

Teksty Drugie 2001, 3-4, s. 72-90



Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Anna Nasiłowska

Anna NASIŁOWSKA

Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Czesław Miłosz jako krytyk wykazuje niezwykłą otwartość wobec feminizmu. Wbrew utartym sądom, obowiązującym na literackiej giełdzie, docenił poezję Anny Świrszczyńskiej i do opisu jej doświadczenia cielesności zastosował odmienne kryteria wartości od przyjmowanych np. w *Ziemi Ulro*. Omawiał jej wiersze w wykładach zebranych w tomie *Świadectwo poezji*, napisał esej o jej życiu i twórczości. Niewielki szkic Czesława Miłosza, zatytułowany *W stronę kobiet*, otwierał „niebieski” numer feministyczny „Tekstów Drugich” z 1993 roku. Być może feminizm rozpowszechniony na amerykańskich uniwersytetach przyczynił się do tego, że poeta przejawia szczególną wrażliwość wobec często przemilczanych lub wręcz otwarcie lekceważonych tematów. Z podejrzliwością interpretuje na przykład sposób przedstawienia Telimeny przez Mickiewicza, uważając, że za śmiesznością przypisaną tej postaci kryje się sporo męskiej hipokryzji.

Sam na siebie też patrzy poeta z pewną dozą nieufności. W *Krótkiej dygresji o kobiecie jako przedstawicielce Natury*, wchodzącej w skład tomu *Widzenia nad zatoką San Francisco*, wypowiada się przeciwko „staroświeckiemu antyfeminizmowi” przelomu wieków. Łączy tę postawę z okresem adolescencji, szczególnym „zranieniem”, z którego dorosły musi się leczyć. Uraz wobec płci tkwi jednak głęboko w indywidualnej psychice i kulturze.

Odzywa się on w poezji Miłosza mimo zainteresowania feminizmem, zresztą dość powierzchownego (raczej nie spotyka się u niego dowodów feministycznych lektur) i czasem nie pozbawionego ironii. W tomie *Dalsze okolice* pojawia się wiersz *One*, dedykowany *Feministkom*. Ma on charakter polemiczny czy ironiczny. W utworze przedstawia się postacie biernych, banalnych żon, „opiekunek skarpek i kalesonów”, znoszących cierpliwie „wielkie idee” oraz „wiarę w genialność”. Feministki zazwyczaj uważają takie kobiety za ofiary przemocy, na dodatek nieświadome patriarchalnej zależności, w której żyją. Poeta sugeruje coś innego – one stawiają bierny opór i wiedzą o życiu więcej, niż się wydaje.

Nasiłowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Obrazy kobiet i miłości w poezji Czesława Miłosza są wpisane w podwójną optykę: inne wartości łączy się z kobietą w relacji miłosnej a inne z kobietami w ogóle, widzianymi przelotnie lub przywołanymi jako postać imaginacyjna, z wyobraźni. I jedne, i drugie są przede wszystkim fantazmatami wyobraźni poety. Bohaterki miłosnych relacji odbierane są pozytywnie. Stosunek do tych drugich, a więc w gruncie rzeczy do własnych projekcji poety, cechuje często ambiwalencja, niepewność co do istotnego znaczenia i wartości. Zadaniem tego szkicu jest przedstawienie fantazmatów, obrazów wyobraźni – wyłączając postacie matki i żony. Matka to silny archetyp, niekoniecznie powiązany wprost z innymi obrazami kobiecości. Również postać żony, która pojawia się w drukowanym w „Tygodniku Powszechnym” wierszu pożegnalnym, zajmuje miejsce wyraźnie osobne, uwarunkowane biografją, charakterem konkretnej osoby. Mnie natomiast interesuje wyobraźnia, odtworzenie siatki znaczeń łączonych z „kobiecością”, a nie relacja wobec doświadczenia biograficznego.

Freud uważa, że przeżywanie ambiwalencji jest nieodłączne od sytuacji dużego zaangażowania. Silne przyciąganie rekompensowane bywa odruchami niechęci, a nasze biedne ego miota się pomiędzy przeciwnymi biegunami tego samego związku. Miłość i wrogość chodzą w parze, zgodnie podtrzymując napięcie. Groźne bywa dopiero wyparcie, gdy jedna ze stron konfliktu zostanie zatajona. U Miłosza są dwie strony. Ambiwalencja nie nabiera cech głębokiego, osobistego kompleksu. Ma też wyraźny charakter kulturowy.

Amore sacro

Od czasów *il dolce stil nuovo*, a więc niemal od początku kultury europejskiej, jaka wyłoniła się po upadku Rzymu z barbarzyństwa, wymiar świętości w poezji wiązany jest z rezygnacją ze spełnienia, czystością, z duchowym aktem adoracji. Obraz miłości, jaki wyłania się np. z książki Denisa de Rougemont¹, wydaje się potwierdzać, że kultura europejska podtrzymuje ambiwalencję między „niskim” seksem a „wysokim” uczuciem, która wpisana jest w kulturowe scenariusze przeżywania miłości.

Miłość w poezji Miłosza miewa często wymiar aktu seksualnego. I tylko wtedy wyłania się przecucie jej sakralnego wymiaru. Poeta nie podejmuje żadnego z mocno utrwalonych w tradycji gatunków poezji miłosnej. Nigdy nie napisał wiersza-wyznania, spowiedzi zakochanego, klasycznego erotyku, pożegnania; nie ubierał w słowa tęsknoty do nieobecnej lub utraconej kochanki. Nie sławił nawet urody, raczej sexapil. Nie usiłował być kochankiem romantycznym, ani Tristanem, ani Don Juanem. Dałoby się udowodnić tezę, że w wielu miejscach pozostaje on

^{1/} D. de Rougemont *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, 1999. Por. też klasyczne prace na temat miłości: K. Starczewska *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975; J. Kristeva *Histoires d'amour*, Paris 1983; O. Paz *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996; R. Barthes *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bięńczyk, Warszawa 1999.

pod wpływem zachodniej rewolucji seksualnej, zainteresowanie tematem wyraźnie rośnie w latach sześćdziesiątych, choć wiele ujęć pojawiło się wcześniej. Jest to wizja miłości wyzwolonej, radosnego seksu.

Poezja Miłosza nie podejmuje roli „wabienia” ukochanej. Nie ma tu gry wstępnej, przełamania początkowego oporu, i w ogóle historia miłości nie istnieje. Powtarzającym się ujęciem jest wspomnienie o seksie. „Ona” nosi różne imiona, najczęściej z powodu swojej literackości mające od początku charakter pseudonimu jak Annalena. „Lubiłem twoją aksamitną yoni, Annalena” – ten wiersz nazwał Jan Kott „jednym z najśmielszych przywołań erosu w polskiej poezji”². Przeszłość, za którą stoi niezatarta intensywność doznań, nieco neutralizuje śmiałość wyznania. „Lubiłem”, a nie – „lubię”. Opowiadanie o przeszłości jest regułą w erotycznych obrazach poezji Miłosza.

Nie ma tu jednak nostalgicznego przypominania straty, jest odnajdywanie wciąż tego samego momentu, choćby to było dawno, nawet w wileńskiej młodości – jak świadczy wiersz *Przykład* z tomu *To*. Wspomnienia erotyczne się nie starzeją, albo też te chwile nie stają się mglistymi wspomnieniami. Wyjęte spod powszechnego prawa przemijania zachowują intensywność. Niszczące działanie czasu nie dotyczy ich, bo od początku należą do innej rzeczywistości, są odbiciem jakiegoś lepszego bytu.

Opisy tych chwil nie zawsze noszą na sobie wyraźne ślady osobistych wspomnień, a często są one świadomie zatarte. Czasem poeta kreuje kobietę i mężczyznę. Dystans wobec wprowadzonych postaci nie powoduje jednak mniejszej intensywności przeżycia.

Jestem ich dwojgiem, podwójny. Jadłem z drzewa
Wiadomości. Byłem wygnany mieczem archaniola.
W nocy czułem jej tętno. Jej śmiertelność.
I szukaliśmy odąd miejsca prawdziwego.

