującym w analizowanym wierszu, stanowi bowiem tylko przykładowy sposób rozumienia niepoprawności.

Strofa „to będę niósł jak chleb i miłość / mijając ciałem tor żelaza” przedstawia działanie poety jako ciągłą dbałość o przekazywanie w liryce najczulszych rejestrów rzeczywistości, których nie zdoła zakłócić nawet wojna. Zwrotkę tę można czytać także jako przeciwstawienie się koncepcji Różewicza, wedle której tworzenie poezji lirycznej po Auschwitz jest niemożliwe. Herbert zdaje się nie pojmować, dlaczego liryka miałaby nagle zamilknąć, skoro – wiadomo to z innych jego utworów – starożytnym pomogła przetrwać niejedną tragedię. Finalna strofa świadczy o zrozumieniu niedogodności, jakie stawać będą na jego drodze, lecz jednocześnie odznacza się konsekwentnym dążeniem do celu, które podkreśla chłodny zapis obserwacji. Nie przypadkiem czynności poety upodabniają się do pracy Syzyfa. Czy sama obecność „kruchej piękna” to nie wystarczający powód, dla którego poeta pragnie chronić rzeczywistość przed jej przemijalnością?

Podmiot liryczny unika patosu i wzniosłości, przenosząc opisywane doświadczenie na płaszczyznę codziennej egzystencji. Nie przypomina już dumnego Konrada z *Dziadów* czy z *Wyzwolenia*, tylko Leśmianowskiego Szewczyka, znajdującego sens w rzetelnym wykonywaniu swego fachu.

Herbert chętnie korzystał z ironii również dlatego, że stanowiła ona – zwłaszcza po 1956 roku – strefę wolności, a także oręż walki z zakazami i ograniczeniami. Jej rewersem jest jednak zwątpienie oraz niepewność. Interesująca wydaje się koncepcja samego podmiotu, który pod szatą ironii może sprawiać wrażenie mocnego. Ale czy poezja nie obnaża jego słabości, skrywając *ego* poety za rekwizytami właściwymi liryce? W takim odczytaniu poezja stanowi nie tylko ostrze krytyczne wobec rzeczywistości, lecz także osłonę przed nią. To jeden z najbardziej prawdopodobnych powodów, dla których pod koniec utworu powraca fraza „oto [...] moje kruche piękno”, podkreślająca przywiązanie podmiotu do własnej profesji pomimo kruchości wpisanej w poezję.

Adam Zagajewski, snując refleksje na kanwie wiersza *Potęga smaku*, zauważył:

Siłą Herberta jest właśnie wyjście poza kwestię smaku. To prawda, jednocześnie dąży do przestrzeżenia jego reguł – owszem, chce, żeby go widziano jako dżentelmena, klasyka. Kontrast między osadzeniem poezji Herberta w substancji i prawie dandysowskim wizerunkiem poety jest zamierzony, to napięcie, które buduje i wzmacnia tę poezję<sup>31</sup>.

Wspomniany wiersz należy do późniejszych liryków autora *Struny światła*, ponieważ ukazał się w tomie *Raport z obłożonego Miasta* (1983). Różnica między *Potęgą smaku* a *Niepoprawnością* to rezultat ewolucji herbertowskiego idiomu poetyckiego – w późniejszym utworze obcujemy z mocnym, zdystansowanym podmiotem. Odmierna postawa „ja” mówiącego w analizowanym wcześniej wierszu uwytkła cechę podkreśloną przez Zagajewskiego, gdyż elegancja i niewzruszoność poety w zderzeniu z kruchością jego profesji wpisuje się w powojenne dylematy poezji. Utwór jest niebagatelnym głosem i gestem na rzecz obecności poezji w każdej rzeczywistości.

Wcześniejsze wnioski pozwalają sytuować dzieło na orbicie sporu wokół „żalu

<sup>31</sup> A. Zagajewski, *Poezja dla początkujących*. Warszawa 2017, s. 46.

po kruchym pięknie”. Z wiersza wyłania się postać Herberta jako poety świadomego swego zadania – tworzenia i przechowywania „kruchego piękna” pomimo nieprzydatności narzędzi oraz wątpliwości co do ich roli. Trudno wskazać, czy bliższe mu jest stanowisko Różewicza czy Miłosza. Zdaje się on zajmować niezależną pozycję wobec obu twórców, być trzecim głosem w sprawie poezji powstającej po wojnie.

