

„FEMINIZM” MIŁOSZA: KOBIEITA, CIAŁO, JAZŃ*

STANLEY BILL**

1. MIŁOSZ W LUSTRZE

Poezja Czesława Miłosza – od najwcześniejszej aż po końcową, religijną fazę – jest konsekwentnie samozwrotna. Nie dziwi zatem wcale, że jednym z najczęściej powracających obrazów w jego dziele poetyckim jest osoba samotnie przypatrująca się swojemu ciału w lustrze. Czasami tą osobą jest, bliski samemu Miłoszowi, podmiot liryczny medytujący nad burzliwością życia oraz skutkami, jakie upływ czasu pozostawia na fizycznej formie ludzkiego ciała: „Rysy twarzy topnieją jak na woskowej kukle zanurzonej w ogniu. / A kto zgodzi się mieć w lustrze tylko twarz człowieka?”¹ W wielu innych wierszach wędrowny duch Miłoszowej poetyckiej świadomości przedstawia odbiorcy obraz kobiety przyglądającej się sobie w lustrze i badającej przy tym rękami swoje ciało. W wierszu *Rozbieranie Justyny* podmiot zdaje się patrzeć oczami bohaterki *Nad Niemnem* Orzeszkowej: „Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza, / Który właśnie rozpuszczasz, ważąc w dłoni / Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze / Na twoje oczy szare i bardzo czerwone wargi”². Męska, podmiotowa świadomość jako podglądające spojrzenie wstępuje „w związek [...] prawie miłosny” z uprzedmiotowioną kobietą dotykającą swojego ciała, które już dawno zgniło i zniknęło: „Wypaliły się dawno świece, Justyno”.

W całym dziele Miłosza świadomość pojawia się jako uprzywilejowana forma egzystencji typowa dla męskiego poetyckiego „ja”, które poszukuje sposobów na odseparowanie się od świata „ranliwej” cielesności i, w konsekwencji, przewyciężenie swojej ulotnej, materialnej natury. Michał Paweł Markowski wręcz oskarża poetę o tęsknotę za zasadniczym „odcieleśnieniem”, które lirycz-

* Punktem wyjścia tego artykułu był referat wygłoszony na konferencji „Miłosz i Miłosz”, która odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim w maju 2011 roku. Referat ten został opublikowany w tomie pokonferencyjnym *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2014, s. 767–774.

** Stanley Bill – dr, adiunkt, Wydział Sławistyki Uniwersytetu w Cambridge.

¹ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 528.

² *Ibidem*, s. 1080.

nemu „ja” pozwoliłoby uwolnić się od jakiegokolwiek kontaktu z ziemskimi rzeczywistościami – i stać się silną, metafizyczną, oczyszczoną poetycką jaźnią unoszącą się nad światem w pewnej od niego odległości³. To quasi-transcendentne urojenie niewątpliwie rzuca się w oczy w dziele Miłosza, ale w niniejszym szkicu chciałbym pokazać, że niektóre z jego scen lustrzanych wskazują na zupełnie inne rozumienie poetyckiego „ja”. W pewnych wierszach, kiedy męski podmiot liryczny wstępuje w stojące przed lustrem kobiece ciało, silna wersja jaźni jako niezależnej świadomości zaczyna się rozpadać. Co więcej, ów rozpad okazuje się zdarzeniem owocnym, pozytywnym i sugerującym możliwe rozwiązanie głębszego Miłoszowego dylematu dotyczącego jego filozofii ludzkiego podmiotu.

Podobnie jak w przypadku znanej „fazy lustra” Jacques’a Lacana, lustrzane sceny Miłosza – szczególnie te, w których męski podmiot liryczny przygląda się swojemu cielesnemu kształtowi – ukazują założycielską kondycję ludzkiego „ja” jako wyobcowanie z samego siebie. Zgodnie z teorią Lacana, wyobcowanie jest czymś stałym i powtarzającym się ze względu na to, że „ja” nigdy nie może stanowić prawdziwej jedności. W marzeniach i w sztuce ciało często występuje jako „sfragmentaryzowane”, a psychiczne *ego* jako nieustannie oblegane w „fortecy” otoczonej przez to, co Lacan nazywa „bagnami i wysypiskami śmieci”⁴ – innymi słowy, nieuświadomionymi pragnieniami oraz cielesnymi procesami zachodzącymi w organizmie. W podobny sposób Miłoszowe lustra z założenia ukazują ludzką tożsamość przede wszystkim jako transcendentną świadomość wyobcowaną z fizycznego ciała. W wierszu *Świadomość* podmiot liryczny szkicuje swój dylemat w następujący sposób: „[...] świadomość / bada uważnie własne ciało w lustrze / Rozumiejąc, że swoje, chociaż własne nie jest”⁵. „Ja” jako świadomość ogląda odbity obraz własnego ciała, wiedząc, że ono jest swoje i obce, jest sobą i nie-sobą, jest tożsame z „ja”, jak i od niego inne.

Ta tożsama inność kształtuje bolesną rozłączność w obrębie filozoficznego świata Miłosza. Abstrakcyjne „ja” rozumiane jako podmiotowa świadomość chciałoby oddzielić się od przedmiotowego obrazu cielesnej tożsamości poddanej niszczyielskim procesom natury. Jednocześnie ów abstrakcyjny podmiot liryczny rozumie zbyt dobrze, że zawdzięcza swoje istnienie tej właśnie konkretnej, niepewnej, fizycznej formie: „Ja, świadomość, zaczynam się od skóry / Gładkiej czy też poroślej gajami włosów”⁶. Niemożliwość pożądanego rozdzielania prowadzi do wyobcowania i rozpacz, szczególnie w obrębie kondycji postchrześcijańskiej, w której brak jest jakiegokolwiek pewności co do istnienia duszy nieśmiertelnej. Jedno spojrzenie w lustro wystarcza, aby wyobrażenia o jednej, metafizycznej jaźni roztopiły się niczym „woskowa kukła zanurzona w ogniu”.

³ M. P. Markowski, *Tęsknota do monumentu* [w:] „Tygodnik Powszechny” 27 (3 lipca 2011): <http://tygodnik.onet.pl/kultura/tesknota-do-monumentu/7915c>.

⁴ J. L a c a n, *Écrits*, London 2001, s. 4.

⁵ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 838.

⁶ *Ibidem*.

Pisarstwo Miłozsa ukazuje skonfliktowaną naturę tego „ja”, które jest na swój sposób zarówno tyraniczne, jak i słabe⁷.

