

Cezary Zalewski

Więcej niż na fotografii. Czesława Miłosza przygody ze zdjęciami

Ostatnie dwadzieścia lat twórczości Czesława Miłosza przynosi kilka, rozproszonych po różnych książkach, wierszy, w których pojawia się fotografia. Rekwizyt ten pochodzi z odległej przeszłości (z drugiej połowy dziewiętnastego lub początków dwudziestego wieku), co zostaje mniej lub bardziej wyraźnie zaznaczone. Sytuacja jest zatem modelowa: starzejący się poeta ogląda stare zdjęcia z czasów, które pozostają w bliskim związku z jego młodością. Z drugiej jednak strony powyższe okoliczności niosą niejakię zagrożenie, o którym tak pisze Susan Sontag:

Fotografia wzruszająca swoim tematem ludzi w 1900 roku, dziś wzruszyłaby nas zapewne dlatego, że wykonano ją właśnie w tym czasie. Konkretnie cechy i intencje związane ze zdjęciem nikną w uogólnionym patosie przeszłości. Estetyczny dystans jest jakby wbudowany w samo doświadczenie towarzyszące oglądaniu zdjęć, jeżeli nie w sensie natychmiastowej reakcji – to przynajmniej po upływie pewnego czasu. Koniec końców czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki¹.

Stara fotografia wydaje się nieprzenikniona: pozwala, aby ją podziwiano, ale każda próba jej pozaestetycznego ujęcia jest skutecznie niwelowana za pomocą sentymentalnej, nostalgicznej perswazji.

Niejednokrotnie zauważano, iż Miłosz „starzał się młodo”, dlatego udało mu się uniknąć tej – i nie tylko tej – pułapki. Poeta nie pozwalał zawłaszczyć się patosowi przeszłości, jaki emanuje ze starych zdjęć, ponieważ kontakt z nimi traktował jak przygodę czy wyzwanie. Oglądając je, uruchamiał pamięć, intelekt, wyobraźnię, które niwelowały dystans, prowadząc do autentycznego, głębokiego spotkania z tymi, co na zawsze zostali zatrzymani w kadrze. Ni-

¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 25.

niejszy szkic jest próbą opisanego dialogów, jakie Czesław Miłosz prowadził raczej „za pośrednictwem” fotografii, aniżeli z nią samą.

Pułapki wyobraźni

Percepcja fotografii, w której zostaje zaangażowane pragnienie, niejednokrotnie prowadzi do sytuacji, gdy, jak pisał Roland Barthes:

[...] zdjęcie zostaje przede mną ożywione i ożywia mnie samego. *Punctum* jest więc rodzajem czegoś subtelniejszego spoza kadru, tak jakby obraz przerzucał pożądanie poza to, co sam pozwala widzieć. Nie tylko w stronę „reszty” nagości, nie tylko do fantazmatu jakiegoś działania, ale do absolutnej doskonałości istoty, do połączonych ducha i ciała².

Punctum, owo „ukłucie”, powoduje, iż percepcja staje się niewystarczająca. Funkcję oka przejmują zatem wyobrażenia, dla których fotografia jest dopiero pierwszym obrazem, na podstawie którego powstaną następne. Taki właśnie proces dokonuje się w późnym wierszu Miłosza *Piękna nieznajoma*³, z tą wszakże różnicą, iż zastosowana zostaje inwersja, dzięki której fantazmat – a nie zdjęcie – pojawia się na początku.

Wyjście poza kadr jest radykalne: przedstawia bowiem nagą kobietę, która stoi przed lustrem, kontemplując w zachwycie swoje młode, piękne ciało. Taka sytuacja, zwłaszcza w literaturze polskiej, odsyła do mitu Narcyza rozumianego jako historia o uwielbieniu samego siebie i odwróceniu się od świata⁴. Otwierając wiersz tym wyobrażeniem, Miłosz akcentuje pierwotny i naturalny charakter autokoncentracji, której oczywistą konsekwencją jest niechęć do tego wszystkiego, co mogłoby zaburzyć owo doświadczenie.

Dokumentem poświadczającym istnienie tego zagrożenia jest fotografia. Dlatego fantazmat zmienia się, przedstawiając proces nakładania na kobietę kolejnych elementów ubioru; a kiedy jest już gotowa, następuje utrwalenie jej widoku na kliszy. Ważne jest jednak to kompletowanie garderoby, ponieważ tu tkwi istota awersji:

Zawieszali na tobie pasma śmiesznych szmat,
 Żebyś brała udział w ich teatrze
 Udanych szalów, sprośnych niedomówień.
 Taka na fotografii zostajesz, niewolna,
 Przyćmiona emulsją i kolorem czasu.
 Czy buntowałaś się? Tak, to możliwe.

² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 101–102.

³ Cz. Miłosz, *Piękna nieznajoma* [w:] *idem, Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 25–26.

⁴ S. Jaworski, *Narcyz* [w:] *Mit – człowiek – literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 135. Por. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia* [w:] *idem, Mity przebrane*, Kraków 1994.

Wiedzieć dla siebie, nie mówić nikomu
I od nicości ich wierzeń, ich słów
Uchronić mądrość prześmiewczego ciała.

Fotografia, w przeciwieństwie do lustra, prezentuje bohaterkę ubraną, ale i – zniewoloną. Życie towarzyskie, do którego wymaga się tego stroju, jest bowiem silnie steatralizowane i nieautentyczne. Stwierdzenie takie jest nader ogólne, lecz możliwe do sprecyzowania dzięki wcześniejszemu kontekstowi. W narcyzmie dominującą rolę odgrywa bezpośredni związek, w którym „ja” pragnie siebie samego. Salonowy teatr dokona natomiast rozbicia tej jedności: pomiędzy kobiecym „ja” a jej ciałem – niczym kolejne warstwy ubrań – wprowadzeni będą „inni”. Relacja zostanie zatem zmediatyzowana i odtąd bohaterka będzie postrzegać siebie oczami tych (zapewne mężczyzn), wśród których przebywa.

Zapośredniczony kontakt z sobą oznacza urzeczowienie i zniewolenie, przeciwko czemu kobieta się buntuje. Poeta podsuwa jej ten protest, a następnie deklaruje, iż zrobiłby wszystko, aby okazał się skuteczny. Odrzuca więc fotografię i powraca do pierwotnego fantazmatu, znacząco go uzupełniając:

Chcę cię uratować, piękna nieznajoma.
Razem na wieczne łąki odchodzimy.
Znów jesteś naga i piętnastoletnia,
Trzymam cię za rękę, twój przyobiecany.
Pomyśl, że nic się z tego nie odbędzie,
Co odbyć się miało, że możesz być inna,
Swoja, nie zatrzymana dokładnością losu.

Piękna nieznajoma musi pozostać poza salonowym „padolem”, gdyż tylko wtedy zachowa to, co najcenniejsze: nieziemską, nadprzyrodzoną aurę. Jej źródło tkwi jednak w narcyzmie, który tak silnie przyciąga Miłosza. Narcyz zawsze wydaje się boski (absolutnie doskonały – jak powiedziałaby Barthes), a któż nie chciałby, chociażby tylko w wyobraźni, przechadzać się z boginią?

Spowiedź mizantropa

Oglądanie dawnej fotografii, na której przedstawiony jest tłum, bywa kłopotliwe głównie ze względów poznawczych. Wiersz *Człowiek-Mucha*⁵ jest próbą ustalenia przyczyn, które wywołały uchwycone na zdjęciu ludzkie zbiorowisko. Pierwsza hipoteza wskazuje na – polityczną, zapewne – demonstrację, podczas której uczestnicy koncentrują się na przemawiającym. Przypuszczenie to jest nietrafne, ale Miłosz wprowadza je w celu zbudowania kontrastu. Wyraźnie bowiem zakłada, iż ewentualna manifestacja nie wzbudzałaby

⁵ Cz. Miłosz, *Człowiek-Mucha* [w:] *idem, Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 35.

skrajnych reakcji, a przedmiotem zainteresowania byłyby argumenty mówcy. Sytuacja okazuje się jednak odmienna, gdyż tłum z uwagą obserwuje, jak:

[...] człowiek-mucha
Wspina się prostopadle po ścianie gmachu.

Nieszczęsny człowieku-mucho, rozpięty na wysokości.
Posuwasz się cał po calu, próbując uchwytu.
A w dole kapelusze. Spadnie? Czy nie spadnie?
Stoją na fotografii, amatorzy igrzysk plebejskich,
Meczów na ringu, akrobacji pod namiotem wędrownego cyrku,
Walk zapaśniczych, krwi na arenie.

Bliższe rozpoznanie fotografii powoduje zatem radykalną polaryzację. Temu, kto dokonuje tej wspinaczki, okazane jest współczucie, wynikające niewątpliwie z faktu, iż jego istnienie jest zagrożone. Obserwatorzy karkołomnego wyczynu zostają natomiast potraktowani dość niechętnie. Antypatia ewidentnie zresztą wzrasta, a także zmienia sens, w miarę jak Miłosz dokonuje kolejnych rekatoryzacji oglądanej sytuacji. Pierwotnie jest zde gustowany masowym i, wynikającym z tego, niezbyt wyszukany charakterem owych rozrywek (igrzyska, mecz, cyrk). Zauważa jednak, iż sekret ich popularności tkwi raczej w prezentacji różnych form kontrolowanej rywalizacji, które igrają ludzkim życiem.