[*Ogród Ziemskich Rozkoszy, Raj, W, t. 3, s. 114*]³

Perspektywa spojrzenia szybko zmienia się w tym krótkim fragmencie: od spojrzenia boskiego, obejmującego dwoje, po przeżycie mężczyzny, który odnajduje tożsamość z kobietą i przecucie egzystencjalnej prawdy. Wokół kochanków krąży wspomnienie raju. Miłość seksualna przynosi zrozumienie losu swojego i partnerki jako ludzkiego.

^{2/} J. Kott *Objęcie ziemi*, w: *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza*, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 124: „W tym jednym z najśmielszych przywołań erosu w polskiej poezji pleć kobiety jest nazwana jak w sanskrycie *Kamasutry*. W sakralnej *yoni* jest ciemne «o», które ma w polszczyźnie «noc» i «dno». Imię Annalena pojawia się w powieści Oskara Miłosza *Miłosne wtajemniczenie*, której bohaterką jest przewrotna Clarissa Annalena.

^{3/} Cytaty na podstawie wydań utworów Czesława Miłosza: *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 (w nawiasie podaję tom i stronę); *To*, Kraków 2000; *Dolina Issy*, Kraków 1989; *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990; *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, *Księgi pięciu megilot*, Paryż 1982.

Nasifowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Trudno powiedzieć, kim jest ona. Jej osoba nie zaznacza się piętnem osobności czy inności. Pod kryptonimami kryją się różne osoby, ale kobieta jest może tylko jedna – uniwersalna, mityczna. Mężczyzna wykracza poza swoje „ja”. Oni stają się jednością. Los jest wspólny i wspólna jest utopia „miejsca prawdziwego”. I chyba nawet kochankowie mają poczucie, że są od niego niedaleko. Jan Kott napisał, że doznają odnowienia *arche*. Podobnie w innym wierszu:

[...] Jak wszystko jest
Doskonale. Teraz dla was dwojga budzących się
W królewskim łóżu pod oknem mansardy.
Dla mężczyzny i kobiety. Albo dla jednej rośliny
Podzielonej na żeńskość i męskość, które tęskniły do siebie.
Tak, to mój podarunek. Nad popiołami
Na gorzkiej, gorzkiej ziemi.

[*Po wygnaniu*, W, t. 3, s. 116]

Męskość i żeńskość tworzą całość, uzupełniają się. Ten mit najbliższy jest źródłom hermetycznym, a w tle rysuje się wyraźnie platońska koncepcja androgyne⁴. Odwołania kulturowe nie są jednak najważniejsze, na plan pierwszy wysuwa się intensywność doznania. Przejścia cielesne są w takich chwilach tożsame z duchowymi, można przypuszczać, że w „miejscu prawdziwym” podział na to, co fizyczne, i to, co spirytualne, zostanie zniesiony. Odsłania się inny wymiar.

W tego typu relacji seksualnej nie pojawia się poczucie grzechu. W *Dolinie Issy* chwile spędzone z Onute wydają się tak bardzo osobne, że zostają wyjęte z codziennego życia, podlegającego ocenom moralnym, wartościowaniu. Nie łączą się z rzeczywistością.

To było takie: kładła się na wznak, przyciągała go do siebie i ścisła kolanami. Zostawali tak długo, słońce przesuwało się w górze, wiedział, że chce, żeby ją dotykał i robiło się słodko. Ale to przecież nie była żadna inna dziewczynka, tylko Onute, i nie mógłby się spowiadać z czegoś, co się wydarzyło jemu z nią. [s. 42]

Z tym fragmentem sąsiaduje relacja o przepelniającym Tomasza uczuciu lekkości po przystąpieniu do sakramentu Komunii. Chłopiec czuje się zaszczycony, przygotowany na przyjęcie Gościa, wie, że najwyższym stopniem wzniosłości może być stanie się jednym ciałem i zagarnięcie przez Sacrum. Interpretacja tych dwóch

^{4/} Motywy te interpretował już Aleksander Fiut w książce *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* (kilka wydań), rozdział *We władzy Erosa*, podrozdz. *Androgyne*. Tu pomijam możliwe rozwinięcie tych wątków. Podobnie postępuję też w innych miejscach, gdy wcześniejsze ustalenia Fiuta zgodne są z moimi wnioskami. Tekst ten w obecnej formie zawdzięcza sporo dyskusjom z A. Fiutem podczas sesji Miłoszowskiej, choć do uzgodnienia stanowisk nie doszło. Pomogło mi to jednak w dużo precyzyjniejszy sposób sformułować wiele kwestii, jak się okazało – niejasnych.

Szkice

sąsiadujących fragmentów wyłania się jako możliwa, ale niedopowiedziana analogia. We wstępie, którym Miłosz poprzedził swój przekład *Pieśni nad pieśniami*, pojawia się już nie analogia, ale tożsamość sacrum i miłości:

Myszę, że Pieśń dotyka największej tajemnicy, jaką jest analogia pomiędzy erotycznym związkiem mężczyzny i kobiety a związkiem człowieka z Bogiem. Brzmi to dla naszych uszu dziwnie, ale poezja religijna, czy Indii, czy bliżej nas, mistyków hiszpańskich, traktuje to jako oczywiste. Pieśń związała te dwie miłości w jeden węzeł wcześniej, niż to zrobiła filozofia grecka, wyznaczając Erosowi rolę wtajemniczającego. [s. 26]

Chwile najwyższego uniesienia mają moc oczyszczającą, są odbłaskiem „innego bytu”, przewyciężeniem *principium individuationis* i jego odnowieniem zarazem. „Ja” nie traci przy tym nic, a jedynie otwiera się, uczestnicząc w ekstazy, bezgrzesznej, pierwotnej symbiotycznej jedności. Jan Błoński w klasycznym artykule *Epifanie Miłosza* zauważył, że w epifaniach „Zjawiają się często nurty erotyczne, na powierzchnię wiersza przedziera się zgoła brutalna seksualność (np. w *Odzie do ptaka*)”^{5/}. Eros to energia – seksualna, sakralna i poetycka.

Przejście pomiędzy codziennością a ową chwilą wyjątkową jest zagadką, której się nie wyjaśnia. Jakież to zabiegi są konieczne, by doznać Tego? Nie wiadomo. Nie ma tu *ars amandi*, nie istnieje rytuał, granicy między sacrum a profanum nie da się przekraczać przy pomocy ustalonych technik. Osoby, które uczestniczą w owym przeżyciu, też są zagadkowe. Onute w *Dolinie Issy* niezbyt wyraźnie rysuje się jako postać, obdarzona zaledwie kilkoma cechami wyglądu i genealogią, nie ma własnej osobowości, nie łączą się z nią żadne działania, nie popycha naprzód, zresztą dość enigmatycznej, akcji. Również kobiety, które pojawiają się w przywołanych wierszach, nie są konkretnymi osobami, ale odmienionymi, uczestniczkami wspólnego święta egzystencji. Wyjątkiem chyba nie jest Irena z wiersza *Przykład* (z tomu *To*), która jest konkretną osobą, ale niezwykłą. Przez wiek i doświadczenie oczyszczona została z wszelkich niskich uczuć i bezrozumnych emocji tego świata. Stała się wzorem stoickiej mądrości.

Kobiecość i fetysze

Kobiety tej ziemi są inne. Jest ich wiele. Dostrzega się je nawet jako kolorowy, różnorodny tłum: „Ciemna akademicka. Zasiadają tłumaczki gorsetów, gramatyczki halek, poetki ineksprymabli z koronką. Nauka ich o dotyku jedwabiu do skóry, o słuchaniu szelestu sukni, o podnoszeniu podbródka, kiedy chwije się rajer na kapeluszu” – czytamy w jednym z zapisków, jakie gromadzi *Osobny zeszyt* (W, t. 3, s. 65). Atrybuty kobiecości są lepiej widoczne niż osoby, osób właściwie nie ma, są natomiast halki, rzęsy, opadające ramiączka. Ich rola jest jasna – są to znaki wabiące mężczyznę. Filina, panna niezbyt surowych obyczajów, śpiewa:

^{5/} J. Błoński *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 205-228; cyt. za: J. Błoński *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 60.

Nasifowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Mam trzewiczki z mysiej piczki
Takie same rękawiczki.