Miłosz odpowiada na ten konflikt na dwa sposoby. Z jednej strony odnajdujemy u niego bezradną tęsknotę za stałą, nierozbitą, metafizyczną jaźnią, która byłaby w stanie transcendować procesy naturalne. To pragnienie radykalnej transcendencji jest zawsze skazane na porażkę, biorąc pod uwagę, iż ludzkie życie musi być w końcu życiem ucieleśnionym. Zaistniałe w związku z tym wyobcowanie wyraża się w instynktownym poczuciu tego, co Miłosz nazywa „nieprzystosowaniem”⁸. Poczucie to częściowo wyjaśnia jego trwałe zainteresowanie „gnostycznymi” czy też „manichejskimi” modelami wyobcowanej jaźni. Gdzie indziej zaś pokłada on pełną wątpliwości nadzieję w quasi-transcendencji dostępnej poprzez schopenhauerowską filozofię estetycznej kontemplacji, która byłaby w stanie dokonać transformacji podmiotu-artysty w „czyste patrzenie”⁹ lub też „niezamałone zwierciadło przedmiotu” albo „czysty podmiot wiedzy, poza wolą, poza bólem, poza czasem”¹⁰.

Z drugiej strony Miłosz rozpoznaje kontrproduktywną, a nawet niebezpieczną naturę wyobrażenia o transcendentnym podmiocie, który widzi, ale nie chce dotykać ani czuć. Jak zauważa Miłosz w *Rodzinnej Europie*: „Lucyfer, duch pyszny i lekki, jest wrogi ciała”¹¹. Pragnienie oddzielenia siebie od świata fizycznego może łatwo zaprowadzić do otwartej obojętności, a nawet niechęci do życia ludzkiego. W ten zaś sposób inna strona pisarstwa Miłozsa angażuje się w nieustanne próby poetyckiego „powrotu na ziemię” i afirmacji wcielonego istnienia. W *Nieobjętej ziemi* (1984) poeta opisuje pierwsze poruszenia dochodzące spod jego pióra, które dają znaki „poezji przyszłości”, mającej przede wszystkim wyrazić „rytmy ciała – bicie serca, puls, pocenie się, krwawienia periodu, lepkość spermy, pozycję przy oddawaniu moczu, ruch kiszki”¹². Nowoczesna poezja musi być zakorzeniona w ciele.

Ogólnie mówiąc, odczytania poezji Miłozsa odznaczają się uprzywilejowaniem aspiracji transcendencji, w obliczu której ciało w sposób nieunikniony okazuje się być grobowcem lub pokusą¹³. W niniejszej pracy chciałbym podkre-

⁷ Wielu krytyków zauważyło kłopotliwy stosunek Miłozsa do tyranicznego, zaabsorbowanego sobą *ego*. Na przykład rozdział „Nienawistne ja” z książki Ewy Bińkowskiej *W ogrodzie ziemskim: książka o Miłoszu*, Warszawa 2004, s. 43–62.

⁸ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1238.

⁹ *Ibidem*, s. 914.

¹⁰ *Ibidem*, s. 734.

¹¹ C. Miłosz, *Rodzina Europa*, Kraków 1994, s. 189.

¹² C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 802.

¹³ Oczywiście istnieją wyjątki od tej ogólnej zasady. Andrzej Franaszek w swojej obszernej biografii *Miłosz. Biografia* kładzie chyba najmocniejszy akcent na pozytywną tematykę cielesności. Tomasz Bilczewski, w rozprawie o komparatystyce i interpretacji, pisze o ciele i ruchu jako o kluczowych elementach w dziele Miłozsa (*Komparatystyka i interpretacja: Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 13–30). W inny jeszcze sposób, Jacek Dą-

ścić bardziej pozytywny stosunek Miłosza do ciała, wskazując na pewne rozwiązanie problemu wyobcowania „ja” stojącego przed lustrem. W szczególności zbadam pewne kluczowe fragmenty, w których potencjalny rozpad integralnego, metafizycznego i tradycyjnie „męskiego” podmiotu został ukazany w wyrażnie pozytywnym świetle. Zwłaszcza w późniejszym okresie swojej poetyckiej drogi Miłosz coraz bardziej stara się uchwycić „żeński” model tego, co nazwałbym „słabą jaźnią”, którą łączy zarówno z pewnymi tradycyjnymi archetypami „kobiecości”, jak i z podstawową naturą swojej sztuki poetyckiej. Zauważmy, że według samego Miłosza „płeć poezji jest żeńska”, bo „otwiera się i czeka na sprawcę, ducha, dajmoniona”¹⁴. Ten szczególny poetycki „feminizm” jest zarazem konserwatywny i radykalny, ponieważ można znaleźć w nim zarówno skłonność do posługiwania się schematycznymi stereotypami, jak i potencjał ich przewartościowania. Miłoszowy „feminizm” stawia podstawowe pytania o to, jak funkcjonuje język poetycki.

2. „TO SAMO INNE”: KOBIEȘA W LUSTRZE

Chyba najciekawsza z obecnych u Miłosza kobiecych scen lustrzanych pojawia się w wieloczęściowym cyklu *Dla Heraklita* (1984–1985), gdzie postacią przed lustrem jest Gabriela Kunat, „Ela”, kuzynka poety ze strony matki. Miłosz przy wielu okazjach powraca w swym dziele do kuzynki Eli, czyniąc to zazwyczaj w kontekście młodzieńczej obsesji jej urodą. Andrzej Franaszek sugeruje nawet, iż Ela i młodziutki Czesław mogli być kochankami w roku 1926 lub 1927¹⁵. Co więcej, dedykowany jej jest ważny wczesny wiersz *Pieśń*, w którym słyszymy anonimowy kobiecy głos mówiący, iż „prócz mego ciała nic nie mam”¹⁶. W znacznie późniejszym wierszu *Dla Heraklita* męska świadomość poetycka Miłosza łączy się z kobiecym ciałem krewniaczki w wyobrażonej scenie lustrzanej z roku 1903, osiem lat przed narodzinami poety:

I może uniwersalność naszych doznań, tak duża dlatego, że jesteśmy częstką tego samego ludzkiego rodu, wystarcza, żebym przez chwilę był piętnastoletnią Elą, wtedy kiedy biegnie na spotkanie wzbierającej, szumiącej fali Atlantyku? Albo kiedy stoi nago przed lustrem, rozplata czarny warkocz, śliczna, świadoma tego, że jest śliczna, dotyka brunatnych tarcz na piersiach i przez krótko doznaje olśnienia, które wyłącza ją ze wszystkiego, czego ją nauczono: dygnięć, ukłonów, marynarskich kołnierzy, halek, zachowań się przy stole, guwernantek, wagonów sypialnych, panów z zaczesanymi w szpic wąsami, kobiet w gorsetach i tiurniurach, o których mówiło się: damy, albo: kokoty, katechizmu, listy grzechów przed spowiedzią, lekcji muzyki, francuskich słówek, udawanej

b a l a pisze o erotyzmie w poezji Miłosza (*Erotyka w poezji Czesława Miłosza*, „Akcent 4” [1990], s. 42–52).

¹⁴ C. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 60.

¹⁵ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 87–92.

¹⁶ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 61.

naiwności, grzeczności wobec służby, wiedzy o swoim posagu. Olśnienie: to wcale nie tak, bo naprawdę zupełnie inaczej. Nie trzeba nikomu o tym mówić, tylko sobie. Jak dobrze jest siebie dotykać i nie wierzyć im nic a nic, i wszędzie, w słońcu, w obłokach nad morzem, w szumie przypiływu, we własnym ciele, czuć to samo inne¹⁷.

