

Małgorzata Mikołajczak



Piosenka o porcelanie i „temat zachodni”. Na marginesie geopoetyki Czesława Miłosza

Jednym z pytań, które warto byłoby postawić w ramach podejmowanych ostatnio badań nad geopoetyką Czesława Miłosza¹, mogłoby być pytanie o białe plamy na literackiej mapie autora *Rodzinnej Europy*. Interesujące byłyby tu nie tyle dalekie, niepoznane miejsca, których krajobrazy nigdy nie przeniknęły do tekstów poety, ile terytoria bliskie, dostępne, a jednak nieznanne – takie, które sytuując się w kręgu najbliższej geografii Miłosza, pozostawały poza zasięgiem jego „teleskopicznego oka”². Wśród tych miejsc są tereny położone na zachodzie Polski, które po wojnie nazywano „ziemie odzyskane”, a które dookreślić można, unikając kłopotliwej terminologii, jako obszar na polskim pograniczu zachodnim, przyłączony do Polski po 1945 roku. Należy zaznaczyć, że nie tylko dla Miłosza tereny te stały się *terra incognita*, niebezpiecznie w powojennej polityce do nich właśnie odnoszono termin „biała plama”.

W twórczości „mieszkańca Północy”, urodzonego na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej i ukształtowanego przez wielokulturowe wschodnie pogranicze, zachodnie obszary kraju oraz związane z nimi miejsca nie stały się tematem osobnej refleksji; także ich topografia, co rozumiały, nie pojawia się w obrazowaniu utworów Miłosza. Można natomiast zauważyć, że obecność ziem zachodnich została w szczególny sposób zapośredniczona – są one bowiem przywoływane o tyle,

¹ Badania nad geografją literacką Czesława Miłosza, które zapoczątkowała Beata Tarnowska (*Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza*, Olsztyn 1996), rozwijają się dziś w duchu geopoetyki, czego przykładem jest książka Czesława Miłosza „*północna strona*” (red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011).

² O „teleskopicznym oku” Miłosza pisze Elżbieta Rybicka w artykule „*Homo geographicus*”. *Miłosza topografie i autobiografie (rekonesans)* (Czesława Miłosza „*północna strona*”, *op. cit.*, s. 25–37).

o ile mają związek z miejscem autobiograficznym. A ściślej rzecz ujmując, o sposobie ich istnienia w twórczości poety przesądza perspektywa nie *homo geographicus*, ale *homo exul*.

Doświadczenie emigracji, które dało impuls refleksji nawiązującej do romantycznej idei poety wygnańca, uruchomiło też „temat zachodni” w twórczości Miłosza. W tym wypadku czynnikiem sprawczym była jednak nie sytuacja indywidualna (migracja poety), ale osadzone w najnowszej historii przeżycie zbiorowe – powojenny *exodus*, o którym autor *Światła dziennego* napisze: „Naród w pomiętych czapkach, z całym dobytkiem na plecach, / Idzie, szukając siedzib na zachód i na południe” (*Naród*)³. Za sprawą przesiedleń pogranicze zachodnie występuje w wypowiedziach Miłosza jako miejsce przesunięte⁴ – rekompensata i substytut miejsca utraconego. W eseju zatytułowanym *Miejsca utracone*, pochodzącym z tomu *Szukanie ojczyzny*, mowa jest o przechowywanych w pamięci obrazach okolic, w których poeta dorastał. I właśnie w tym kontekście pojawia się wzmianka na temat zachodnich terenów:

Bez mała pół wieku temu, w wyniku drugiej wojny światowej, nastąpił wielki *exodus* ludności ze wschodu na zachód i to olbrzymie wydarzenie nie otrzymało w słowie pisanym wyrazu na jego miarę. W Polsce należało ono do tkanki życia, której przemilczeniem zajmowała się oficjalna prasa, pracowicie budując swój świat na niby. Jednak dla setek tysięcy rodzin była to najbardziej dotykalna, codzienna rzeczywistość: nowe „tu” i zostawione za sobą „tam”, ciągnęła pamięć i nowe pokolenia wychowane w poczuciu, że gdzieś tam, daleko, są rzeki, pagórki, drogi, wioski kraju ich rodziców i dziadków⁵.

Dialektyka „tu” i „tam”, organizująca wyobraźnię przestrzenną poety, funkcjonuje tu odmiennie niżeli w odniesieniu do Kalifornii i Litwy – nie tylko ze względu na ogólnikowość wypowiedzi. W cytowanym eseju zachodnim terenom powojennej Polski przydany został dodatkowy status – miejsca zadanego. Rozszerzając klasyfikację miejsc autobiograficznych Czermińskiej⁶, miejsce zadane – rozumiane w duchu geografii wyobrażonej Edwarda Saida – odnieść można do wyobrażenia, które pierwotnie pojawia się w sferze postulatycznej i dopiero następnie w tekstach literackich. Topografia miejsca zadanego byłaby tyleż pochodną oczekiwań związanych z polityką miejsca, ile wyrazem potrzeb duchowych podmiotu.

I choć w wyżej przytoczonej wypowiedzi miejsce zadane jest tylko elementem zadanego tematu, składową świata przedstawionego utworów, które opowiadałyby o *exodusie*, translokacja nadaje mu rangę centralną. W tak zaprojektowanej

³ Cz. Miłosz, *Naród*, w: *idem*, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 242.

⁴ Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geo-poetyki*, „Teksty Drukie” 2011, nr 5, s. 195.

⁵ Cz. Miłosz, *Miejsca utracone*, w: *idem*, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 211.

⁶ Por. M. Czermińska, *op. cit.*, s. 183–200.

literaturze właśnie miejsce, „nowe «tu»”, jak nazywa je autor *Szukania ojczyzny*, się jednym z kluczowych zagadnień.