[t. 3, 25]

Trzewiczki i rękawiczki to według wykładni freudowskiej bardzo wyraźne symbole kobiecego seksu. Są też „spódnice szumiące”, tanie wstążki a także „bielizna nie zanadto czysta” – tyle znaków Filiny w wierszu o Filinie. To jej synekdochy. I jeszcze: strojenie się przed lustrem, podziwianie swojego odbicia, oczekiwanie na przyjazd powozu. Ujęcie kobiety poprzez kulturowe atrybuty mody, znaki jej elegancji jest w poezji Miłosza powtarzającym się sposobem widzenia, jej obecność składa się właściwie z samych znaków, które należą do kulturowego wyposażenia płci. Są to zarazem atrybuty najbardziej zewnętrzne, te, którym przyznaje się funkcję sygnałów gotowości wysyłanych w kierunku płci przeciwnej. Kobieta wabi mężczyznę, działają na niego specjalne znaki (jej metonimie), zmienne w czasie, zależne od mody.

Miłosz korzysta tu z mocno utrwalonych obrazów płci, ale stereotypem tym posługują się nie tylko mężczyźni. Fantazmat kobiecości u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wygląda podobnie: kobieta w dużym stopniu składa się z wachlarzy, futer, kuszących spojrzeń. W jednym z utworów Miłosza (*Haftki gorsetu* w tomie *Nieobjęta ziemia*) znajduje się obszerny cytat ze wspomnieniowej książki Janiny z Puttkamerów Żółkowskiej *Inne czasy, inni ludzie* (z dokładnym adresem bibliograficznym) o ciciu Isi, która nosiła wiedeńskie suknie, skromne, ale niezwykle zmysłowe, bo podszyte szeleszczącą taftą, i lubowała się w sztucznościach stylu poezji młodopolskiej („białe pawie”). Przez używanie tego typu znaków kobieta odczuwa sama siebie jako atrakcyjną. Poeta podziwia moment, gdy Filina jest sama przed lustrem. Akceptuje jej kokieterię, jej autoerotyzm.

Freudysta zapewne zinterpretowałby odbieranie kobiecości poprzez atrybuty jako typowy fetyszym, polegający na wyposażaniu kobiety w zastępcze obiekty mające zrekompensować nieobecność penisa. W efekcie pociąga to – według wykładni freudowskiej – za sobą jej symboliczną maskulinizację. Taka interpretacja budzi oczywiście opór, póki nie uświadomimy sobie, że jest tylko metaforą, za którą nie kryje się diagnoza dewiacji, ale rozpoznanie pewnego uniwersalnego mechanizmu, rządzącego porozumiewaniem się w sferze erotycznej. Lacanista ująłby rzecz w sposób bardziej skomplikowany, podtrzymując rozpoznanie fetysyzmu jako strategii fallicznej, która stanowi trwały element seksualnych relacji między kobietą a mężczyzną. Jej uruchomienie zależy od odczytania specjalnych znaków kokieterii, którymi (często nieświadomie) posługuje się kobieta, a które dla mężczyzny stanowią pewien rodzaj obietnicy. Jak pisze Paweł Dybel: „Tylko wówczas może się między kobietą a mężczyzną cokolwiek zaiskrzyć – może zostać uruchomione pragnienie podmiotu”^{6/}. Jeszcze ważniejszy wydaje się pewien istotny wnio-

^{6/} P. Dybel *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 37.

sek filozoficzny, który można odkryć, przewyciężywszy opór przed psychoanalityczną terminologią. Otóż, relacja ta zachodzi w polu nazwanym przez Lacana „*objet petit a*”, dotyczy pewnych fantazmatów, które nie obejmują w całości tożsamości kobiety, a wręcz można powiedzieć, że są po prostu odbiciem męskich wyobrażeń. Nie ma więc co liczyć, że tego typu relacja ujawni jakąś „prawdę”, doprowadzi do głębokiego zrozumienia, ujawnienia wobec siebie dwóch odrębnych tożsamości. Ta relacja po prostu nie zawiera „miejsca prawdziwego”.

Ważna jest również otoczka obyczajowa. Miłosz, ujawniając ukrytą strategię erotyzacji, pomija mocno utrwaloną kulturowo dwuznaczną moralną ocenę zabiegów wokół kobiecej urody. W polskiej tradycji, w obyczajowości szlacheckiej, w literaturze moralnej „strojenie się” i jawna kokieteria zwykle odbierane były (zgodnie z katolicką normą obyczajową) jako wyraz próżności, wiodącej do zepsucia (choć, z drugiej strony, bez kokieterii trudno nawiązać relację). To dlatego Tadeusz, zobaczywszy, że Telimena nieco poprawia urodę, wpada w popłoch: „Przebóg, uróżowana!”. W lustrze miał pokazywać się Szatan. Kobieta stająca przed lustrem, używająca różu i szminki, powinna czuć się winna. Zosia to w porównaniu z Telimeną „niewinna piękność”, czyli kobieta stosująca kokieterię, lecz nieświadomie.

U Miłosza „strojenie się” odbierane jest wyłącznie pozytywnie. W napisanym w starości wierszu *Voyer* (z tomu *T0*) „majtki z koronką” okazują się jednym z poważnych argumentów, że świat godzien jest podziwu. Męski podmiot wierszy Miłosza nie zmienia się z wiekiem, jest wciąż mężczyzną młodym. Kobiecość wabi go, przyciąga przede wszystkim wzrok – w prawie każdym podręczniku seksuologii można znaleźć opinię, że bodźce wzrokowe działają na mężczyznę silniej niż na kobiety, a w pracach feministycznych pojawia się pogląd, że patrzenie (prowadzące do uprzedmiotowienia) jest elementem patriarchalnej strategii. Wizja kobiecości zawiera po prostu męski fantazmat, zgodnie z którym elementy stroju stanowią znak erotyczny, zachętę i obietnicę możliwości wejścia w relację z patrzącym na nie mężczyzną. Kontemplacja szczegółów gorseciarskich to znak erotycznego potencjału.

I tu, jak w wierszach erotyczno-epifanijnych, kontemplacja dotyczy przede wszystkim przeszłości, nie tylko osobistej, ale przede wszystkim danej przez imaginację i mocno oddalonej w czasie. Te momenty zawsze jednak wysnute są z sensualnej wyobraźni podmiotu, czasami za pośrednictwem dodatkowego medium, jakim jest obraz, czyli wizja malarza. Tak pojawiają się weneckie kurtyzany, drażniące pawia, odwołanie do obrazu Carpaccia (nie rozwijam tego tematu, gdyż został dobrze opisany przez A. Fiuta). Ekfrazami jest też kilka wizji kobiet z najnowszego tomu *T0*, co zauważył też Jan Błoński w felietonie z „Tygodnika Powszechnego”^{7/}, przypisując Miłoszowi zamiar stworzenia katalogu typowych ról kobiecych. Chyba tak nie jest, bo żadna z przedstawionych kobiet nie jest np. matką.

Malarstwo odgrywa rolę medium pośredniczącego. Obraz daje dystans i stylizację, przy czym dystans jest warunkiem oglądu estetycznego, a stylizacja wiąże

^{7/} J. Błoński *Kobiety Miłosza*, „Tygodnik Powszechny” 2001 nr 5.

Nasiłowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

z konkretnym czasem powstania obrazu, nadaje wizji konkretne rysy momentu z historycznej przeszłości, a więc także pogłębia dystans. I tak Judyta Klimta okazuje się boginią umierających w okopach I wojny światowej, widziana jest jako zastrute wcielenie umierającej monarchii, a cały jej przepych zwiastuje schyłek. Podobnie kobieta w czerwonej halce Edwarda Hoppera jest nie tyle nią samą, co umowną kwintesencją pędu do kariery, szybkich podróży, amerykańskiego stylu życia. Hopper, uważany za prekursora pop-artu, malował wnętrza barów i pokoje hotelowe, umieszczając w nich samotne postacie z pustką w oczach. Miłosz kobietę z obrazu Hoppera znajdującego się w Lugano określa jako „kobietę kariery”, a Błoński dopowiada, że jest ona „wyzuta ze swej kobiecości: pozbawiona właściwego powołania, skazana na los komiwojażera...”. Zachowała jednak charakterystyczną dla kobiecości otoczkę znaków wabiących, jej halka jest czerwona, a uczesanie – nienaganne. Tyle, że nie zadaje pytań egzystencjalnych, niesie ją bezwiednie warki prąd życia. To równie niepokojąca co prowokująca seksualnie mieszanka, typowa dla XX wieku, zgodnie z zasadą: odrzucić, co niepotrzebne, kultura masowa i pieniądz wprawia w ruch ten świat.