Chciałbym od razu zwrócić uwagę na pewien szczegół dotyczący ostatniej frazy powyższego passusu – mianowicie, na kluczowy i wiele mówiący wybór (czy nawet błąd) w tłumaczeniu, który pojawia się w oficjalnej wersji angielskiej. W tym przekładzie, którego autorem jest sam Miłosz wraz z Robertem Hassem, końcowy zwrot „to samo i n n e” przełożono jako *completely different*¹⁸ – czyli raczej „zupełnie inaczej”. Różnica pomiędzy obiema wersjami jest znacząca. Czy ciało podmiotu, który je postrzega – a właściwie „czuje” – jest „tym samym innym” czy też „zupełnie innym”? Czy postrzegający podmiot jest „zupełnie inny” od ognia (słońca), powietrza (chmur), wody (morza) oraz ciała materialnego świata? Czy może te wszystkie naturalne pierwiastki są skojarzone z podmiotem jako „to same inne”? Zamieszanie spowodowane wątpliwym wyborem w tłumaczeniu wiele nam mówi o sprzecznych postawach Miłosza wobec ciała i świata materialnego. Co istotne, angielski przekład oddala sugestię radykalnie innej formy podmiotowości wyłaniającej się w tekście polskim. Oryginalna wersja fragmentu bowiem prezentuje fazę lustra w sposób całkowicie nowy. Zamiast obłądanego męskiego „ja” rozpaczliwie stojącego twarzą w twarz z samowycelowaniem, odnajdujemy „ja” kobiece afirmujące swoją tożsamość z innością.

Kuzynka Ela patrzy na siebie w lustrze i doznaje „olśnienia”, czyli głębokiej identyfikacji z innym, którym jest zarazem jej ciało, obce ciało oraz pierwiastki świata materialnego. „To samo inne” może być tu zrozumiane jako „tożsame inne”: inne, z którym jaźń jest jakoś tożsama. Kuzynka Ela z radosnym poczuciem wolności zdaje sobie sprawę, że wszystkie społeczne i językowe determinanty tożsamości – jej „ja” zamkniętego w „fortecy” – są fikcjami: 1) społeczne obyczaje regulujące jej relacje z innymi – dygnięcia, ukłony, zachowania przy stole, udawana naiwność, grzeczności wobec służby, wiedza o swoim posagu; 2) stroje, akcesoria i style umożliwiające kontrolę oraz regulację ciała – marynarskie kołnierze, halki, panowie z zaczesanymi w szpic włosami, kobiety w gorsetach i tiurniurach; 3) językowe i artystyczne formy stosowane do regulowania istnienia jako społecznego „ja” – lekcje katechizmu, lista grzechów przed spowiedzią, lekcje muzyki, francuskie słówka. Młodziutka Ela doświadcza inspirującego olśnienia prawdą: „to wcale nie tak, bo naprawdę zupełnie inaczej”.

Owo „olśnienie” ukazane jest w wierszu jako przejście od patrzenia do czucia, od wiedzy i świadomości do doświadczenia zmysłowego. Najpierw Ela przygląda się sobie w lustrze i jest „świadoma”, że jest „śliczna”. Następnie „doznaje

¹⁷ *Ibidem*, s. 946–947.

¹⁸ C. Miłosz, *New and Collected Poems, 1931–2001*, New York 2003, s. 474.

ośnienia”, które natychmiast oddziela ją od świadomości społecznych znaczeń – i od wszystkiego, czego ją „nauczono”. Wychodzi od „nauki” (wiedzy, świadomości) ku „doznaniu” (doświadczeniu zmysłowemu). Razem z Elą jako podmiot liryczny, przesunięcia tego dokonuje sam Miłosz, utożsamiając się ze swoją krewną poprzez bezpośrednią uniwersalność ludzkich doświadczeń, czy też „uniwersalność naszych doznań” – ale i poprzez akt poetyckiego voyeuryzmu. W polskiej wersji on *jest* nią: „żeby był przez chwilę piętnastoletnią Elą”.

Angielski przekład jest tu znów mylący ze względu na wybór słowa *revelation*, które oddawać ma polskie „ośnienie”. Rzeczownik *revelation* sugeruje odsłanianie przed wzrokiem, eliminowanie bariery broniącej przed autentyczną wizją. Polskie słowo natomiast może sugerować czasową *utratę* wizji, ponieważ pochodzi ono od czasownika „ośnić”, oznaczającego m.in. chwilowe pozbawienie możliwości widzenia¹⁹. Innymi słowy, „wzrok”, „patrzenie” i „wizja” zamiast uwierzytelnienia są tutaj poddane dalszej marginalizacji. W kończących fragment liniijkach, takie przemieszczenie się Eli w stronę doświadczenia zmysłowego opartego na „dotyku” wyklucza potrzebę zarówno „mowy”, jak i „wiary”. Ela już nie odczuwa – albo nie ma możliwości odczuwania – żadnego wewnętrznego przymusu, aby „powiedzieć” komukolwiek o swoim „stanie ośnienia”. „Dotykając” siebie, przestaje „wierzyć” w to, co mówią ludzie: dotyk ujawnia kłamstwo mowy. Wreszcie, podstawowe utożsamienie się Eli z „innością” słońca, chmur, morza oraz obrazu jej własnego ciała nie jest efektem rozumienia, nauki, wiedzy czy poznania, lecz „czucia”.

Szereg innych Miłoszowych podmiotów „widzi” swoje ciała i „uświadamia sobie” bądź też z przerażeniem „rozumie”, że owe cielesne formy nie należą w pełni do nich jako do postrzegających podmiotów. Ich ciała nie są „ich własnymi” ciałami. Z drugiej strony, kuzynka Ela „dotyka” i „czuje” „to samo inne”, które jest jednocześnie „swoim” i „nie-swoim” – zarówno w jej ciele, jak i w pozornie zewnętrznym świecie. Czasownik „czuć” pełni tu rolę kluczową w opozycji do „widzenia” lub „patrzenia”. Choć „widzenie” nie zawsze bywa czynne bądź świadome, jest ono słowem wskazującym na silną relację dyskretnego podmiotu wobec przedmiotu. Co więcej, jeśli coś „widzę”, relacja ta niekoniecznie jest wzajemna. Przedmiot niekoniecznie jest w stanie mnie widzieć; nawet jeśli wyposażono go we wzrok. W każdym razie rzecz „widziana” jest mocno uprzedmiotowiona. Z drugiej strony, „czucie” sugeruje relację znacznie bardziej wzajemną, współuczestniczącą. Jeśli coś „czuję”, to coś musi być w stanie „czuć” mnie – przy założeniu, że jest ono w ogóle obdarzone zdolnością do odczuwania. Co ważniejsze, czasownik „czuć” może bardzo wyraźnie oznaczać zarówno czynność, jak i bierność gramatycznego podmiotu. Na przykład mogę czuć skałę ręką albo czuć skałę znajdującą się za moimi plecami. W drugim przypadku pod-

¹⁹ „Ośnić: porazić wzrok silnym blaskiem, oślepić jasnością, bielą”. Zob. *Słownik języka polskiego*, t. II, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, s. 515.

miot gramatyczny staje się przedmiotem doznania zmysłowego, skoro „czucie” jest na niego narzucone.