Warto zauważyć, że pragnienie, by literatura dała odpowiedni wyraz wydarzeniom związanym z powojenną migracją, jest zbieżne z postulatami PRL-owskiej polityki, dla której jednym z priorytetów był „temat zachodni”. Temat ten stał się szczególnie nośny pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych XX wieku. Oczekiwano wówczas, że krajobraz kulturowy ziem zachodnich konstruowany będzie zgodnie z polityczną racją i według instrukcji obsługi prezentowanej w wystąpieniach polityków. Znana jest wypowiedź Edwarda Gierka, który podczas II Zjazdu Pisarzy Ziem Zachodnich i Północnych w roku 1959 apelował o „wzięcie na warsztat twórczy wielkiej epopei naszego narodu, jaką było zaludnienie, objęcie w posiadanie odwieczne polskie ziem piastowskich”⁷. W tym samym duchu Witold Nawrocki w książce zatytułowanej *Trwanie i powrót* przekonywał: „nie było w ostatnim stuleciu w dziejach narodu procesu równie masowego i ważnego jak ruch migracyjny na Ziemię Zachodnią”. Tej opinii, podobnej do cytowanego wcześniej stwierdzenia Miłosza, towarzyszyło też podobne oczekiwanie pod adresem literatury:

Procesy migracji ludnościowej i zasiedlania terenów na ogół opustoszałych miały smak wielkiej przygody; zbiorowe doświadczenia ludzkie łatwo obrastały w legendę, podlegając przyspieszonemu procesowi mitologizacji. Była to wielka szansa tematyczna dla literatury; życie na Ziemiach Odzyskanych podsuwało niesłychanie wiele różnorodnej natury konfliktów, niebanalnych, mało znanych lub zupełnie nowych, dramatycznych, bogatych w spięcia polityczne i moralne⁸.

Gdyby nie inne rozłożenie akcentów, można by powiedzieć, że wypowiedź Miłosza jest powtórzeniem tamtych postulatów. Z hasłami polityków łączy ją oczekiwanie realizacji „wielkiego tematu”. Powody jednak, dla których autor *Szukania ojczyzny* podnosi rangę problematyki przesiedleń, są odmienne. Inna jest też interpretacja *exodusu*. W największym skrócie można by powiedzieć, że Miłoszowi chodzi nie o „wielką przygodę”, ale o „wielką tragedię”.

Patrząc z perspektywy, właśnie te dwie opcje – przygoda i tragedia zdecydowały o kształcie literatury poświęconej powojennemu zasiedlaniu zachodnich terenów. Fabułę przygody podjęła literatura osadnicza, popularna w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, którą jednak zrodziła nie tylko potrzeba propagandowego budowania „swego świata na niby”, jak ujął to Miłosz, ale też idea „pokrzepienia serc”, odpowiadająca na duchowe potrzeby przesiedleńców. Literatura osadnicza nie zaowocowała, jak postulowano, wielką narodową epopeją.

⁷ Cyt. za: R. Żytniec, *Literackie zawłaszczanie polskiego Zachodu*, „Tygiel Kultury” 2005, nr 7–9.

⁸ W. Nawrocki, *Dokument a literatura. Obraz literacki a obraz pamiętnikarski Ziem Zachodnich i Północnych*, w: *idem, Trwanie i powrót. Szkice o literaturze Ziem Zachodnich*, Poznań 1969, s. 111.

Można by powiedzieć, że tak jak powstała – w odpowiedzi na zapotrzebowanie PRL-owskiej polityki miejsca – tak też wraz z ustaniem tego zapotrzebowania wygasła. Ale dziś można też spojrzeć na nią z perspektywy nurtu, który wychodząc poza powojenną politykę miejsca, okazał się wyjątkowo trwały i po roku 1989 odżył w kształcie, który Inga Iwasiów nazwała literaturą neo-post-osiedleńczą⁹. Ten właśnie typ literatury wpisuje się w zadany przez Miłosza temat i reprezentuje fabułę tragiczną.

Oczywiście wypowiedzi autora *Szukania ojczyzny* nie można przypisać tej siły oddziaływania, jaką miały apele polityków. Zresztą dokładnie w roku, kiedy Miłosz pisał wyżej przytoczone słowa (1996), ukazała się powieść *Hanemann* Stefana Chwina, która zapoczątkowała nowy sposób pisania o tak zwanych ziemiach odzyskanych. Dlatego można by raczej powiedzieć, że oczekiwanie poety zbiegło się z przemianami w obrębie samej literatury, która po transformacji ustrojowej zaczęła się rozliczać z polityczną przeszłością i na nowo rekonstruować rzeczywistość powojennej migracji. Pomijając szczegółową charakterystykę tej twórczości (to zagadnienie mogłoby być tematem odrębnego artykułu), wskażę na jeszcze jeden związek utworów neo-post-osiedleńczych z Miłoszem. O ile hasłem przewodnim literatury osadniczej była botaniczna metafora zakorzenia/wrastania odnosząca porządek życia do przyrody, która odradza się w cyklicznym kształcie, o tyle twórczość powstająca po roku 1989 opiera się na przekonaniu, że życie ludzkie rządzi się nieco innymi prawami i podlega regule zakorzenia rozumianego na sposób Miłosza. Zdaniem autora *Miejsc utraconych* zakorzenie łączy się z istnieniem stałego, uwarunkowanego terytorialnie rytmu i tak jak strefa geograficzna określa strefę występowania danego gatunku, tak ludzie są analogicznie przypisani do miejsca. Raz jeszcze przywołam fragment cytowanego eseju:

„Zakorzenie” jest zapewne stałą potrzebą natury ludzkiej. Może łączy się to jakoś z prawami ludzkiego organizmu, a ściślej, z prawem rytmu. To, co znane i swojskie, pozwala utrzymać ten sam rytm wewnętrzny, o którym mało wiemy, co nie znaczy, że nie istnieje. Zmiana środowiska powoduje zakłócenie rytmu i duży wydatek energii na przejście do rytmu nowego¹⁰.