Na relację pomiędzy utworami Barańczaka, Różewicza i Herberta spojrzeć warto także inaczej niż przez pryzmat intertekstualności. Można w tym celu sięgnąć po zjawisko powidoku. Jeśli przyjąć, że dla wymienionych poetów wiersz Miłosza był „widokiem” (kształtującym ich spojrzenie na rzeczywistość, ale także stanowiącym punkt wyjścia powojennej poezji), utwory nim zainspirowane pretendują do określenia ich mianem „powidoku”, czyli dzieł nie powielających wiernie swego pierwowzoru, lecz zbliżonych do niego negatywu. Takimi utworami są przywołane wiersze. Każdy odnosi się do *Piosenki o porcelanie*, ale rozproszenie znaczeń przypomina zanikające i rozchodzące się kształty geometryczne w kontraście następczym. Powidok funkcjonuje w oderwaniu od widoku i taki też los spotkał autonomiczne utwory, które porzuciwszy *Piosenkę* jako pewnego rodzaju matrycę, wiodą własny żywot. Bez znajomości tradycji literackiej odejście w niepamięć również świadomość źródła inspiracji dla omówionych liryków.

Wewnętrznie skomplikowanie każdego z analizowanych utworów pokazuje wielopłaszczyznowość wiersza Miłosza, a także uruchamia odniesienia do niego na różnych poziomach – od strategii destrukcji „kruchego piękna” u Różewicza, przez wyeksploatowanie lirycznego oprzyrządowania u Herberta, do wyeksponowania roli przedmiotów i przyzwyczajenia w codziennym życiu człowieka u Barańczaka. Widzieliśmy trzy odmienne poetyki, tematy i dykcje, wszystkie jednak odnosiły się polemicznie do *Piosenki o porcelanie*.

Wiersz Miłosza stawia fundamentalne pytania dotyczące opisu rzeczywistości, która nastąpiła w 1945 roku, zwraca też uwagę na instrumentarium potrzebne do wiarygodnego opisu strat z czasów drugiej wojny światowej. Pytania te wyznaczają drogę kształtującym się po wojnie estetykom, wykorzystanym przez adwersarzy Miłosza. Dlatego *Piosenka o porcelanie* otwiera nowy rozdział w powojennej rzeczywistości, wymaga od literatury ustosunkowania się do przeszłości oraz do wyzwań przyszłości, sama czyniąc to w sposób fenomenalny za pośrednictwem porcelany. Pogląd zaprezentowany w wierszu – w zakresie dotyczącym obecności tradycji literackiej w dziełach – staje się punktem wyjścia kolejnych utworów, ponieważ to właśnie dzięki *Piosence* powstały utwory, które wraz z nią przeszły do historii polskiej literatury. Symbioza wiersza z młodszymi lirykami czyni wciąż aktualnymi wszystkich uczestników tego dialogu, zbliżając dzieło Miłosza do amerykańskiego evergreenu za pośrednictwem przewodniego motywu porcelany. Także jemu *Piosenka* zawdzięcza swą arcydzielność, stanowiąc punkt wyjścia późniejszych refleksji na temat roli tradycji literackiej w powojennej literaturze. Potęgą wiersza ujawnia się w przełamaniu ironii, dzięki czemu uproszczone interpretacje zostają zniesione przez wielość równoległych odczytań. Niełatwo wskazać dominujący sposób lektury, a różnorodne perspektywy – estetyczna, egzystencjalna, metafizyczna – nakładają się na siebie (dzięki czemu czytelnik może wybrać indywidualny tryb lektury), przy tym zaś w żadnej mierze nie ograniczają nieskończoności utworów nawiązujących do *Piosenki o porcelanie*.

Abstract

---

MATEUSZ KŁOSOWSKI Adam Mickiewicz University, Poznań  
ORCID: 0000-0001-5564-5066

**ON CZESŁAW MIŁOSZ'S "PIOSENKA O PORCELANIE" ("SONG ON PORCELAIN"):  
REFERENCES, POLEMICS, CONTINUATIONS, REMINISCENCES...**

The paper is devoted to the literary pieces that in a polemical way refer to Czesław Miłosz's *Piosenka o porcelanie* (*Song on Porcelain*). Kłosowski analyses here the poems by Stanisław Barańczak, Tadeusz Różewicz, and Zbigniew Herbert, each of whom takes up the motif of porcelain proposed by Miłosz, and who give their own contrasting visions of a man's life and her/his devotion to material products (Barańczak), post-war poetry (Różewicz), or fragility as an aesthetic category through the prism of which one comprehends lyrical creativity (Herbert). The arbitrary catalogue of intertextual relationships demonstrates profound significance of Miłosz's poem and the motif of porcelain derived from it in the work of Polish 20<sup>th</sup> century poets.