W wierszu *Dla Heraklita* zastosowanie czasownika „czuć” zakłada dalsze osłabienie podmiotowości. Zamiast silnego, „metafizycznego” podmiotu patrzącego na uprzedmiotowiony świat, od którego jest oddzielony ścianami rozróżniającej „fortecy”, odnajdujemy słabszy, cielesny podmiot biernie „czujący” uprzedmiotowiony świat, którego on sam jest częścią. Ponadto widoczne przejście od silnej do słabej formy podmiotowości odbywa się w towarzystwie radosnego poczucia identyfikacji. Kiedy silny, metafizyczny podmiot patrzy w lustro, czuje rozpacz, ponieważ to, co widzi, jest „pudełkiem”, w którym jego prawdziwa, transcendentna tożsamość jest na swój sposób zamknięta. Jego cielesna tożsamość staje się „innym”. Kuzynka Ela radośnie poddaje się „czuciu” swojego ciała zarówno jako części świata, jak i jej najbardziej autentycznej istoty. Rzucając się w stronę Atlantyku, biegnie na „spotkanie” z falami, które ekstatycznie i ze wzajemnością przytula. Doświadczanie przez Elę „oceanicznego uczucia” – by odwołać się do znanej koncepcji Freuda²⁰ – sugeruje roztopianie się racjonalnej jaźni w ciele i w zewnętrznym materialnym świecie.

Moglibyśmy również opisać stan olśnienia Eli jako wtopienie się „patrzenia” w „dotyk” lub „czucie” – wtopienie silnej podmiotowości we współuczestniczącą przedmiotowość. Co więcej, ponieważ Miłozzowski podmiot liryczny przebywa przed lustrem razem z Elą, wydaje się, że kontrolujące spojrzenie „silnego” męskiego podmiotu bliskie jest rozpuszczeniu w uczestniczącym czuciu „słabszego”, żeńskiego podmiotu. Ale owo osłabienie podmiotowości okazuje się inspirujące ze względu na to, że jaźń nie przybiera już niepewnego kształtu ochronnego wału, który wstrzymuje oceaniczne przyływy nieuświadomionych impulsów i zewnętrznych bodźców. Wraz ze słabnącą rolą podmiotowej świadomości, znaczenia nabiera ciało samo w sobie – przestając być jedynie przedmiotem lustrzanego odbicia. To przejście jest szczególnie istotne dla młodej kobiety w roku 1903. Ela w pełni czuje fałsz społecznie narzuconej „maskarady kobiecości” – by użyć terminu wprowadzonego przez Luce Irigaray²¹ – w której zawsze jest przedmiotem męskiego, podmiotowego spojrzenia w obrębie męskiej symbolicznej ekonomii. Nagle wkracza ona w nowy porządek zmieszanej podmiotowości-przedmiotowości opartej na „dotykaniu” i „czuciu” zamiast „widzenia”. Pozostawia za sobą „świadomość” tego, że jest „śliczna” – czy raczej tego, że śliczny jest jej uprzedmiotowiony obraz – i czuciem toruje sobie drogę ku własnemu ciału, gdzie zaczyna istnieć na granicy podmiotowości i przedmiotowości.

²⁰ Zygmunt Freud opisuje „oceaniczne uczucie” jako „uczucie nierozzerwalnego związku i nierozzerwalnej łączności z całym światem zewnętrznym”. Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. Jan Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 58.

²¹ Zob. np. L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*, tłum. Sławomir Królak, Kraków 2010, s. 113.

Moglibyśmy tutaj również nawiązać do pamiętnych metafor, jakie w swojej pracy *Widzialne i niewidzialne* wykorzystał Maurice Merleau-Ponty: „chiazmu”, „splotu” oraz „fałdy”. Według francuskiego filozofa, kartezjańska perspektywa, w której dokonuje się rozdzielenie odrębnych podmiotów od uzewnętrznionych przedmiotów, musi być dogłębnie przemyślana na nowo. Stosunek między świadomością i ciałem byłby w takim przypadku kwestią podstawową. Zauważmy, że dla poparcia swojego postulatów Merleau-Ponty, podobnie jak Miłosz, posługuje się obrazem ciała, które dotyka się, gdy spogląda na siebie w lustrze. Spojrzenie kartezjańskiego podmiotu sugeruje, iż znalazł się on w sytuacji zupełnego odseparowania od tego, na co patrzy – nawet jeśli obserwuje własne ciało. Ale spojrzenie kuzynki Eli oplata się na niej samej – podobnie jak jej dotykająca dłoń jednocześnie czuje własne ciało i jest przez nie odczuwana. Postrzega i jest postrzegana. Czuje i daje się czuć. Stąd też lustrzana scena z wiersza Miłosza może stanowić poetyckie wyrażenie filozoficznej polemiki Merleau-Ponty’ego z Kartezjuszem:

Jest oplataniem się widzialnego na widzącym ciebie, dotykającego na ciebie dotykającym, które zachodzi zwłaszcza wtedy, gdy ciało widzi siebie, gdy siebie dotyka w trakcie widzenia i dotykania rzeczy, w taki sposób, że, równocześnie, *jako dotykalne*, znajduje się wśród nich²².

Kuzynka Ela dotyka swojego ciała. A w ten sposób zstępuje do świata rzeczy – świata „innego”. Łączy się ze światem „innego”. Jak to ujmuje Merleau-Ponty, wkracza w „cielesną tkankę świata”²³. Jednocześnie wydaje się, iż ten świat wykwita z jej ciała – z „tego samego”. Doświadczenie Eli potwierdza krytykę filozofii Kartezjusza przeprowadzoną przez Merleau-Ponty’ego, który w *Fenomenologii percepcji* pisze o tej filozofii jako refleksyjnej postawie rozłączającej podmiot od przedmiotu, czy też jako „oczyszczającym” oddzieleniu ciała od duszy²⁴. Przeżywane przez Elę doświadczenie własnego ciała przed lustrem problematyzuje ów podział, ponieważ staje się ona zarówno podmiotem, jak i przedmiotem. Podmiot i przedmiot splatają się w niej. Jej postawa nie jest wyłącznie refleksyjna, skoro „dotyka” czy „czuje” siebie, przyglądając się w lustrze. Nie jest czystym kartezjańskim podmiotem czy „duszą” przyglądającą się badawczo obrazowi swego obcego cielesnego „pudełka”. Doznaje raczej bezpośredniego, zmysłowego olśnienia, że to ona *jest* tym pudełkiem.

Kuzyka Ela nie może powiedzieć „nie moje”, jak nieuchronnie musi mówić Miłoszowa męska „świadomość”, kiedy ogląda się w lustrze i czuje obcość ufortyfikowanego podmiotu stojącego naprzeciwko swojej uprzedmiotowionej

²² M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis i I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 149.