Literatura neo-post-osiedleńcza realizuje czarny scenariusz oparty na przeświadczeniu o takim właśnie zakłóceniu. Tworzona przez drugie pokolenie ludzi urodzonych na ziemiach zachodnich, zdominowana przez narrację, w której tragizm miesza się z ironią, opowiada o przesiedleniu w kategoriach traumy i – co chcę podkreślić – odwołuje się do postpamięci¹¹. Postpamięć, termin zapropono-

⁹ I. Iwasiów, *Hipoteza literatury neo-post-osiedleńczej*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 220.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, op. cit., s. 213.

¹¹ Por. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 29, I (Spring 2008).

wany w kontekście doświadczenia Holokaustu, z powodzeniem można odnieść do traumatycznego wydarzenia, jakim było powojenne przesiedlenie ludności. W kontekście podjętych tu rozważań istotne jest również, że postpamięć, pozbawiona bezpośredniego dostępu do tego, co zaszło, jest mediatyzowana przez dostępne materialne artefakty, na przykład fotografie, przedmioty, ale też cudze narracje. I tu, wracając do Miłosza i kwestii miejsca zadanego jako elementu „wielkiego tematu”, postawię tezę, która będzie punktem wyjścia do dalszych refleksji: częścią postpamięci, a tym samym jedną z inspiracji współczesnej literatury opowiadającej o życiu na tak zwanych ziemiach odzyskanych, jest twórczość Czesława Miłosza. Tego przekonania, rzecz jasna, nie opieram tylko na wyżej wskazanych filiacjach. Podstawową przesłanką a zarazem argumentem, któremu pod tym kątem spróbuję się przyjrzeć, jest napisana w 1947 roku *Piosenka o porcelanie*.

*

Piosenka o porcelanie, „ten dobrze znany wszystkim wiersz”¹², jak pisze o niej Marek Zaleski, jest jednym z tych utworów poetyckich Czesława Miłosza, które mogą być interpretowane na różne sposoby i których wymowa nie jest oczywista. W tym wypadku nieoczywistość przesłania wiąże się przede wszystkim z charakterystyczną dla liryki roli podwójnością instancji nadawczych: podmiotu lirycznego i mówiącego w wierszu bohatera. Czy „ja” liryczne *Piosenki* podziela żal osoby lamentującej nad potłuczoną porcelaną czy, co charakterystyczne dla liryki roli, dystansuje się od niej, a wówczas trzeba zgodzić się ze Stanisławem Balbusem, że gatunkowe określenie (piosenka) jest tu „jawnie ironiczne”¹³. Jednakże rozstrzygnięcie, co dominuje w wierszu, skarga czy ironia, żal czy „humor historyczny”¹⁴, nie jest, jak się wydaje, możliwe, nie jest też konieczne, bo właśnie na owej nierozstrzygalności zasadza się poetycki koncept. Przenikanie się żalu i ironii, gra dystansu i utożsamienia to elementy, które składają się na artystyczny efekt, ale nie tylko one przesądzają o sile oddziaływania utworu. Zastanawiając się nad fenomenem popularności *Piosenki o porcelanie*, warto na początek przyjrzeć się konstrukcji utworu.

Zarówno Balbus, jak i Zaleski, piszący o *Piosence* w kontekście innych piosenek Miłosza, podkreślają rozdźwięk między znaczeniem tytułowego określenia i charakterem historiozoficznej refleksji, która bynajmniej nie przystaje do

¹² M. Zaleski, *Piosenki niewinności i doświadczenia*, w: *Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, red. A. Fiut, Kraków 2011, s. 324.

¹³ S. Balbus, „*Piosenka na jedną strunę*” (w stronę poetyki intertekstualnej Miłosza), w: *Poznawanie Miłosza 2, op. cit.*, s. 268. Por. uwagi na temat tego utworu w artykule badacza „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*” (o wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985 s. 487–488.

¹⁴ M. Zaleski, *op. cit.*, s. 324.

„lekkiego gatunku” piosenki. Trzeba jednak zauważyć, że oprócz dysonansu, na który wskazują badacze¹⁵, występują też inne. W wierszu o pokruszonej porcelanie cały czas coś „zgrzyta”. Podstawowym „zgrzytem” jest zderzenie bukolicznej, łagodnej tonacji (jej sygnałami są „wietrzyk”, „rzeczka”, „łabędzie”) z wizją katastroficzną, zabieg znany z innych utworów Miłosza. W planie obrazowania tej konfrontacji odpowiada kontrast: to, co poszczególne i drobne („maleńkie spodeczki”, „filiżanki”), zestawione zostaje z tym, co wielkie, rozległe („widnokrag”, „równina”). Na kontraście opiera się także przeciwstawienie łagodnej dynamiki („polata”, „opada”, „mijam”) z nagłością („zrywam się”) oraz antynomiczne dopełnienie w zakresie kolorystyki: „kwiecistość”, „różowość” z jednej strony, z drugiej – „brudna farba”.