Filina (o Goetheańskim rodowodzie) też należy do przeszłości, można dobrać jej bogate towarzystwo innych Miłoszowskich pań, np. z zupełnie nie Villonowskiej *Skargi dam minionego czasu*. Dawność strojów odbiera im dosłowność, uszlachetnia, wydobywa czysto ludzkie motywy, stojące za pietyzmem wobec atrybutów mody – uporczywą walkę z przemijaniem, brak odporności na czas i chęć przywrócenia okruczeństwa przeszłości. Miłosz estetyzuje kobiecą zdolność posługiwania się stylizacjami. Obecność ciała zaznacza się tu tylko jako wąty, ledwie czytelny ślad. Kobieta okazuje się na swoją miarę artystką, potrafi wyłowić to, co jest najbardziej ulotnym świadectwem estetycznym, i z tego wątego materiału ulepić swój portret odpowiadający męskiemu fantazmatowi.

Amore profano

Sztuczna konstrukcja kobiecości, to rusztowanie z koronek i jedwabi, nie jest zawieszona na pustce, ma związek z ciałem, które ujawnia się mimo zakrycia. Ten związek jest źródłem ambiwalencji. Z jednej strony – przyciąganie, estetyczna akceptacja subtelny języka stylów, jakimi posługuje się kobiecość, z drugiej – biologia, pożądanie, ciało. W *Traktacie poetyckim* Anioły secesji widzimy w dwuznacznej sytuacji:

W ciemnych wygódkach rodzicielskich domów
Rozmyślające o związku płci z duszą.

[W, t. 2, s. 32]

Jak obsesja powraca motyw nocników. To przedmiot, którego wyłączną funkcją jest zatrzymywanie wydzieliny, ś l a d u ciała. Nocnik należy do obowiązkowego wyposażenia przyszłej małżonki – wystarczy podpatrzeć ukochaną entomologa z *Pamiętnika naturalisty* (*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*):

<http://rcin.org.pl>

Szkice

Nierozważna to była istota płci żeńskiej.
Wybrała swoją ziemię tiulu i gazy,
Luster w gotowalni łatwo pękających,
Fajansowych nocników, z których tylko ucho
Zgrzytnie pod łopatą...

[Wiersze, t. 2, s. 254]

Nocnik jest naczyniem sekretnym. Mówi się o nim n a c z y n i e, choć jest tylko „fajansowym urnalem” – tak przynajmniej uchwała zebranie z udziałem „poetek ineksprymabli z koronką” (*Osobny zeszyt, Wiersze*, t. 3, s. 65). Nocnik to rekwizyt kobiecości dziewiętnastowiecznej. Wszystkie fizjologiczne funkcje ciała musiały być wstydliwie skrywane, a jednocześnie trudność pogodzenia ich z „fasadą” w groteskowy sposób wyolbrzymiała je, nadawała im charakter silnie obsceniczny, podsycając obsesję analną. Tu – zajeżdżają sanie, a kobiety, już wystrojone, wykorzystują ostatni moment, by skorzystać z naczynia. Fraucymery barchanowych spódnic,

chichoty nad poręczą, skośne warkocz
siadanie na nocniki na piętze
kiedy pod słupami ganku brzęczą sanie
i wchodzą wąsaci w wilczurach.
Ludzkość kobiecości,
włosów skudlanych, rozstawiania nóg,
smarków dzieciennych, mleko wykipi,
smrodu, kup zamarzłych w grudzie.
I te wieki,
poczynanie w zapachu śledzia w środku nocy
zamiast żeby to była gra w szachy
lub balet intelektualny.

[*Miasto bez imienia*, 10, W, t. 2, s. 172]

Przywołany fragment zaczyna się od kulturowych atrybutów (spódnice). Potem spod nich ujawnia się biologia. Obsesja wydzielnicza obejmuje kolejne sfery. Obraz zapełnia się więc naturalistycznymi szczegółami, które budzą wyraźną odrazę i wprawiają piszącego w zakłopotanie. Jej kulminacją jest wstręt wobec prokreacji. To druga, ciemna strona kobiecości – jej nieuchronny związek z naturą, trywialność, praktyczność i przyziemność. Wszystko, co w kobiecie „naturalne”, cielesne, może budzić wstręt. Propozycja zmiany metod poczęcia jest oczywiście podszyta autoironią, nie wiadomo też dokładnie, kto ją składa – przemawia tu jedna z person poematu.

W *Dolinie Issy*, która jest też powieścią o tym, jak katolickie wychowanie musi utrzczyć się z prawdami życia, o potrzebach ciała mówi się tak: „jesteśmy aniołami i ulegamy wbrew naszej woli potrzebom ciała, nigdy nie udzielając pełnego przyzwolenia” (s. 170). Tak przynajmniej sądzi ksiądz Monkiewicz, łatwo udzielający rozgrzeszenia w zamian za (wciąż łamane) postanowienie poprawy. Słowa te pa-

Nasiłowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

dają w związku ze staraniami Barbarki, żeby zostać żoną Romualda. A Barbarkę przewijającą niemowlę narrator komentuje tak: „Na pograniczu tego, co zwierzęce, i tego, co ludzkie, żyć nam wypadło, i tak jest dobrze” (s. 258).

Czasami jednak – jest źle. Człowiek jest sprzeczny w sobie, pragnie być lepszy, ale natura popycha go do czynów nie przynoszących mu chwały. Nie potrafi być aniołem.

Jamochłonne, z różowego pulsującego mięsa, kwiatozwierzę,
Z ogni i spadania ciał spiętych po parze czarną szpilką sexu

[*Na trąbach i na cytrze*, W, t. 2, s. 187]

Oczywiste, że szpilka sexu jest czarna.

Poezja Miłosza wyraźnie odbija w tym miejscu skomplikowanie i niejednoznaczność tradycji chrześcijańskiej. W *Pieśni nad pieśniami* kobieta i mężczyzna poszukują się, a między różnymi warstwami możliwych interpretacji (dosłowna, symboliczna, alegoryczna) istnieje pełna zgodność. Kochankowie z *Pieśni nad pieśniami* są pierwowzorem poszukiwaczy „miejsca prawdziwego”, wyzwolonych od poczucia wstydu i winy. W katolicyzmie dominuje jednak obawa przed „pożądliwością”, która doprowadziła do tego, że przez wieki w kobiecie dostrzegano „naczynię grzechu”. Jak mówi Nowy Testament: „Każdy, kto patrzy na niewiastę, aby jej pożądał, już z nią cudzołożył w sercu swoim” (Mt 5, 28). Według św. Augustyna pożądliwość wywodzi się z grzechu pierworodnego, w Raju istniała miłość cielesna, ale nie było pożądliwości, która po upadku sprawiła, że człowiek nie może w pełni kierować swoją wolą⁸.

Ocena, że „wbrew naszej woli ulegamy potrzebom ciała”, jest więc prawidłową, Augustiańską wykładnią grzechu ciała. Zgodnie z nią wola jest duchowa, a pożądliwość należy do zwierzęcych instynktów.

Świat Miłosza jest hierarchiczny, na dole znajduje się natura, a na jej budowlę wznoszą się coraz wyższe szczeble świadomości, aż do nadludzkiej, anielskiej, związanej z sacrum. Seks bywa cofnięciem się na drabinie bytów, oznacza oddanie się naturze. Nie ma tu pierwotnej świętości zwierzęcia, obecnej w warstwie wierzeń animistycznych, czy świętości natury i płodności, charakterystycznej dla wyobrażeń matriarchalnych. To światopogląd, w którym głęboko zapisały się różne wątki chrześcijańskie, z wyraźną granicą między sacrum a profanum, człowiekiem a bytami niższymi. Seks (postrzegany jako część natury, element świata materialnego) należy do sfery profanum. Tyle mówi teoria, bo przeżycia każą umieszczać seksualność raz po stronie sacrum, raz po stronie profanum. Po stronie sacrum – nie ma elementu pożądliwości. To charakterystyczne, że sposób opisu momentów epifanijnych pozwala przypuszczać, że żądza została już zaspokojona, dochodzi do mistycznej jedności elementów, żeński i męski podmiot mają poczucie „otwarcia”, bliskości

^{8/} Por. św. Augustyn *Państwo Boże*, przeł. ks. W. Kubicki, wstęp. o. J. Salij, Kęty 1998, s. 525. O stosunku Czesława Miłosza do natury por. A. Fiut *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, rozdział *Romans z naturą*, s. 55-85.