²³ *Ibidem*, s. 247.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 219.

rzeczywistości. Wszystko, co widzi i czuje, jest „moje”, nawinięte na „nie moje” – niczym wstęga Möbiusa. Ela jest zarówno tą samą, jak i „inną”. Jest „chiażmem” tożsamości i różnicy. Jest „tym samym innym”. Co więcej, Miłosz – bądź też jego męski podmiot liryczny – utożsamia się z jej ciałem oraz oceanicznym rozpuszczeniem jej „ufortyfikowanej” podmiotowości w świecie materialnym: „może uniwersalność naszych [cielesnych, zmysłowych] doznań [...] wystarcza żebym przez chwilę był piętnastoletnią Ela”. Miłosz, na sposób spekulatywny, wkracza w sferę żeńskości po to, żeby doświadczyć podmiotowości zupełnie innego rodzaju – osłabionej, dotykanej, cielesnej i mieszanej z zewnętrznym światem.

3. MIŁOSZOWY „FEMINIZM” I GORSET FORMY

Cielesne olśnienia kuzynki Eli odzwierciedlają obecny u Miłosza, znacznie głębszy konflikt pomiędzy elementami, które on sam tradycyjnie określa jako „męski” i „żeński”. To prawda, Miłosz często stosuje wytarte metaforyczne skojarzenia kobiety z ciałem i naturą, a mężczyzny ze świadomością, rozumem, filozofią i sztuką. Mimo tego, w pewnych dziełach poety – jak w cyklu *Dla Heraklita* – bliską ciału ukazuje się w wyrażnie pozytywnym świetle, a sam Miłosz podważa tradycyjne schematy, usiłując włączyć męską świadomość w kobiecą cielesność. Ujmując rzecz jeszcze szerzej, pewne poetyckie i eseistyczne teksty Miłosza – szczególnie te pisane w późniejszym okresie – ujawniają szczerze pragnienie skierowania się w stronę zrozumianego dlań bieguna „kobiecości”. Zaskakująco wyraźnie wyjaśnia ów gest podważenia w liście do Konstantego Jeleńskiego z roku 1981:

Jak stary Faust (choć paktu nie podpisałem) brzydziłem sobie wszelką mądrość książkową i cenię tylko związki ludzkie, miłość i przyjaźń. To zresztą był jeden z głównych powodów, dla których odrzuciłem Eliot Norton Chair na Harvardzie – niechęć do wymądrzania się. I o ile były we mnie skłonności mizoginiczne, nawróciłem się prawie że na feminizm, przepadając za towarzysztwem kobiet, za tą aurą szczególną rozmów z nimi przy winie. Myślę, że choć późno, uczłowieczyłem się jakoś²⁵.

„Feminizm” Miłosza nie oznacza porzucenia wyświechtanego skojarzenia kobiety z biernością, ciałem i naturą. Przeciwnie, Miłosz swoim pisarstwem konsekwentnie potwierdza takie skojarzenie. W zamian jego „feminizm” oznacza destabilizację czy inwersję tradycyjnych hierarchii stawiających transcendentnego mężczyznę – jako czynnego przedstawiciela rozumu, intelektu i sztuki – ponad cielesną i naturalną kobietą. Istotnie, kuzynka Ela wyczuwa, że niewyraźalne, nienazywalne prawdy ciała fizycznego stoją wyżej niż fałszywe konstrukcje sztu-

²⁵ C. Miłosz, K. Jeleński, *Korespondencja*, Warszawa 2011, s. 258.

ki, rozumu, intelektu czy języka. Żeńska *soma* stoi wyżej od męskiego *logosu*. Ujmując rzecz bardziej szczegółowo, fragment z cyklu *Dla Heraklita* ukazuje wchłonięcie świadomości męskiej jako silnej, „metafizycznej” podmiotowości w ciało kobiece jako podmiotowość osłabioną i rozproszoną, która zstępuje pośród rzeczy materialnego świata.

Dla Heraklita nie jest bynajmniej jedynym utworem, w którym Miłoszowy podmiot liryczny zdaje się wstępować w ciało kobiecej postaci przyglądającej się sobie w lustrze. W późniejszej *Pięknej nieznanym* Miłosz opisuje jeszcze inną młodą dziewczynę doznającą zmysłowego olśnienia w wyniku dotykania swojego ciała przed lustrem. Wydaje się również, że kobiece doświadczenie cielesnej materialności odrzuca tu męską mądrość *logosu*: czyli „mowy” i „słów”. Podobnie jak kuzynka Ela, młoda dziewczyna buntuje się przeciwko tożsamości narzuconej jej przez zbiorowe zasady oraz społeczne formy wiedzy za pomocą „mądrości prześmiewczego ciała”²⁶. Wydaje się, że parafrazując znany fragment z Pascala, ciało dziewczyny ma swoje racje, których rozum nie zna. Ta cielesna, kobieca mądrość jest jeszcze jaśniej wyłożona w długim wierszu *Osobny zeszyt* (1977–1979), w którym jeden z wielu nakładających się na siebie głosów jest głosem bezimiennej kobiety:

Mówiłeś, ale po waszych mówieniach zostaje cała reszta,
Po waszych mówieniach, poeci, filozofowie, układacze romansów.
Cała reszta wywiedziona z głębi ciała,
Które żyje i wie, nie to, co wiedzieć wolno.

Zatrzymana teraz jestem w wielkiej ciszy.
Ale słowa nie każdemu są potrzebne.

[...]

Naprawdę jest tylko czucie w swoim wnętrzu ciepła i lepkości i trzeźwa czujność, na spotkanie tej rozkosznej i niebezpiecznej rzeczy, która nie ma nazwy, a na którą mówi się: Życie²⁷.

Wydaje się, że zgodnie z logiką Miłoszowej techniki wiersza wielogłosowego, głos kobiety po części nachodzi na jego głos. Być może ten anonimowy głos to wyraz własnego żeńskiego pierwiastka poety – jego anima, jak sam pisze w *Ziemi Ulro*²⁸. Jakkolwiek by było, kobieta przedstawia znacząco inny punkt widzenia przede wszystkim od męskich głosów dominujących w pozostałych częściach wiersza, a zwłaszcza od głównego męskiego głosu żalobnie rozważającego przeszłe życie Czesława Miłosza. Bezimienna kobieta stawia się w bezpośredniej opozycji wobec tego dominującego głosu, kwestionując tym samym jego potrzebę słów i jeszcze raz podważając tradycyjną hierarchię wartości. Z jednej strony mamy męską świadomość kojarzoną z pustym „gadaniem”, poezją, filozofią oraz

²⁶ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1233.

²⁷ *Ibidem*, s. 736–737.

²⁸ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 207.

„słowami”. Z drugiej zaś, kobiecą materialność, połączoną z ciałem, życiem, ciszą, bezimiennością oraz uczuciem.