Drugą oprócz dysonansu zasadą konstrukcyjną wiersza jest gradacja. Struktura monologu lirycznego ilustruje sytuację świata, który „wyszedł z formy”. Nie łagodny wietrzyk, o którym mowa w części pierwszej (i który tam „łagodnie polata”), jest siłą napędową obrazu, ale wiatr historii, taki jak ten, który na obrazie Paula Klee gna Angelusa Novusa wpatrzonego w piętrzące się przed nim ruiny i szczątki (do tej wizji i interpretacji Waltera Benjamina przyjdzie jeszcze powrócić). Obrazowaniem wiersza rządzi dynamika rozpadania się świata, jego „roztrzaskiwania się” w akompaniamencie trzaskającej porcelany, co oddaje warstwa brzmieniowa utworu („maleńkich spodeczków trzaski”, „warstwa rześko chrupiąca”). Trzy kolejne całości wiersza odzwierciedlają trzy etapy procesu miażdżenia (świata i porcelany), każda z nich ilustruje inne stadium istnienia przedmiotów: w pierwszej, gdzie eufemistycznie antycypowana zostaje porcelanowa katastrofa (mowa tam o „bryzgach kruchej piany”), mamy „spodeczki” i „filiżanki”, w drugiej spodeczki trzaskają („słyszać maleńkich spodeczków trzaski”), część trzecia mówi już o miazdze skorupki („Równina do brzegu słońca / miazgą skorupki pokryta”). W efekcie obraz potrząskanych naczyń rozrasta się w surrealistyczną wizję równiny zasłanej rozbitą porcelaną.

Tę liryczną opowieść czytać można również w odniesieniu do innego równoległe rozwijającego się tu scenariusza, przedstawiającego ciąg zdarzeń zainicjowanych pojedynczym epizodem zniszczenia domu. To wydarzenie prowadzi do globalnego kataklizmu. Emblematami domu są serwis, pierzyny i jabłoń. Porcelanowy serwis rozrzucono nad rzeczką, pierzyny zostały porozrywane, a jabłoń – złamana. I to ów „czarny ślad”, jak go nazywa poeta, daje impuls katastrofie, nieprzypadkowo część pierwszą zamyka obraz, który interpretować można w odniesieniu do potopu („ziemia gdzie spojrzysz zasłana / bryzgami kruchej piany”). Wersyfikacja utworu i jego refreniczna budowa, która poprzez powtarzalność ewokuje odczucie niezmienności świata, podkreśla także efekt wymykania się strukturze porządku,

¹⁵ O dysonansie formalnym między tytułem i treścią *Piosenki o porcelanie* jako o zasadzie konstrukcyjnej tego utworu piszą S. Balbus („*Piosenka na jedną strunę*”, *op. cit.*) i M. Zaleski (*op. cit.*).

a obraz „wykolejonego świata” wzmacnia treść refrenu – powracający lament odzwierciedla strukturę osobowości, która „nie trzyma się normy”.

Kim jest osobą mówiąca w utworze? Można by jej przypisać różne tożsamości, jednakże wydobyta na plan pierwszy emocjonalność (żał i eksklamacja), także natręctwo myśli, powracającej w refrenie, implikują typ anankastycznej świadomości, która – absorbując katastrofę świata – nie umie zaakceptować tego, co się stało. Warto zwrócić uwagę na motyw „brzydkiej farby” jako peryfrazy krwi. Wyeksponowanie semów peryferyjnych (krew kojarzy się z brudem), osłabiających podstawowe konotacje krwi jako oznaki zranienia i śmierci, jest rodzajem tabuizacji¹⁶. Ten eufemizm można też interpretować w odniesieniu do mechanizmu wyparcia. Czy wypowiedź pochodzi od osoby, która „utraciła miarę rzeczy”? Jakkolwiek by interpretować ten monolog, jedno jest pewne: nakreślona tu wizja wzięta zostaje w nawias opowieści „naiwnej”, a relacja o „rześko” chrupiącej porcelanie wzmacnia wrażenie, że coś wymknęło się spod kontroli, pękło.

W *Piosence o porcelanie* to oczywiście tytułowa porcelana jest najważniejsza, ale warto zwrócić uwagę, że nie tylko z nią rozprawił się wicher historii. Zniszczeniu uległ także, była o tym mowa, inny element wyposażenia domu – pierzyny. Zarówno pierzyny, jak i porcelanowy serwis są zwyczajowo elementem posagu, a zatem symbolicznym zaczynem szczęśliwej rodziny. Tymczasem owe porcelanowe skarby są „płone” („płonymi świecidełkami” nazywa je Miłosz), tak samo jak „płone” są szykowane na posag „matczyne dary”, o których mowa w trenie VII Jana Kochanowskiego. Ów obraz, podobnie jak widok „nieszczęśliwych” i „żałosnych” rzeczy z trenu Kochanowskiego („po co oczy me za sobą ciągniecie, żalu mi przydajecie”) budzi żał podmiotu. W ten sposób lament nad rozbitą porcelaną wpisuje się w formę trenologicznej konwencji. Wietrzyk „roniący” pył z pierzyn to ekwiwalent łez oplakujących stratę i „płone” nadzieje na szczęśliwą przyszłość.

Zniszczone pierzyny, potłuczony serwis, złamana jabłoń, o których mowa w utworze Miłosza, poety synekdochy, jak nazwał go Stanisław Barańczak¹⁷, odsyłają równocześnie do obrazu zniszczonej Arkadii. Katastrofa objęła swym zasięgiem sferę estetycznych wartości, koncepcję świata stworzonego przez *deus artifex*, którą odzwierciedlają „sny majstrów drogocenne”. Na arkadyjskość składa się też motyw łabędzi, nawiązujący tyleż do jednego z najsłynniejszych serwisów osiemnastowiecznych (Serwisu Łabędzi), wykonanego w Miśni przez Jana Joachima Kändlera, co do poezji bukolicznej (o łabędziach pisał w *Bukolikach* Wergiliusz). Porcelanowa miazga jest więc także zapisem pokruszonej idylli.