Szkice

wobec Prawdy. Tu *principium individuationis* zatracą się, ale niejako od „góry”, od strony sacrum. Gdy to samo następuje „od dołu”, mężczyzna i kobieta zostają zepchnięci do rangi przedstawicieli gatunku, uległych żądzy, we władaniu nie wolnej woli, lecz instynktu. W wierszu *Zmieniał się język* mówi się o ciemnej sile:

[...] siła, która spaja mężczyzn i kobiety
W szekspirowskiego zwierza z dwójgim pleców
Pozostaje sprawą ciemną.

[W, t. 2, s. 140]

Różnica między poszukiwaniem „miejsca prawdziwego” a uleganiem pożądlivości jest trudna do określenia, można odnieść wrażenie, że polega ona wyłącznie na sposobie ujęcia, od wewnątrz, zgodnie z przeżyciami kochanków, czy z oddali, gdy dostrzega się żalodne tłumy „szekspirowskich zwierząt” zajętych kopulacją. I jakkolwiek tę różnicę można uznać za niekonstytutywną i łatwą do przekroczenia, to jednak jest inaczej. Dramat, jaki ona wyzwała, jest dramatem prawdziwym i nieusuwalnym z tradycji chrześcijańskiej. I tylko ktoś naiwny czyniłby w tym miejscu poecie zarzut niekonsekwencji. Tą sferą nie rządzi racjonalna logika, fantazmatyczne obrazy płci wpisane są w krąg popędów, urazów, podświadomych pragnień, stłumień i kulturowych tabu. Obrazy kobiet reprezentują też różne poziomy psychiki.

Zarysowana już metonimiczna konstrukcja kobiecości, fantazmatyczny obraz kobiety jako „wieszaka na fetysze”, gdy ciało obecne jest jedynie jako nikły ślad, jest wyraźną próbą neutralizacji konfliktu. Można uznać ją za typową sublimację, przeniesienie relacji wobec płci przeciwnej poza poziom najpoważniejszego konfliktu, którego przyczyną jest związek z materią, cielesność. Odsunięcie w przeszłość też wiąże się z sublimacją. Czynnienie z tematyki seksualnej przedmiotu sztuki – również. Mamy tu więc do czynienia z wieloma nakładającymi się na siebie mechanizmami sublimacji. Wyrazista sublimacja to także warunek mówienia o seksie – w istocie toczy się tu gra między ujawnieniem istoty rzeczy a ochroną tego, co najbardziej prywatne. Literackie imiona Thais, Belinda, Annalena są sygnałem tej strategii. Nieobecna jest jedynie klasyczna sublimacja estetyczna, która w europejskiej kulturze zaowocowała ogromną ilością form związanych z idealizacją urody wybranki, a zwłaszcza jej rysów twarzy.

W tym miejscu nakłada się na siebie wiele różnych problemów. Jednym z nich jest niewyraźność ciała. To, co kulturowe, wpisane jest w siatkę wzajemnych odniesień, znaczenia powstają jako wynik ich relacji wobec innych znaczeń. To, co naturalne, nie domaga się samo przez się wyrażenia, przeciwnie, działa wiele sił (jak tabu czy groźba wulgarności) utrudniających nazywanie, a sens nie jest ustalony. Erotyczność okazuje się relacją kultury rozwijającą się na styku z naturą, nie – po prostu naturalną.

Wyraźną cechą światopoglądu Miłosza jest brak zaufania do natury – i to powoduje różne kłopoty z relacją wobec kobiet. Z jednej strony, następuje wyraźna

Nasifowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

„kulturalizacja” erotyki, a nawet zacieranie jej związku z ciałem, z drugiej – pojawiają się reakcje niepewności czy niechęci w stosunku do ciała. W autobiograficznym eseju *Katolickie wychowanie* (ze zbioru *Rodzinna Europa*) wykładnia katolicyzmu stosowana przez księdza prefekta zakłada po prostu, że „Natura jest siedzibą Zła” (s. 83). Widzi się w niej przyczynę ciągłych upadków, grzechów niemożliwych do wytopienia i oczyszczenia. Trucizna manichejska to także marzenie o tym, by wydobyć się z męczącej ambiwalencji i jednoznacznie zdefiniować wszystko, co Stworzone, jako krainę Zła, czyli Materii.

Pociąga za sobą także ambiwalencję w stosunku do własnego ciała:

Nienawidziłeś, przynaj, swego ciała,
Niewzajemnie w nim zakochany. Ono nie spełniło
Wysokich oczekiwań. To jakbyś był skuty
Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju,
albo gorzej, z wariatem, i to nawet słowiańskim

[*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, cz. VI: *Oskarżyciel*, W, t. 2, s. 290]

Niskiej sfery popędów, pożądliwości nie daje się jednak usunąć, powraca dręczące przypuszczenie, że może być ona podstawą, na której wznosi się cały potężny gmach bytu, także społecznego. W *Trzech rozmowach o cywilizacji* pojawia się pogląd, że „państwo by upadło” (W, t. 2, s. 147), gdyby nie było „włochatych rozrywek należnych cielesności” (co jest bardzo wartościującym określeniem seksu). Nikt nie nadawałby się do koszar, ludzkość, przemieniona w arkadyjskich pasterzy, pogryzając czekoladki, wzruszałaby się miłosnymi perypetiami pasterza Amyntasa. Miłość jako pożądliwy eros, pogański Amor, używający zmysłowych rozkoszy, amoralny i nieobliczalny jak natura, okazuje się podstawą istnienia świata ludzkiego. I to on sprowadza nieszczęście, jest przyczyną nieusuwalnego dramatu człowieczeństwa, jakim jest uwięzienie w płci – taką wykładnię płodności podają sąsiadujące z *Trzema rozmowami o cywilizacji Sentencje* (W, t. 2, s. 150). Dusza, przebywając w świecie platońskich idei, nie ma płci, podobnie jak anioł. Święty Augustyn twierdzi, że w Raju nie była znana „choroba lubieżności” (warto przytoczyć jej oryginalną łacińską nazwę: *libido*). Pierwsi rodzice byli posłuszni zaleceniu „rozmnażajcie się”, ale posługiwali się przy tym wolą i mieli spokojny umysł. Być może był to „balet intelektualny”. Święty Augustyn nie był jednak wizjonerem i tej wersji nie potwierdza. Dopiero potem, na skutek pychy, sprawy ludzkie podupadły i świat zalał grzech. Hipotetycznie możliwy jest więc świat, w którym dramat płci zostanie rozwiązany. To świat przed upadkiem lub po odkupieniu. Miłosz podaje zresztą za Swedenborgiem własną interpretację kapłańskiej wykładni *Genesis* o stworzeniu kobiety:

A Ewa, czemu wzięta z adamowego zebra?

– Bo zebro jest blisko serca [...]

[*W głąb drzewa*, w tomie *Nieobjęta ziemia*, W, t. 3, s. 133]

<http://rcin.org.pl>

Szkice

Świat przed cudem (i zarazem katastrofą) *apokatastasis* pełen jest niejasnych przypuszczeń. Człowiek jest rozdarty, dręczą go niewiedza i niepewność. W wierszu *Dużo śpię* jeden z głosów wypowiada pogląd, że „kobiety mają tylko jedną, katolicką duszę”, a mężczyźni dwie (s. 125). Ten pogląd trudno jednak traktować serio, adresatem tych słów jest znachor, uzdrowiacz, odprawiający magiczne tańce, w trakcie których wpada w trans. „Dwie dusze” mogą oznaczać równie dobrze wyższą moc, jak brak harmonii i skazę egzystencjalną.