O owej bezimiennej kobiecie w następujący sposób opowiada Miłosz w rozmowach z Renatą Gorczyńską: „słowa, te wszystkie konstrukcje – to świat mężczyzn. A kobiety na to patrzą z łagodnym przekąsem, mają do tego stosunek »gadaj zdrów«”²⁹. Miłosz zmierza do sugestii, że kobieta reprezentuje skrajny materializm, niemal nihilistycznie przeciwstawiony ludzkiej cywilizacji. Wydaje się, że w tym miejscu dyskursywny komentarz Miłosza potwierdza tradycyjną hierarchię męskiej „kultury”, stojącej ponad niebezpiecznie wywrotową, żeńską „naturą”. W wierszu taka myśl nie pojawia się. Niezależny głos bezimiennej kobiety działa na prawach równych pozostałym głosom. Otwiera on zupełnie inną perspektywę na ciąg tradycyjnie zestawianych ze sobą przeciwieństw: męski–żeński, ludzki–zwierzęcy, kultura–natura, świadomość–ciało, rozum–instykt, język–cisza.

Wydawać by się mogło, że kobieca perspektywa cielesnej materialności w sposób najostrejszy mogłaby wykluczać rzeczywistość, konieczność, a nawet możliwość poezji. Innymi słowy, głos kobiety w wierszu Miłosza kwestionuje samo istnienie całych werbalnych struktur, w których pojawia się jej wypowiedź, przeciwstawiając fałszywość męskich „słów” rzeczywistości kobiecej „ciszy”. W analogii do tej opozycji zestawia ona wykwiłtne gorsety, halki, falbaniastą bieliznę oraz jedwabne suknie z ciepłą lepką rzeczywistością kobiecego ciała. Kuzynka Ela, Justyna i „piękna nieznajoma” dokonują podobnych porównań. Chciałbym tutaj wskazać, że ta garderobiana analogia jest jedną z najbardziej ulubionych metafor Miłosza wykorzystywanych dla opisanego relacji pomiędzy sztuczną formą a naturalną rzeczywistością, pomiędzy sztuką a naturą, pomiędzy poezją a bezsłowiem. Wydaje się, że konkretna forma tej opozycji wyniknęła po części z Miłoszowej lektury *Malarza życia współczesnego* Baudelaire’a – a szczególnie z części *Pochwały szminki*, gdzie Baudelaire podkreśla pozytywne znaczenie „szminkowania” i „ozdoby”, a nawet sugeruje, że kobieta ozdabiając i upiększając swoje naturalne ciało, spełnia swój obowiązek wynoszenia się „ponad naturę”. Mówiąc ogólnie, wyszukane ozdoby trafniej ukazują „niechęć dla tego, co rzeczywiste”, i pokazują tym samym, że „dusza [...] nie jest materialna”³⁰.

Miłosz rozszerza to porównanie, tworząc wyraźne połączenie między wytwornymi strojami z końca XIX wieku a językiem i stylem poetyckim. Jest to szczególnie widoczne w środkowej części wypowiedzi bezimiennej kobiety z *Osobnego zeszytu*, gdzie opisuje „ciemną akademię”, gdzie zasiadają „tłumaczki gorsetów, gramatyczki halek, poetki ineksprymabli z koronką”³¹. Połączenie to

²⁹ C. Miłosz, R. Gorczyńska, *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*, Kraków 1992, s. 207.

³⁰ C. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego* [w:] *O Sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. Joanna Guze, Wrocław 1964, s. 224–225.

³¹ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 737.

staje się jeszcze wyraźniejsze, kiedy kobieta zaczyna wyśmiewać *soutien-gorge*, eufemistyczny sposób określania stanika podtrzymującego piersi. Przypomina wreszcie, „aby wzorem francuskich prababek pamiętających czerwone kabaty angielskich żołnierzy powiadamiać o nadejściu miesiączki: *Anglicy przyjechali*”. Style kobiecych strojów mogą się zmieniać w czasie, zgodnie z prawdami „maskarady kobiecości”, ale wszystkie one oddzielają od prawdy o naturze i „życiu”. Baudelaire może i pochwalałby kobiecą auto-sublimację, ale bezimienna kobieta – podobnie jak i Ela czy „piękna nieznajoma” – woli to, co Baudelaire nazywa „rzeczywistym”. Jak sama wyjaśnia, „naprawdę jest tylko czucie w swoim wnętrzu ciepła i lekkości”.

Miłosz chce wskazać dokładnie na to samo w przypadku języka i poezji. Sposoby werbalnej ekspresji może i zmieniają się w czasie, ale odcięcie się języka od fizycznej rzeczywistości pozostaje niezmiennie. Wzniosły język sublimuje czy też zaciemnia naturalną rzeczywistość, podobnie jak czynią to makijaż czy wykwintny strój. Sama poezja jest najbardziej ostentacyjnym typem językowej sublimacji, szczególnie kiedy wybiera skrajną formę wyśmiewanych przez anonimową kobietę „romansów”. Co więcej, jeśli idzie o umiejscowienie kobiecych scen lustrzanych w czasie oraz częste uwagi o kobiecej bieliźnie i strojach, Miłoszowy wybór *la belle époque* nie jest przypadkiem. Po pierwsze, okres ten to łąbodzi śpiew najbardziej ostentacyjnych form wysublimowanego wyrafinowania: falbaniastych sukien, gorsetów, halek, obyczajnych nakryć głowy. Po drugie, w kulturze polskiej okres ów dokładnie idzie w parze z okresem Młodej Polski, której poetyccy przedstawiciele są zazwyczaj kojarzeni z najbardziej wyszukаныmi formami języka. Ruch ten znacząco inspirował się Schopenhauerem oraz poetyką Baudelaire’a. Marian Stala potwierdza, iż „pragnienie bezcielesności” było dla młodopolskiego zwrotu sprawą centralną³². Sam Miłosz – w swojej *Historii literatury polskiej* – podkreśla antymaterialistyczną emfazę Młodej Polski, łącząc ją z tym, co sam nazywał „siłą niemal manichejską”³³.

Tu dochodzimy do skrzyżowania filozoficznych i religijnych niepokojów Miłosza z jego dylematami dotyczącymi formy poetyckiej. Z jednej strony całkowicie zgadza się z Baudelaire’em, że istoty ludzkie muszą narzucać naturze swoje sublimujące formy. Ponadto, jak Baudelaire, podkreśla swoją niechęć do natury, dodając, że jego podobieństwo do Williama Blake’a wynika przede wszystkim z tej właśnie niechęci³⁴. Język poetycki musi narzucać kształtny gorset „formy” na to, co „rzeczywiste” – tym samym rzutując ludzki sens porządku i piękna na nieokiełznaną naturę. Ale takie formy mogą być absurdalnie fałszywe, jak typowe dla dziewiętnastowiecznej mody niemożliwie wąskie talie osy i niedorzeczne turniury. Tak jak kuzynka Ela odrzuca fałsz jej halkowego, społecznego „ja”,

³² M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 267.

³³ C. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, tłum. Maria Tarnowska, Kraków 1993, s. 378.