¹⁶ Warto zauważyć, że obsesja splamienia jest jednym z symptomów nerwicy natręctw, pojawiającej się m.in. w wyniku traumatycznego doświadczenia, a towarzyszący jej kompulsywno-obsesyjny przymus mycia to jeden z motywów literatury neo-post-osiedleńczej.

¹⁷ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, op. cit., s. 426.

Obraz z wiersza Miłosza wpisuje się w porcelanową metaforykę współczesnej literatury. W tym kontekście warto przywołać motyw, który pojawia się w *Widnokragu* Wiesława Myśliwskiego. Komplet porcelany, ślubny serwis jest tam czytelną alegorią utraconego rodzinnego szczęścia – nieprzypadkowo filiżanki ze spodeczkami opowiadają historię pierwszych rodziców:

Pamiętasz, na każdym był inny widoczek. I takie same na filiżankach. Adam, Ewa, drzewko, wąż, a każdy był inny. Nieraz sobie myślałam, sześć filiżanek, sześć talerzyków większych, sześć mniejszych, a cały los człowieka [...] ¹⁸.

Filiżanki, które po kolei się tłuką, ilustrują kruchość ludzkiego świata i złądę marzeń o rodzinnym szczęściu. Co charakterystyczne, sugestywność obrazu porcelany wynika właśnie z podatności delikatnego kruszcu na zniszczenie. Oddziaływanie porcelanowego motywu opiera się na efekcie wizualno-akustycznym: wyobrażeniu potłuczonej porcelany towarzyszy zazwyczaj ewokowanie wrażeń słuchowych – pękania, trzasku, rozbijania, chrzęstu. Na tym efekcie zasadza się też jeszcze jeden (niewspomniany wcześniej) „zgrzyt” w wierszu Miłosza, wywoływany warstwą brzmieniową utworu.

Przywołując refleksję Przemysława Czaplińskiego, który pisze o gadatliwości rzeczy we współczesnej prozie ¹⁹, można by powiedzieć, że porcelana najwięcej mówi, kiedy zostaje rozbita. I jak się zdaje, ma wówczas do powiedzenia o wiele więcej niż inne przedmioty. Tak przynajmniej dzieje się we współczesnej prozie opowiadającej o pierwszych powojennych latach na tak zwanych ziemiach odzyskanych.

*

Motyw porcelany i porcelanowych naczyń na tyle często powraca w literaturze, mówiącej o tym, co tuż po wojnie działo się na ziemiach zachodnich, że można by go uznać za lejtmotyw literatury neo-post-osiedleńczej. W odróżnieniu od innych rzeczy i przedmiotów pozostawionych w domach dawnych właścicieli porcelana jest czymś więcej niż tylko „śladem inności, materialną skargą po odeszłych” ²⁰. Także atrybucja niemiecka nie jest w tym wypadku tak bardzo istotna jak w odniesieniu do mebli, książek czy innych przedmiotów. Zapisana w porcelanie pamięć nie tyle bowiem apeluje do wcześniejszego, „niemieckiego” życia, ile do życia w ogóle w jego lepszym kształcie. Porcelana jako rzecz drogocenna i rzadka jest oznaką luksusu, ale też emblematem egzystencji, w której praktyczna użyteczność

¹⁸ W. Myśliwski, *Widnokrag*, Warszawa 1996, s. 210.

¹⁹ Por. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, w: *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniowska, Poznań 1999, s. 207.

²⁰ *Ibid.*

schodzi na pan dalszy; w której jest miejsce na estetykę, celebrowanie codzienności i wszystko to, co składa się na wyższy niejako poziom życia.

W jednym z utworów, gdzie po raz pierwszy pojawia się motyw porcelany, w opowiadaniu *Białe kafelki, porcelana, nikiel* Stefana Chwina, glazurowym kafelkom z biało-niebieskim wzorkiem i porcelanowym sklepom zostaje przeciwstawione właśnie życie „byle jakie”. Bohater rozważa ten wariant jako alternatywę przebywania w pomieszczeniu ozdobionym ścianami z „płytek z białym i niebieskim wzorkiem”, ze szlaczkami, rozetami, modelowanym gzymsami:

Czy nie lepiej nakleić na ścianę kafelki, jakie są pod ręką, albo grubo zamalować tynk na olejno, zrobić wysoką lamperię farbą o niebrudzącym odcieniu, górę (razem z sufitem) pociągnąć klejówką – pod kolor, a potem leżeć do góry brzuchem na tapczanie, spać, przeciągać się, ziewać, wałęsać się po ulicach i kopać puszkę czubkiem buta? Bo właściwie dlaczego nie żyć byle jak?²¹

Porcelana jako oznaka wyższej jakości życia pojawia się także w *Ocaleniu Atlantydy* Zyty Oryszyn. W tej książce, opowiadającej o powojennych latach na zachodzie Polski, mowa jest między innymi o niemieckiej fabryce fajansu, gdzie produkowano „białe jak przebiśniegi filiżanki, talerze i dzbanuszki”²². W takich dzbanuszkach, kładzionych na płycie kuchennej, zapiekano śmietankę do kawy. We wspomnieniu, które po latach snuje jeden z bohaterów, ważne jest również, że picie mleka z porcelanowych naczyń towarzyszyło oglądanie albumu z fotografiami egzotycznych krajów. „Porcelanowa celebracja” była więc nie tylko wyjściem poza zwyczajną codzienność, ale także niejako przepustką do innego świata. Pozwalając na snucie marzeń o dalekich podróżach, otwierała horyzont, który wykraczał poza „tu” i „teraz”. Można by powiedzieć, że w *Ocaleniu Atlantydy* porcelana jest rodzajem medium, które znosi dystans przestrzenny, ale i czasowy (pozwala powracać do przeszłości).