Często wydaje się jednak, że to kobiety noszą w sobie tajemnicę. Jej źródłem jest ukryty pod suknią seks. W wierszu *Dwaj w Rzymie* tancerka ledwie przysłonięta koralikami wydaje się inkarnacją tajemnicy życia. Motyw magnetyzującej mocy kobiecego seksu powraca wielokrotnie. Usiłuje go się nazwać, określić. W ostatnim tomie *Tō*, w wierszu *Voyeur* ciekawość „puszystego zwierzątka nie do oswojenia” stanowi puentę rozważań o oglądaniu świata i głodzie wrażeń wzrokowych, jaką budzi obecność kobiet. Wplątana w to zostaje filozofia i gramatyka, poetyka i matematyka, a nawet teologia. Pragnienie nie do zaspokojenia stało się motorem życia. Poezja Miłosza konsekwentnie powtarza pewne słowa i obrazy, już w *Pieśniach Adriana Zielińskiego* pojawiło się trywialne słowo „tyłek”:

Tylek dziewczyny, która przechodzi,
Okragły tylek rzeźbiony w blasku.

[W, t. 1, s. 197]

– co zestawione zostało z wizją nieomal kosmicznego zjawiska, które powstaje przez szczególne przyciąganie dla samotnych obserwatorów. „Tyłki” powtarzają się po latach: „Widzę ich nogi w minispódniczkach... ich tyłki i uda” (*Tō*, s. 23). Nie chodzi o żądę skierowaną do konkretnych osób, to tylko „znaki ekstazy obcowania”, przypomnienia o tym, że „jesteśmy tak utepieni z bezinteresownej kontemplacji i apetytu”. Pożądanie nie budzi niechęci, czy poczucia winy, jest w pełni akceptowane, choć zarazem podkopuje możliwość oparcia wykładni świata na jednej prawdzie. Stosunkami męsko-damskimi rządzi według Miłosza prawo powszechnego ciężenia, trudno powiedzieć czy wzajemnego. Kobieta jest w tej relacji nie do opisanego i nie próbuje się jej jako osoby wprowadzić. W poezji Miłosza na kobietę p a t r z y mężczyzna. Odkrywa ją jego wzrok. Jest to szczególne parzenie, w którym obiekt czy przedmiot poznania nie jest obojętny i obcy. Tu pogoń za rzeczywistością może zakończyć się namiętym odkryciem, jednością podmiotu i przedmiotu. Nie wiemy, czy przyciąganie jest wzajemne. Akcesoria wabienia i gesty pozwalają przypuszczać, że tak. Spełnienie miłosne daje moment pewności, że odmienność płci nie jest barierą nie do przekroczenia.

Przyjemność erotyczna

Dotychczasowa analiza pozwoliłaby może sformułować wniosek, że kobiet w poezji Miłosza po prostu nie ma, są jedynie ich fantazmaty. Nie ma podstaw, by sformułować tu jakąś odpowiedź na Lacanowski problem, czy kobiety w ogóle ist-

nieją, to znaczy: czy istnieje odrębna tożsamość kobieca i w jaki sposób miałyby się ona wyrazić w tekście. Z całą pewnością możliwe jest jednak przedstawienie związku mężczyzny i kobiety jako relacji interpersonalnej. U Miłosza świat oglądamy jednak z perspektywy męskiego podmiotu, który zajmuje się konstruowaniem fantazmatów, obrazów wyobraźni, które postrzega jako naładowane seksualną energią, wyposażone w pobudzający erotycznie potencjał. Nie musi konfrontować ich z rzeczywistością istniejącymi osobami, bo poezja modernistyczna jest przestrzenią personalnej wypowiedzi i personalnego przeżywania.

Kobiety jako rzeczywiste osoby jednak istnieją, nie przypominają dziewczyny, o której marzyło Leśmianowskich dwunastu braci. Inny mit opisujący podobną sytuację zakochania mężczyzny we własnych fantazmatach to mit Pigmaliona. Kobiety u Miłosza nie zawsze rysują się jako określona, osobowa tożsamość, posiadają jednak egzystencjalną samodzielność. Trudno powiedzieć, kto właściwie kryje się pod wabiącymi sygnałami, i zwykle nie jest to ważne. Pojawia się tłum kobiet (przechodzących, przypomnianych), ale rzadko „ktoś”. Kobiety w wierszach Miłosza przeważnie nie manifestują swojej woli, nie mówią, po prostu widzi się je, kontempluje się ich wabiące wyposażenie, co pobudza erotycznie, nie przerażając się w ukierunkowane pożądanie. Przyjemność ma charakter hedonistyczny, czerpie się ją z lekkiego, nie ukierunkowanego na przeżycie rozkoszy pobudzenia erotycznego. Z ogromnego tłumu trudno wyłowić twarze (prędzej – inne części ciała). Obserwowanie tłumu kobiet – to nawracająca sytuacja fantazmatyczna, w której powraca przede wszystkim przeżycie siebie jako podmiotu erotycznego. Julia Kristeva uważa, że z psychoanalitycznego punktu widzenia niezbędnymi składnikami miłości są idealizacja i narcyzm. U Miłosza w tej sytuacji nie pojawia się miłość, obecny jest jedynie element narcystyczny.

Dyskutanci podczas sesji zwracali uwagę, że pomijam utwór *Esse*, w którym widać wyraźną bezinteresowną fascynację estetyczną urodą napotkanej w metrze parryskim dziewczyny. Tak, w *Antologii osobistej* jest taki utwór prozą, który sam autor w komentarzu nazywa „krótkim wierszem miłosnym”. Sprawa nie jest jednak jednoznaczna. U Miłosza typowa sublimacja estetyczna, przybierająca postać przedstawienia „doskonałej, idealnej urody”, nie tylko nie odgrywa pierwszoplanowej roli, ale jest zdecydowanie w cieniu innych form. I z feministycznego punktu widzenia – to dobrze. Sztucznie wykreowany ideał kobiecego piękna uważa się za element patriarchalnych wzorców, które narzucają kobietom, traktowanym jako obiekty, wymagania nie do spełnienia i czynią z nich przedmiot o określonej wartości wizualnej. Tak więc uważa się, że za (jakoby czysto estetyczną) adoracją piękną kryje się zwykle męska hipokryzja, której tu – nie ma⁹.

^{9/} Por. hasło „Piękno” w *Słowniku teorii feminizmu*, M. Humm (przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 161): „Atrakcyjny wygląd fizyczny. Autorki feminist. opisują kobiecą potrzebę bycia piękną jako praktykę tworzenia fałszywego, uprzedmiotowiającego obrazu siebie samych (*object-selves*) (Bartky, 1982). S. de Beauvoir uważała, że to uprzedmiotowienie ma na celu utrwalenie męskiej supremacji, a zdaniem Susan Griffin uprzedmiotowienie kobiety jest tożsame z pornografią [...]”.

Szkice

Spierać się można jednak o interpretację *Esse*. Czy to rzeczywiście „wiersz miłosny”? Mówiący nie poprzestaje na podziwie dla pięknej twarzy, zamierza ją „wchłonać”, co oznacza chęć posiadania (odnosi się ona tu tylko do twarzy). Niemożność wchłonięcia okazuje się dramatem niepełnego poznania. Poeta nie czyni przy tym żadnego kroku, by zatrzymać „pięknolicą”, w ogóle mało istotne jest, kto to jest, i co poza twarzą reprezentuje, nie mówiąc o tym, że nie usiłuje się nawiązać żadnej relacji miłosnej. „Twarz”, nie zatrzymywana, wysiada na stacji Raspail.

Poeta, podziwiając miejski tłum, nie kryje faktu, że jest w tym element zdecydowanie erotyczny, choć unika koncentrowania się na nim. Kieruje uwagę dalej... To przeniesienie uwagi w stronę refleksji (metafizycznej, egzystencjalnej, epistemologicznej) jest stałym gestem i powtarza się w wielu wierszach. Nawet *Annalena* zawiera podwójny gest odsunięcia tematu lub przeniesienia seksualnej energii na refleksję ogólniejszą. Precyzując temat tego wiersza, trudno uznać go za utwór erotyczny, erotyzm otwiera go i zostaje „rozmyty”, zneutralizowany. Zdecydowanie Miłosz unika takich ujęć, w których erotyka rysowałaby się jako wydzielony teren, osobny i wyłączny, zamknięty w mechanizmie: pobudzenie – spełnienie, czy powstanie pasji ukierunkowanej na konkretną osobę (i typowe rozwinięcia: niemożliwość spełnienia, przeżywanie nadziei bądź utraty, ewentualnie rozczarowania).