³⁴ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 185, 279.

Miłosz potępia spadek moderny zarówno za antimaterialną manichejską intensywność, jak i za sztuczny styl, którego silny wpływ na polską poezję odkrywa z niechęcią: „Styl nasz, choć to jest przykre, tam się rodzi”³⁵.

Wysoki styl poezji Młodej Polski brzmi fałszywie, jak ostatnie rozpaczliwe technienie niedającego się już bronić światopoglądu lub „ersatz modlitwy”³⁶. Roszczenia „rzeczywistości” stały się zbyt silne, stąd też jakakolwiek wiara w sublimującą moc poezji straciła podstawy. Miłosz obawia się fałszu poezji, co ujawnia w wierszu *To*: „I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia / Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu, / A pod spodem TO, czego nie podejmuję się nazwać”³⁷. „To” czai się w ukryciu za każdym sublimującym językiem, pokazując jak bardzo przypomina delikatną mowę francuskich prababek, na próżno próbujących zaprzeczyć przepływowi menstruacyjnej krwi. Nowoczesna poezja musi albo przebrać się w coś wygodniejszego, albo rozebrać się do naga.

4. MIŁOSZ I POJĘCIE „SEMIOTYCZNEGO”

W *Ziemi Ulro* Miłosz odwołuje się do „choroby niedocieleśności właściwej Romantyzmowi”³⁸. Mógłby też wymierzyć takie samo krytyczne ostrze w poezję Młodej Polski oraz w metafizyczną i gnostycko-manichejską część swojego dzieła. Ale w jaki sposób poezja mogłaby stać się wystarczająco cielesna? Próbowałem pokazać, jak kobiety stojąc u Miłosza przed lustrem, dają pierwszy, niepewny wyraz temu, co on sam nazywa „poezją przyszłości”: pulsującą naturalnymi rytmami ciała. Jednakże ta poezja – poezja wyrażająca nienazywalne „to” – wydaje się jednak niemożliwa, skoro nieuchronnie musi popaść w bezsłowie. Język i ciało są skrajnie niewspółmierne. Jak pisać poezję o niewysławialnym?

Miłosz znajduje początki odpowiedzi na to pytanie w poezji Anny Świrszczyńskiej (1909–1984), której wybór wierszy przetłumaczył wraz z Leonardem Nathanem i zamieścił w tomie *Talking To My Body* (1996). Miłosz, po pierwsze, poszukuje w wierszach polskiej poetki – autorki choćby takiego wiersza, jak *Kobieta rozmawia ze swoim udem* – sposobu, dzięki któremu *logos* uzyskałby kontakt z *somą*. Po drugie, znajduje w jej wierszach pewnego typu wyzwolenie od wymagań „męskiego”, transcendentnego *ego*, zamiast których wybrać można to, co nazywa „kobiecą” nieegotyczną cielesnością. Sam, w wierszu *Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*, powiada: „I ciało jest najbardziej tajemnicze, / Ponieważ tak śmiertelne, chce być czyste, / Uwolnione od duszy, która krzyczy: ‘Ja’!”³⁹. Miłosz uczy się od Świrszczyńskiej, że rzeczywi-

³⁵ C. Miłosz, *Traktat poetycki* [w:] *Wiersze wszystkie*, s. 387.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1139.

³⁸ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 137.

³⁹ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 1071.

stość cielesnego istnienia może sugerować, że „nie ma mnie”⁴⁰. Poezja cielesności oznacza po prostu koniec „ja”.

Ta „kobieca” perspektywa wymaga również innego rozumienia tego, czym jest poezja. Bezimienna kobieta z *Osobnego zeszytu* nie mówi, że poezja jest niepotrzebna, ale, że „słowa nie każdemu są potrzebne”. Poezja przecież nie musi być definiowana jako układ „słów” – to znaczy układ wyraźnych językowych znaków z ustalonymi polami znaczeniowymi. Zamiast tego, można by ją charakteryzować jako dźwięk, melodię, rytm czy intonację. I tak właśnie Miłosz często odczuwa swoją własną poezję – jako „poezję inkantacyjną”⁴¹. Poeta wyjaśnia Aleksandrowi Fiutowi: „Dlaczego powiedziałem, że nie jestem, że nie uważam siebie za filozofa, myśliciela? Bo filozof, myśliciel najpierw myśli, a następnie formułuje. U mnie zaś sens formułuje się w zdaniu, od razu w rytmie”⁴². W innym miejscu pisze, iż język metaforyczny redukuje poezję do pustej ornamentyki i „gadulstwa”, od których jedynie „największa zwartość rytmiczna” może ją uratować⁴³. Rytm jest dla języka poetyckiego życiodajną krwią.

A skąd pochodzi ów rytm? Miłosz często podkreśla, że pochodzi z ciała, pożyczając formułę od Blake’a, według którego genezy poezji szukać należy w „uderzeniu tętna” i „pulsowaniu krwi”⁴⁴. Można by się w takiej wizji doszukiwać innych naturalnych cykli, jak oddychanie czy nawet cykle menstruacyjne. Miłosz zgadza się ze stwierdzeniem Fiuta: „pan szuka jakby instynktownie, nieświadomie trochę, takiej wypowiedzi, która jest blisko pańskiemu rytmowi biologicznemu, pańskiemu oddechowi”⁴⁵. Zdaje się, iż ta uwaga jest szczególnie prawdziwa w stosunku do wcześniejszej poezji Miłosza – na przykład tomu *Trzy zimy*. Późniejsza, „metafizyczna” poezja, choćby ta z *Drugiej przestrzeni* często jest bardziej dyskursywna niż inkantacyjna. Tu właśnie znajduje się wielki konflikt w obrębie Miłoszowej poetyki. Z jednej strony ciało, oddech, krew, rytm, inkantacja, instynkt, natura, „kobiecość” wraz z osłabionym i rozproszonym podmiotem. Z drugiej zaś strony świadomość, myśl, dyskurs, teologia, filozofia, sztuczność, kultura, „męski” i silny podmiot kartezjański.

Miłosz konsekwentnie sugeruje, że poezja sama pochodzi z ciała, z pierwiastka „żeńskiego”, z rytmu, z momentu przedjęzykowego i przedpodmiotowego. Zarazem wydaje się, iż w pewnym stopniu nie ufa on temu płynącemu w nim prądowi i poszukuje sposobów na jego uregulowanie, skanalizowanie i kontrolę. Stąd też jego poezja przyjmuje zhybrydowane formy, co najlepiej ilustrują długie, „polifoniczne” utwory poetyckie. Pulsujący rytm fragmentów lirycznych – często opiewających moralnie podejrzane piękno natury – powstrzymują czy

⁴⁰ *Ibidem*, s. 1070.

⁴¹ C. Miłosz, A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1988, s. 45.

⁴² *Ibidem*, s. 47.

⁴³ C. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 209.

⁴⁴ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 197, 268.