Rolę takiego medium pełni również porcelanowy serwis wystawiony na sprzedaż wśród gruzów Wrocławia. Podziwia go jeden z bohaterów powieści *Wypędzony* Jacka Inglota:

porcelanowy skarb – sześć delikatnych, perłowobiałych filiżanek zdobionych w motywy roślinne oraz czajniczek o łabędzich, wdzięcznych kształtach, udekorowany bukolicznymi scenkami. Porcelanowe cacka wyglądały jak stado bajkowych ptaków, które na chwilę przysiadło na gruzowisku, by odpocząć w drodze do egzotycznych krajów²³.

Dla bohatera, który błądzi pośród ruin miasta, „porcelanowy skarb” staje się wehikułem pamięci – niemiecki serwis przypomina mu miśnieńską porcelanę

²¹ S. Chwin, *Białe kafelki, porcelana, nikiel*, w: *idem, Krótka historia pewnego żartu*, Gdańsk 1999, s. 58.

²² Z. Oryszyn, *Ocalenie Atlantydy*, Warszawa 2012, s. 218.

²³ J. Inglot, *Wypędzony. Breslau-Wrocław 1945*, Warszawa 2012, s. 59.

babki, skradzioną podczas wojny przez sowieckiego lejtnanta. Ten epizod pokazuje jeszcze inny sposób funkcjonowania motywu w literaturze opowiadającej o powojennych latach na ziemiach zachodnich. Obraz porcelany pozwala bowiem wpisać dziejące się po wojnie wydarzenia w odwieczną walkę barbarzyństwa i kultury, dzikości i cywilizacji, tu upersonifikowaną w postaciach agresora i ofiary (Rosjanina i Niemca). W ten schemat wpisuje się też sugestywny obraz porcelany zniszczonej.

Odgłos niszczonej porcelany, podobnie jak wybijanie szyb, tłuczenie kryształowych lusterek, demolowanie pianin czy fortepianów – pojawia się jako akompaniament towarzyszący wkraczaniu Armii Czerwonej na tereny Polski. Właśnie w obrazie porcelany tłuczonej, rozgniatanej butem, najpełniej wyraża się atawistyczna, barbarzyńska przemoc wobec delikatnego i kruchej piękna. Ten obraz angażuje też szereg innych antynomii, oprócz wyżej wspomnianych (kultura i barbarzyństwo, cywilizacja i dzikość) – czystości (biel) i brudu, niewinności i zbrukania, kruchości i siły; a w opozycje te wpisane zostają też dwie odmienne wizje świata, biegunowo reprezentowane przez niepraktyczne piękno oraz twardą rzeczywistość. Jedną z figur tej konfrontacji mogłoby być spotkanie Hamleta i Fortynbrasa w utworze Zbigniewa Herberta (*Tren Fortynbrasa*). Jednak najbardziej sugestywny jest obraz brodzenia wśród potłuczonej porcelany, gdy miazga skorupki zgrzyta pod butami, jak ujmie to Miłosz. Taki obraz spotkamy w *Hanemannie Chwina*:

A Hanemann, brodząc w potłuczonym szkle, przechodząc z pokoju do pokoju, zaglądając do łazienki, otwierając drzwi na werandę, słyszał ten szept, to trzaskanie szkła, widział to pryskanie glazury pod ciężkim ostrzem, słyszał brzęk klingi łamiącej się na krawędzi wanny²⁴.

Nieprzypadkowo Piotr Pietrych, analizując tę powieść, stwierdza, że wydzźwięk jej niektórych fragmentów dziwnie przypomina *Piosenkę o porcelanie*²⁵. Podobne skojarzenia wywołuje obraz unoszącego się w powietrzu pierza – równie produktywny w opowieści o powojennych latach na ziemiach zachodnich²⁶, a do tego zestawu motywów dyżurnych obecnych w utworze Miłosza dopisać trzeba jeszcze porcelanowe łabędzie, o których pisze między innymi Ingłot. W jego opisie powojennego Wrocławia, który ukazany jest jako miasto zasypane gruzem, pierzem i porzuconymi przedmiotami, znaleźć można charakterystyczny fragment: „Bru-

²⁴ S. Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 1996, s. 48.

²⁵ Por. P. Pietrych, *Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na „Hanemanna” Chwina*, w: *Literatura polska 1990–2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 282.

²⁶ W *Hanemannie Chwina* czytamy: „W mieszkaniu Schultzów przeciąg unosił pierze z rozprutych poduszek. Wirujące piórka. Bezszelestne próśnienie śniegu przez rozbity szyćbę. Szron” (*op. cit.*, s. 48). O pierzu hulającym po pustych drogach pisze też m.in. Zygmunt Trziszka, kreśląc krajobraz ziem zachodnich: „Wszędzie opustoszałe domy, po pustych drogach hulało tylko pierze” (*Podróż do mojej Itaki*, Warszawa 1980, s. 31).

kowaną jezdnię zaścielały stopy odłamków po stłuczonej porcelanie i fajansie. Odłamki te sucho trzaskały pod stopami²⁷.

W tym świetle *Piosenka o porcelanie*, napisana w 1947 roku, jawi się jako intertekstualny impuls i hipotekst współczesnej literatury. Co sprawiło, że zawarta tu wizja przeniknęła do obrazowania utworów opowiadających o pierwszych wojennych latach? Szukając odpowiedzi na to pytanie, przywołam perspektywę nieantropocentryczną.