Odkrycie to skłania Miłosza do wyznania, które wszakże w nim samym wywołuje polemikę:

Nie jestem przyjacielem ludzkiego gatunku,
Choć udawałem, że jestem, jakby nie była przeciw
Moja cienka skóra, moja wybredność.

– Ależ ci tutaj, gorącokrwieści, ile oczu,
Mięśni, odcieni skóry, wykrojów ust,
Pewnie wszyscy umarli, to tylko ich cienie

– Słusznie im dano takie nietrwałe istnienie

W tej deklaracji mizantropa najważniejsze są źródła. Awersja ma charakter podmiotowy, gdyż jedynym jej uzasadnieniem jest doświadczenie kruchości własnego istnienia oraz prywatna skłonność w kierunku wysublimowanych doznań.

To dużo i mało zarazem. Wystarczy, aby zaprotestować, ale nie wystarczy, żeby zrozumieć mechanizm, który generuje zbiorowe zachowania. Dlatego mizantropia Miłosza oscyluje między szlachetnym odrzuceniem tych praktyk a bezwzględny potępieniem osób. Poeta doskonale jest świadom tej drugiej strony, dlatego wyraża ją dialogicznie, wskazując na swe wahania. Stara się zatem usprawiedliwić uczestników „igrzysk”, w myśl starej zasady: *de mortibus aut bene aut nihil*. Jednak odpowiedzią na rację broniącą ich godności jest

twarde stwierdzenie, zgodnie z którym śmierć stanowi karę za udział w nie-ludzkim spektaklu. W ten sposób koło doskonale się zamyka: Miłosz patrzy na sfotografowany tłum dokładnie tak, jak ten na niezwykłego wspinacza.

Późny wnuk

Wiersz *Mój dziadek Zygmunt Kunat*⁶ rozpoczyna się następująco:

W fotografii mego dziadka, kiedy miał sześć lat, zawiera się, moim zdaniem, sekret jego osoby.

Szczęśliwy chłopczyk, radośnie filuterny, przez jego skórę prześwieca dusza bystra i pogodna.

Fotografia pochodzi z lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku, i oto ja, w późnej starości, wybieram się tam, żeby towarzyszyć zabawom dziecka.

O podobnym doświadczeniu pisał Barthes, kiedy odnalazł takie zdjęcie matki, które nie było maską, ale zawierało wyrażenie prawdy, czyli wyraz. Niektóre fotografie odkrywają bowiem to, co jednostkowe i zarazem najgłębsze, najprawdziwsze w portretowanej osobie; okrywają jej duszę. Barthes określa ten efekt za pomocą retorycznego pytania:

Być może wyraz jest w końcu czymś o charakterze moralnym, wprowadzającym na twarz w sposób tajemniczy odbłask wartości czyjegoś życia?⁷

Niezwykły charakter epifanii polega na tym, iż owa jakość istnienia ma charakter aczasowy: jest obecna już na zdjęciach dzieci, chociaż dotyczy ich całego trwania. Dlatego właśnie Miłosz koncentruje się na postaci sześciolatniego chłopca, gdyż w niej odnajduje „to”, kim będzie – a raczej: jest – jego dziadek w ciągu swojego życia. Z tego też powodu zapowiedź wspólnych zabaw jest myląca; poeta nie przedstawi tu dzieciństwa, ale portret dorosłej osoby, będący naturalną „konsekwencją” tego wszystkiego, co zostało uchwycone na tej fotografii.

Jednak Miłosz nie bez powodu weźmie udział w „zabawie”, ponieważ w ten sposób on – starzec – odnajdzie w sobie chłopca. Ten powrót jest niezbędny, gdyż postać dziadka została zapamiętana w tym właśnie okresie, zatem jego bliższa charakterystyka dokona się na podstawie doświadczeń małego wnuka. Proces ten można dostrzec dzięki porównaniu z *Doliną Issy*, która nie jest wprawdzie powieścią autobiograficzną, chociaż Miłosz przedstawił w niej wiele zdarzeń z własnego dzieciństwa.

⁶ Cz. Miłosz, *Mój dziadek Zygmunt Kunat* [w:] *idem, To*, Kraków 2000, s. 13–15.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 183.

Zygmunt Kunat jest bowiem niemal wierną kopią Kazimierza Surkonta, dziadka Tomasza. Obaj mają kalwińskie korzenie, obaj nie przejawiają religijnej nadgorliwości, obaj wreszcie odznaczają się niezwykle życzliwym stosunkiem do ludzi wszelkich religii, narodowości czy – przede wszystkim – stanów społecznych.