Eros łączy się: z refleksją epistemologiczną, z fascynacją światem, z metafizyką. Eros otwiera, inicjuje. Nie stwarza zobowiązań ani nie daje konkretnej obietnicy spełnienia. Przeniesienie to oczywiście termin Freudowski, ten gest nie wiąże się jednak z ucieczką, ma raczej charakter rozszerzenia, uogólnienia i w rezultacie może prowadzić do wniosku, że relacją ze światem, pasją poznania, głodem wrażeń, pożądaniem (także: widoków, rzeczy, nowych przeżyć) kieruje zawsze ta sama energia o znaku Erosa. W takim razie jednak bycie w świecie oznacza ciągle przeżywanie dramatu nienasycenia, niemożliwego spełnienia.

W wierszu *Kiedy księżyc* różnorodność przechodzących kobiet zadziwia, pobudza i prowokuje do refleksji egzystencjalnej. Pojawia się tu, podana w trybie niejasnego przypuszczenia, nadzieja na wydobycie relacji mężczyzny wobec kobiet ze sfery niskiej, cielesnej i przeniesienie jej w stronę metafizyki:

Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kwiecistych sukniach
Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.
Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności
Mogłaby wynikać prawda prawie ostateczna.

[W, t. 2, s. 176]

„Mogłaby”, ale na razie nie wynika. Jest to marzenie o odmianie świata. Tęsknota za „innym życiem” powoduje, że powraca wciąż temat Adama i Ewy.¹⁰ W raju

^{10/} O motywach raju pisze dość obszernie A. Fiut *Moment...*, s. 170-171, tu wobec tego rezygnuję z rozwijania tego tropu. Por. wiersze: *Raj* (cz. III *Ogródu Ziemiskich Rozkoszy*), *Adam i Ewa* (w tomie: *Dalsze okolice*), *Ogrodnik* (z tomu: *To*).

Nasiłowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

prawda ostateczna była w zasięgu ręki, a ludzie nie cierpieli z powodu swojej dwoistej natury.

Na ziemi dzieje się inaczej. Seks, jako teatr ciała, wplątany w materię, naznaczony pożądaniem, często budzi uczucie zażenowania. Marzy się więc o tym, by zobaczyć świat bardziej bezpośrednio, nie zdeformowany, a może nawet nie podzielony na dwie płcie.

A jednak byliśmy do siebie tak podobni
Z całą naszą mizerią penisów i wagin.

[*A jednak*, W, t. 3, s. 330]

Biedna „wagina” odnosi się do przedstawicielek gatunku ludzkiego, pociągającą *yoni* ma tylko Annalena. Człowiek (jako taki) został wpędzony w śmieszny i godzien politowania teatr seksu. Różnica płci nie jest nieprzekraczalna, nie kryje się pod nią żadne *ewig weibliche*, które pewnego typu „mocni mężczyźni” uznają za istotę kobiecości. Tajemnicą jest pożądanie, ale ono wiąże się ze stanem „tego świata” – oddzielnego od Boga, odmiennego po grzechu pierworodnym, dotkniętego skutkami upadku. Zamiar Stwórczy – o ile możemy sądzić – był inny. W *Ziemi Ulro* Swedenborg, autor dzieła *Delitiae Sapientie de Amore Conjugali*, traktowany jest jako jeden z tych, którzy mieli odwagę wypowiadać sądy o „lepszym” świecie. Związek mężczyzny i kobiety, Adama i Ewy w ujęciu Swedenborga otrzymuje wykładnię alegoryczną jako figura relacji miłości i mądrości, Chrystusa i Kościoła, ale nie tylko. Jest też elementem mitu miłości stojącej u początków ludzkości, stwarzającej i podtrzymującej świat. Te idealne wyobrażenia, z dodatkiem ezoterycznym, podejmował Oskar Miłosz. A Czesław Miłosz przytacza te poglądy, odwołuje się do nich wielokrotnie w eseistyce, czasami w poezji, ale ich samodzielnie nie rozwija, stanowią one element pasujący do jego systemu, ale traktowany warunkowo, zapożyczony, przytaczany zawsze ze znakiem odwołania do cudzej wizji. Świat wyobraźni Miłosza składa się z bardziej ziemskich, sprawdzalnych elementów.

Anima

Istnieje też u Miłosza obraz kobiety – przyjaciółki i powierniczki. Przykładem lojalnej przyjaźni jest Anna Kamieńska, zbyt dobra, by nauczyć się „podstępów sztuki”, podziwiana za mądrość i dar prawdziwej miłości. To charakterystyczne, że w poezji pojawiają się przede wszystkim przyjaciółki, podczas gdy eseistyka jest raczej świadectwem wielu męskich przyjaźni intelektualnych. Ich skomplikowane dzieje, ideowa temperatura wyraża się przede wszystkim w listach i esejach. Poezja wymaga angażowania głębszych warstw psychiki, i tu pojawiają się postacie kobiece.

W *Ziemi Ulro* poeta mówi o sobie, że cechuje go wyjątkowo silne *ego*, zagłuszające głos podświadomości: „moja kobieca anima borykała się z dużymi trudnościami, nieraz na próżno żądając, żebym ją uznał za swoją” (s. 192). Ta

Szkice

samoocena, wypowiedziana w trybie przypuszczenia („powiedziałbym, że”) jest trafna. W *Ars poetica?*, w miejscu, gdzie tradycja wyznaczyłaby miejsce Muzie jako inkarnacji żeńskiej nieświadomości, czytamy o „duchach”, których instrumentem czuje się poeta¹¹. Kontakt z głębszymi warstwami podświadomości przeważnie nie ujawnia się wprost, „silne ego” przemawia jednocześnie z intuicją.

Najwcześniejszym medium kobiecym jest Anna z *Pieśni*, napisanej w 1934 roku. Anna, medium duchowe, rozmawia z chórem, przy czym ona reprezentuje oddalenie od ziemi, a chór – przywiązanie do spraw świata. Użycie kobiecej maski uwalnia intuicję, pozwala dojść do głosu sensom zaledwie przeczytym. Anna nie ma jednak cech archetypu kobiety, który związany jest z ziemią i wodą, stanowi raczej żeńską duszę poety, która przeżywa pragnienie „anielstwa”. Ziemię reprezentuje kochanka z napisanego w tym samym okresie wiersza *Ty silna noc*. I tu kontakt z kobietą wyzwala intuicję, piszący „przeczuwa” przyszły los (przepowiednie zresztą okazują się nietrafne). Opanowanie wczesnego katastrofizmu wiązało się z odejściem od tego stylu, w którym znaczenia nie są poddawane wyraźnej kontroli intelektu, stanowią grę podświadomości.

Anima u dojrzałego Miłosza pojawia się nieczęsto, ale istnieje. Nosi literackie imiona, jak Hermancja i Berenika. Ta pierwsza w wierszu *Trzy rozmowy o cywilizacji* jest adresatką monologu. „Imię Hermancja jest wybrane dowolnie i nie oznacza żadnej postaci historycznej” – czytamy w komentarzu do wiersza (W, t. 2, s. 149). Hermancja to medium ponadczasowe, wszystko rozumiejące. Jej uwaga i zdolność przekraczania wymiaru historii uruchamia refleksję o kulisach rozwoju ludzkości. Berenika z wiersza *Obrzęd* (w tomie *To*) jest do niej podobna. Imię Berenika w wierszu *Osoby* (sąsiadującym w tomie z *Obrzędem*) jest pseudonimem kochanki, ale Berenika z pierwszego wiersza nie stanowi obiektu pożądania, to medium głębszych warstw świadomości, idealna słuchaczka, empatyczna i mądra, partnerka dialogu o konieczności powstrzymania się od sądzenia ludzi z powodu zawiłości ich losów i o sposobach wielbienia Boga. Zadaje ona męskiemu podmiotowi pytanie o to, jaki los wyznaczy Bóg wątpiącym. Ostatnią strofę, w której pada odpowiedź, można przypisać jemu lub jej – ale rozstrzygnięcie: „kto mówi”, jest zupełnie nieistotne, skoro panuje między nimi idealna, duchowa zgodność. Różnica płci nie tylko nie stanowi bariery, wręcz przeciwnie, jest znakiem empatycznego otwarcia rozmówców na siebie. Kobiet, które stanowią empatyczne „ty” liryczne, jest w poezji Miłosza więcej, także we wczesnej twórczości. Również postaci kurtyzan (kurtyzany weneckie z *Nic więcej*, Filina) przywołane z odległej przeszłości nie budzą pogardy i potępienia, ale czułość i zrozumienie dla ich egzystencji, naznaczonej przemijaniem i ludzką nietrwałością. Jeśli którąś z nich możemy uznać za duszę świata, to nie jest to dusza zła.