*

Poezja Czesława Miłosza od samego początku sytuowała się po stronie świata w jego materialnym kształcie, a częścią tego świata były rzeczy i przedmioty. Te z nich, którym przypadło uczestniczyć w zawierusze wojny, poddane próbie miazdzącego czasu, mogły przy tej okazji objawić nową użyteczność, jak książka z ruin, tytułowa bohaterka wiersza napisanego w 1941 roku: „[robotnicy] Wlekli ciężkie książki / Stół z nich stawiając i kładli chleb²⁸”. Także „księgi ze złotym grzbietem”, o których mowa w powstałym już po wojnie utworze *Rodzina*, stają się praktycznymi „podstawkami do mleka²⁹”. W tym nowym zastosowaniu dla literatury można by odnaleźć przekonanie, zgodne z „ocalającą” misją deklarowaną przez Miłosza w *Przedmowie* z tomu *Ocalenie*, że sztuka (w tym rzecz jasna i literatura) jest o tyle potrzebna, o ile może służyć życiu, także w jego najbardziej doczesnym wymiarze. Można by ująć to jeszcze dosadniej, sprowadzając egzystencję do jej najbardziej podstawowych funkcji: sztuka jest po to, by można się było posilić.

Tymczasem porcelana poniekąd „zdradziła” swoją użyteczność. Porcelanowe naczynie nie jest po to (ściślej: nie tylko po to), by zaspokajać podstawowe potrzeby człowieka, i w odróżnieniu od książki nie sprawdza się w trudnych warunkach. Nieco upraszczając, można by powiedzieć, że przerost estetyki uczynił ją bezużyteczną. Albo też, patrząc na to z innej strony, że jej kruchość, podatność na zniszczenie jest ceną, jaką musi płacić za estetyczne aspiracje. Można by wreszcie mówić o zemście pragmatycznej historii nad nieużyteczną estetyką, nad wytworem, który przecież nie jest dziełem sztuki i nie powinien pretendować do wieczności. W takim duchu odczytuje *Piosenkę o porcelanie* Jan Błoński, który przeciwstawia różowe spodeczki i kwieciste filiżanki dziełom uobecniającym treści metafizyczne. Zdaniem Błońskiego historia miazdzy je także dlatego, że „nie mają one przywileju obecności właściwego przedmiotom wielkiej sztuki... oraz istnieniu ożywionemu nadzieją (*Oeconomia divina*)³⁰”.

²⁷ J. Inglot, *op. cit.*, s. 43.

²⁸ Cz. Miłosz, *Książka z ruin*, w: *idem, Wiersze wszystkie*, *op. cit.*, s. 168.

²⁹ Cz. Miłosz, *Rodzina*, *ibid.*, s. 258.

³⁰ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, *op. cit.*, s. 219–220.

Przyjmując tę interpretację, można by pójść dalej i zapytać, czym jest pokruszona porcelana wobec zniszczonych istnień ludzkich? Ale można też, biorąc pod uwagę występującą w wierszu grę żalu i ironii, odwrócić perspektywę i spojrzeć nieco inaczej na związek ludzi i przedmiotów. Idąc tym tropem, zacznę od interpretacji Aleksandra Fiuta, który proponuje następujące odczytanie wiersza:

[...] wojna uzmysławia nie tylko kruchość ludzkiego życia, ale i nietrwałość przedmiotów. Z nimi zaś ginie kultura. Stąd w słowach „Niczego mi, proszę pana, / Tak nie żal jak porcelany” (*Piosenka o porcelanie*) – tyleż ironię słyhać, co żal. Z archeologicznym niemal pietyzmem poeta pochyla się nad każdą, nawet najbłaższą rzeczą, bo w niej zastygł – może ostatni – ślad czyjejś obecności³¹.

W tym ujęciu poeta jest archeologiem. Jest nim również w tym w sensie, o którym pisze współczesny archeolog Bjørnar Olsen. Norweski badacz kultury materialnej, upominając się o nowe traktowanie rzeczy i przedmiotów, wskazuje na pojawiającą się w latach dziewięćdziesiątych fascynację materialną treścią życia. Jednym z wyróżników tej tendencji jest podkreślanie wpływu, jaki mają na człowieka rozmaite istotne właściwości rzeczy. Olsen pisze:

[...] to, co materialne z dawnych i obecnych społeczeństw, nie jest już widziane jako epifenomenalny rezultat historycznych i społecznych procesów lub po prostu jako składnik, poprzez który owe procesy dają się uchwycić, ale w rzeczywistości jako konstytutywny – a nawet wyjaśniający – element tychże procesów³².

Ta zmiana, dochodząca do głosu w szeregu współczesnych dyscyplin, zbiega się z tendencją, która pojawiła się w polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych, a która dotyczy nowego sposobu istnienia przedmiotów. Rzeczy, zauważa Przemysław Czapliński, coraz wyraźniej sytuują się w centrum narracji, urastają do rangi „tematu, problemu, wyzwania opisowego, osobnego wątku, bohatera czy nawet dominującej zawartości świata przedstawionego”³³. W studium dotyczącym tego nowego rodzaju istnienia przedmiotów badacz wyszczególnia kilka typów rzeczy (pierwsze, alegoryczne, nostalgiczne etc.). W proponowanym przezeń katalogu nie pojawiają się „rzeczy zniszczone”, tymczasem warto byłoby zwrócić uwagę na tę kategorię.

Interesujący jest zwłaszcza stosunek rzeczy zniszczonych do sposobu przedstawiania historii. Podczas gdy przedmioty jako takie wobec kryzysu wielkich nar-

³¹ A. Fiut, *Pułapki „mimesis”*, w: *idem, Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 27.