⁴⁵ C. Miłosz, A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 45.

też próbują usidlić fragmenty prozy, autokomentarzy, cytatów z innych tekstów, rozpraw filozoficznych i teologicznych. Język jako dyskurs nieustannie zakłóca język jako rytm i dźwięk. Miłosz nie ukrywa, iż odrzuca „poezję czystą” w stylu Mallarmégo. Podobnie nie ufa dytyrambicznemu impulsowi w sobie – może dlatego, że wyczuwa w nim bezimienne „To”, które mówiąc przez niego, osłabia jego poczucie kontroli jako pojedynczego, samoprzejrzystego, racjonalnego podmiotu. W kluczowej, otwierającej części poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz wciela się w postać archetypowego poety zmagającego się ze swoim wewnętrznym „dajmonionem”:

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
[...]
Znowu tamten nienazwany mówi za mnie⁴⁶.

Miłosz jako poeta jest – czy mu się to podoba czy nie – medium dla rytmu, dla nienazywanego, którym jest „To”. Czuje, że ten rytm osłabia bądź podważa jego suwerenną podmiotowość oraz że nigdy nie zdoła go w pełni kontrolować. Poezja jest „gorączką” atakującą silną wersję racjonalnej jaźni. Rzecz jasna, takie twierdzenia poety są także arcyromantyczne, ale Miłosz raczej nie afirmuje tego modelu twórczości. Poezja istnieje na kłopotliwej granicy pomiędzy świadomą myślą a „obrzydliwością” niepoohamowanego rytmu pochodzącego z ciała. Innymi słowy, moglibyśmy powiedzieć, że język poetycki Miłosza ukazuje takie podwójne oznaczenie, które Julia Kristeva nazywa terminami *le sémiotique* i *le symbolique*. Z jednej strony, język oznacza poprzez elementy dźwiękowe „rytmu” i „intonacji”, wyrażając lub dając ujście nieuświadomionym przedpodmiotowym popędom⁴⁷. Z drugiej zaś, oznacza przez „sens”, gdzie słowa nie są jedynie dźwiękami, ale znakami reprezentującymi przedmioty „świadomości”. Kristeva sugeruje, że w „języku poetyckim” element semiotyczny wykazuje tendencje do „uzyskania przewagi kosztem tetycznych i predykatywnych ograniczeń osądzającej świadomości danego *ego*”⁴⁸. W przypadku Miłosza dominacja „semiotycznego” jest nieustannie przerywana bądź ograniczana. Jego język poetycki rozgrywa bitwę pomiędzy elementem „symbolicznym” świadomości a przedpodmiotowym „semiotycznym” ciała, pomiędzy kontrolującym świadomym umysłem a „Tym”, pomiędzy werbalnymi halkami a nagim rytmem.

Poezja Miłosza jest sceną zderzenia pomiędzy tym, co Kristeva, nawiązując do Lacana, nazywa przedlustrzanym „semiotycznym” a polustrzanym „symbolicznym”. Kluczowy wybór w angielskim tłumaczeniu wiersza *Dla Herakli-*

⁴⁶ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 631–633.

⁴⁷ J. Kristeva, *Desire in Language*, New York 1980, s. 134.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 134.

ta ukazuje podobny konflikt. W wersji polskiej kuzynka Ela, zstępując w ciało świata, do „tego samego innego”, radośnie powraca do przedpodmiotowej fazy identyfikacji zarówno z obrazem ciała, jak i zewnętrznym światem materialnym. W wersji angielskiej Ela jako świadomość przedstawia lacanowską fazę lustra, w której ma miejsce jej wyobcowanie z własnego ciała i świata zewnętrznego, które są zupełnie inne (*completely different*). Wydaje się, że Miłosz tłumacząc swój wiersz, umacnia dominację transcendentnej świadomości, nawet jeśli musi ona pozostać bezpowrotnie wyobcowana ze świata materialnego oraz z ciała. W przeciwieństwie do Mallarmégo czy surrealistów – których Kristeva umieszcza na liście archetypowych przedstawicieli „języka poetyckiego” – Miłosz nie wykazuje żadnego pozytywnego zainteresowania takim wyzwoleniem „semiotycznego”, aby „symboliczna” funkcja języka zaczęła się rozpadać. Nie życzy sobie, aby silny podmiot transcendentnego *ego* ukazał się, jak to ujmuje Kristeva, jako wątpliwy „podmiot w procesie” (*le sujet en procès*)⁴⁹. Miłosz bowiem – przynajmniej świadomie – zakłada, że będzie się opierał rozpadowi podmiotowości, pozostając w ten sposób nostalgicznym obrońcą silnej metafizycznej wersji podmiotu.

Z drugiej strony, z poetyckiej praktyki Miłosza nieustannie wyłamuje się alternatywna potencjalność i w pewnych momentach – jak mogliśmy to prześledzić – zdaje się on opowiadać właśnie za nią. Kiedy Miłosz – podmiot liryczny dokonuje identyfikacji z kobiecymi postaciami dotykającymi przed lustrem swoich ciał i odczuwającymi swoje społeczne tożsamości jako fikcje, udaje mu się nawiązać kontakt z fazą następującą przed rozpaczliwym wyobcowaniem fazy lustra. „Wycofuje” się więc w kobiecą cielesność, która rozprasza świadomość silnego przejrzystego dla siebie podmiotu, przetwarzając go w nieświadomy rytm, melodię, intonację czy proces. Tak oto Miłosz potwierdza stereotypowe skojarzenia z kobiecością, zarazem odwracając tradycyjne hierarchie wartości. Kobieca cielesność reprezentuje – w pozytywnym sensie – zarówno załamanie się silnego fikcjonalnego podmiotu, jak i źródło poezji. Pod „symbolicznymi” gorsetami i halkami gramatyki, składni, metafory i społecznych znaczeń znajdziemy „semiotyczność” nagiego dźwięku, oddechu oraz pulsowania krwi. W języku śmiertelnego ciała – lekcja, jaką Miłosz pobrał u Świrszczyńskiej, uczy: „Nie ma mnie”.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 135.

Stanley Bill

CZESŁAW MIŁOSZ'S FEMINISM: WOMAN, BODY, THE SELF

Summary

This paper examines the peculiar poetic 'feminism' of Czesław Miłosz. The author emphasizes Miłosz's positive engagement with the problems of the physical body and corporeality, suggesting certain poetic solutions to the modern philosophical dilemma of the metaphysical 'I' alienated from its own corporeal existence. Specifically, the author analyzes certain key passages in which the potential dissolution of the integral, metaphysical and traditionally 'masculine' subject appears in a distinctly positive light. Miłosz sometimes embraces a 'feminine' and corporeal model of what the author terms the 'weak self', which the Polish poet links both with certain highly traditional archetypes of 'femininity' and with the basic nature of his own poetic art. Poetry itself is 'feminine' in gender according to Miłosz since it „opens itself and waits for a creator, a spirit, a daemon”. The author argues that this poetic feminism is simultaneously conservative and radical since it tends to express itself through schematic stereotypes, while potentially re-evaluating them. Finally, the paper explores the ways in which Miłosz's feminism raises fundamental questions about how poetic language functions.