W eseistyce Czesława Miłosza szczególną rolę odgrywają odwołania do Simone Weil. Do jej myśli powraca się też w poezji, a nie jest ona wyjątkiem. W tomie *To*

^{11/} Wspominam o tym w szkicu *Muza współczesna*, w książce: *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 241-242.

Nasiłowska Kobiety w poezji Czesława Miłosza

utwór *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* stanowi katalog dwunastu zasad. Są one niezwykle istotne i stanowią rodzaj prywatnego katechizmu intelektualisty, nauczonego krytycyzmu, ale nie ogołoczonego z wiary w rozum, przywoitość i sens sztuki. Samo istnienie kobiet-filozofek zwykle negowane było przez mizoginów, przekonanych o niemożliwości zajęcia się przez kobietę poważną refleksją. Miłosz nie tylko „dopuszcza istnienie” filozofek – jest na ich myśl bardzo otwarty, uznaje je nie tyle za Autorytety, bo taka rola wiąże się z patriarchalnym wyobrażeniem o dominacji jednej prawdy, ale za idealne partnerki intelektualnej wymiany.

Tak oto rozważania zatoczyły koło. Można przypuszczać nawet, że jest to koło hermeneutyczne. Od mistyki seksu, przez uraz do spraw płci, ku nadziei na przezwyciężenie różnicy. Od Raju, przez ziemski świat, naznaczony dualizmem (ducha i materii oraz dualizmem płci), ku przyszłej przemianie, która zażegna rozdarcie. Żadne ze znaczeń nie jest na trwałe związane z kobietą, są we wzajemnym związku i przypisanie pojęciu „kobiecości” któregokolwiek z nich na stałe byłoby uproszczeniem. Niektóre z nich można uznać za przychylne dla kobiet, inne – za świadectwo niechęci. I jedno, i drugie mają za sobą wielowiekowe tradycje. Ważne jest, że w hermeneutycznym kole odbywa się ciągłe krążenie. Trzeba zauważyć jeszcze, że układ poszczególnych znaczeń, wzajemne relacje symboli są w poezji Miłosza szczególne. To „małe koło”, w którym symboliczne znaczenia kobiecości związane z Ziemią i macierzyństwem są wyraźnie marginalizowane. W myśleniu religijnym też mało jest odwołań do charakterystycznego dla polskiego katolicyzmu silnie naznaczonego matriarchalizmem kultu maryjnego. Taki sposób widzenia kobiecości jest w kulturze zachodniej dość częsty, charakterystyczny dla fazy nowoczesnej cywilizacji. Także kobiety czasem odczuwają sferę płodności jako ciemną i boją się macierzyństwa – tym bardziej, że uznają je za społeczną degradację, przeszkodę na drodze do kariery¹².

Symbolicznie pierwowzór kobiety Miłosza odwołuje się do niektórych aspektów Ewy. Trzeba jednak zaznaczyć wyraźnie, że ten symbol poddaje się jednak bardzo znaczącej reinterpretacji, wybierając tylko niektóre z przypisywanych jej znaczeń. Nie jest to Ewa na zawsze obciążona grzechem, upadła, do której siły zła mają łatwiejszy przystęp niż do męzczyzny. Nie jest to też Wielka Matka Ludzkości, lecz Ewa, która zachowała jakiś odblask Raju. To idealna partnerka silnego męzczyzny, skupiona na nim (a nie np. na dziecku), gotowa do seksu i wymiany myśli. W poezji Miłosza podstawowe składniki archetypu matki nie rozciągają się na fantazmaty kobiet.

Z postaciami żeńskimi związana jest szczególnie kruchość bytu, ulotność. Gdy męski podmiot wywołuje na przykład projekcję Filiny, jej zabiegi wokół stroju budzą uczucie tkliwości i zrozumienia dla ludzkiego losu, szczególnej wrażliwości na to, co przemijające. Postacie kurtyzan są zdecydowanie przeciwstawne wobec tradycji kulturowej, szczególnie – wzorców religijnych. Sam wybór słowa „kurty-

^{12/} Niektóre aspekty związanych z tym kompleksów, ujęte na wielokulturowym tle Ameryki lat siedemdziesiątych omawia Adrienne Rich w książce: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielnińska, Warszawa 2000.

zana” jest tu znaczący, wszelkie inne określenia (jak: „dziwka”, „utrzymanka”, i mocniejsze), mimo, że w istocie odsyłają do tego samego, są silnie degradujące. Kurtyzany w starożytnej Grecji wiodły względnie niezależne życie, w przeciwieństwie do prawowitych żon obywateli, były wykształcone, mogły stać się partnerkami w dyskusji intelektualnej i uznaje się je za współtwórczynie listu miłosnego jako gatunku. Greckie żony traktowano instrumentalnie, jako rodzicielki. Brak wykształcenia i obojętność wobec kultury uznawano za cechy przydające żonie godności matrony¹³. Towarzystwa kobiet mężczyźni szukali poza rodziną, z góry jednak wykluczając możliwość, by kurtyzana stała się żoną. Bariera różnych klas społecznych i pozycji była nie do pokonania.

Chrześcijaństwo przyniosło odmienne wartości. Co prawda Chrystus obiecał nierządnicom, że zostaną przyjęte do Królestwa Niebieskiego, przeważnie jednak widziano w nich osoby już za życia potępione, siejące niemoralność, budzące zgrozę z powodu najgłębszego upadku. Niektórzy Ojcowie Pustyni na ich widok płakali¹⁴. Miłosz nie odwołuje się wprost do tradycji greckiej. Jego rajską Ewa ma jednak cechy Afrodyty Kallipygos („pięknotyła”) czy Wenery.

Trudno sobie wyobrazić bardziej antykobiecego system teologiczny niż manicheizm. Jego konsekwencją musi być wezwanie do odrzucenia wszystkiego, co ma związek z materią. W tych warunkach relacje miłosne musiały przybierać formy szczególne, jakie zaproponowała wystudiowana estetycznie miłość dworna. Octavio Paz zauważa, że narodziny liryki prowansalskiej zbiegają się z karierą herezji katarów na tych samych terenach¹⁵. Myślenie Miłosza o kobietach nie jest jednak obciążone „manichejską trucizną”, a w każdym razie nie bardziej niż nowoczesna europejska kultura jako całość. Można uznać, że relacja wobec kobiet wywiera moderujący wpływ na pokusy ustanowienia radykalnego dualizmu ducha i materii, bo jego konsekwencją musiałaby być radykalna asceza.

Oczywiście, nie jest to myślenie feministyczne. Feminizm to myślenie „od strony kobiety”, takie, w którym ona jest podmiotem (tekstu lub działania społecznego). U Miłosza kobiety przeważnie milczą. Nie ma tu jednak obsesji posiadania, władzy i dominacji. Jest natomiast religijna nadzieja na przewyciężenie antagonizmu płci, bo – być może – trudność porozumienia się jest skutkiem grzechu pierworodnego.

^{13/} Por. R. Ganszyniec *Polskie listy miłosne dawnych czasów*, Lwów 1925.

^{14/} Por. M. Borkowska OSB *Twarze Ojców Pustyni*, Kraków 2001; D. Ostrowska *Wizerunek kobiety w pismach Ojców Kościoła*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem*, red. J. Brach-Czajna, Białystok 1997, s. 53-75.

^{15/} O. Paz *Podwójny...*, s. 89.