³² B. Olsen, *Towarzysze broni? Archeologia i studia nad kulturą materialną*, w: *idem, W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 65.

³³ P. Czapliński, *op. cit.*, s. 207. Na marginesie warto zauważyć, że pierwszym wskazanym przez badacza sygnałem innowacji poznawczych związanych z tą przedmiotową perspektywą („pierwszym wyrazistym sygnałem nowej intensywności przedmiotowej”, *ibid.*) jest *Krótką historia pewnego żartu* Chwina.

racji przejmują funkcje historii, tworzą, jak zauważa Czapliński, mikronarracje umożliwiające nowy punkt widzenia, rzeczy zniszczone oferują inny sposób myślenia na temat przeszłości: transmitują koncepcję przyszłości jako „osadzającej się i nabrzmiewającej pośród nas”, jak ujmie to Olsen. Ta historia topologiczna i kumulatywna, rozpisana nie na narracje lub biografie, ale na obrazy i przedmioty, daje się przedstawić w nawiązaniu do wspomnianej wcześniej interpretacji Angelusa Novusa Waltera Benjamina – w obrazie gromadzących się gruzów nawykowe znaczenie mnemoniczne nie ginie. Rzeczy zniszczone „mogą skutecznie wyzwolić część swojego znaczenia lub wytworzyć odmienny rodzaj wiedzy właśnie dzięki procesom rozkładu i popadania w ruinę”, twierdzi badacz. Warto przywołać dłuższy fragment jego wypowiedzi:

W tym sensie [rzeczy – M.M.] ocalały i gromadzą się jako materialne antonimy tego, co nawykowo użyteczne, wytwarzając naładowaną napięciem konstelację, która niesie za sobą możliwość rozbudzenia szczególnej pamięci nieumyślnej. Będąc gruzowiskiem i składnikiem „innej przeszłości”, rzeczy mogą być przedstawiane jako „obrazy dialektyczne” – by użyć pojęcia Benjamina, którym określił on mgnienia czy chwile, w których przeszłość spotyka się z teraźniejszością nie w harmonii nawyku czy ideologii, ale jako nierozwiązalna konstelacja, naładowane siłą pole. W swym szczątkowym stanie odmienione rzeczy zwracają uwagę na napięcia pomiędzy swoją pre- lub *ur*-historią (używania, sukcesów, nadziei i życzeń) a posthistorią, ich losem jako rumowiska unieruchomionego w teraźniejszości³⁴.

Wydaje się, że właśnie w taki sposób istnieje w wierszu Miłosza porcelana. Bezużyteczna, pokruszona, zaprzeczająca materialnej stronie życia, jest antonimem tego, co nawykowo użyteczne. Zarazem zniszczona porcelana – naładowana napięciem konstelacja, „skamieniały niepokój” ewokuje to, co fragmentaryczne i utracone w tradycyjnej historii. *Piosenka o porcelanie* byłaby zatem utworem, który oferuje nowy sposób myślenia na temat przeszłości, który zarazem wpisuje się w ponowoczesne doświadczenie nostalgiczne, dochodzące do głosu w twórczości pisarzy pokolenia obdarzonego postpamięcią. Przywołam jeden charakterystyczny przykład: Jurij Andruchowycz, opowiadając o swoim „dziecięcym marzeniu o archeologii” i swojej fascynacji ruinami, snuje refleksje zbieżne z wywodami współczesnej antropologicznej archeologii. Według pisarza, to dzięki kumulatywnej historii objawionej między innymi w „szczątkach minionego życia codziennego”, będących szczególnym śladem, osobliwym osadem minionego istnienia, w ruinach i dzięki nim „przeszłość, jakoby już raz i na zawsze spełniona i wyczerpana, poszukuje własnego przedłużenia, pragnie trwać nadal”³⁵.

³⁴ B. Olsen, *W obronie rzeczy*, w: *idem, W obronie rzeczy*, op. cit., s. 257.

³⁵ J. Andruchowycz, *Środkowoeuropejskie rewizje*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa*, Wołowiec 2000, s. 9.

Czy *Piosenka o porcelanie* projektuje geopoetykę ziem zachodnich we współczesnej prozie? Czy można postawić taką tezę, jeśli utwór mówi o wydarzeniach, których akcja mogłaby się dziać wszędzie (wszędzie „tam, kędy przeszły tanki”)? Ani „brzeg rzeczki”, ani „bezkresna równina”, elementy topograficzne wymienione w wierszu, nie desygnują geograficznie świata przedstawionego utworu.

A jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że obraz utrwalaony w utworze Miłosza zasilili wyobrażenia pierwszych powojennych lat na ziemiach zachodnich i oddziałal na „temat zadany” przez autora *Szukania ojczyzny*. Nieprzypadkowo surrealistyczna wizja ziemi zasłanej miazgą porcelany stała się częścią doświadczenia kulturowego, budulcem postpamięci pokolenia urodzonego po wojnie. Trzeba wziąć pod uwagę, że na literacki powrót do (powojennej) przeszłości i koniunkturę memoratywną nałożył się zwrot nieantropocentryczny – kierunek ku rzeczom. Trzeba też uwzględnić ponowoczesną nostalgiczność, której bliska jest gra ironii i żalu z utworu Miłosza. Reasumując, można by powiedzieć, że Miłosz, który stał się patronem literatury małych ojczyzn, jako autor *Piosenki o porcelanie* został też jednym z patronów wyrastającej z tego nurtu prozy neo-post-osiedleńczej. Zależności, warto na koniec stwierdzić, są wzajemne, gdyż to dzięki tej literaturze poetycka refleksja o zniszczonej porcelanie skonkretyzowała się i dopełniła historyczną treścią.