Dziadek Zygmunt to:

Student Szkoły Głównej w Warszawie, tańczył na balach i czytał
dzieła epoki pozytywizmu.

Natomiast dziadek Kazimierz:

W młodości [...] uczył się w mieście, czytał książki Auguste Comte'a i Johna Sturta Milla, o których nad Issą mało kto poza tym słyszał. Z jego opowiadań o tych czasach Tomasz zapamiętał głównie o balach, na których mężczyźni nosili fraki. Dziadek i jego kolega mieli do spółki tylko jeden frak i kiedy jeden z nich tańczył, drugi czekał w domu, a po kilku godzinach zmieniali się⁸.

Powyższe zestawienie ukazuje tendencję Miłosza do idealizacji: kłopoty Kazimierza Surkonta dotyczyły bowiem nie tylko garderoby; jego „litwomaństwo” – jak mawiała babcia Misia i jak powtórzy to później poeta – było autentyczne, choć przysparzało mu wielu zmartwień. Również powszechna akceptacja, jaką dziadek Zygmunt cieszył się wśród Litwinów, Polaków i Żydów, nie była tak bezwarunkowa, zwłaszcza – jak pokazują losy Kazimierza – w kontekście reformy rolnej.

Oba portrety nieznacznie się zatem różnią, ale rozżew ten wynika z pierwotnego przesunięcia akcentów, które dokonuje się w relacji między wnukiem a dziadkiem. *Dolina Issy* prezentuje dokładniejszy, a przy tym nie tak jednoznaczny portret nie tylko dlatego, że jest kreślony przez „kronikarza”, ale – zasadniczo – z powodu dystansu, jaki oddziela Kazimierza od Tomasza. Dziadek jedynie w początkowym okresie był dla niego przyjacielem, dopóki roli tej nie przejęli inni członkowie rodziny (głównie kobiety: babki, matka) i rówieśnicy. Jeżeli zatem późny Miłosz idealizuje tę postać, to zamierza w ten sposób zarazem podkreślić jego niezwykłą osobowość, jak i silny związek, który ich łączył.

Oczywiście, ta więź stała się dostrzegalna dopiero z perspektywy własnej starości, dlatego „teraz” poeta starannie szuka jej śladów:

Zewnętrzny polor nie wyczerpywał jednak jego istoty, ukrywała
się tam mądrość i prawdziwa dobroć.

Rozmyślając o moim dziedzicznym obciążeniu mam chwile ulgi,
kiedy przypomnę sobie mego dziadka, bo musiałem coś wziąć
po nim, czyli nie jestem całkiem bez wartości.

⁸ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1981, s. 16.

W *Dolinie Issy* połączenie tych niezwykle i ukrytych cech symbolizuje botaniczna pasja Kazimierza. Fascynacja dziadkiem rozpoczęła się od odkrycia, że jego wiedza ma ścisły związek z wymiarem etycznym:

Dziadek powoli stał się jego głównym towarzyszem i Tomasz przewracał kartki jego książek, teraz już domagając się objaśnień. W zielone królestwo roślin wkraczał, kiedy żółkły i opadały liście – w inne królestwo niż w rzeczywistości. Przebywał w nim bezpiecznie, rośliny nie są złe, wśród nich nie spotka żadne odtrącenie.

Ze strony dziadka też nic nie groziło⁹.

Zainteresowanie mija jednakże szybko, a Tomasz zamiast kompletować zielnik bierze udział w polowaniach. Zmiana wywiera na niego zasadniczy wpływ; dzięki niej „wie”, że w życiu – nie tylko przyrody – toczy się walka, i że on też potrafi zabijać.

Późny Miłosz przyznaje, iż to, co w nim wartościowe, nie pochodzi z niego samego. Przekaz dokonał się na poziomie najbardziej elementarnym i pierwotnym, dlatego też pozostawał niezauważony, zwłaszcza że poeta – niczym Tomasz – pogrążył się w zupełnie innych doznaniach. Po latach odkrywa jednak, iż świadectwo dziadka pomogło mu uratować własne człowieczeństwo; że jeżeli jeszcze wierzy, iż odtrącenie i przemoc nie stanowią ludzkiego losu, to zawdzięcza to postawie, jaką prezentował Zygmunt Kunat.

Ujawnienie tej więzi ma zresztą dalsze konsekwencje, gdyż Miłosz stara się, teraz już zupełnie celowo, podjąć przekazane mu dziedzictwo. Oddaje się zatem tym samym lekturom, które niegdyś pasjonowały dziadka, i czyni to właśnie ze względu na niego. Stare pamiętniki Jakuba Gieysztora uczą nie tyle dawnej topografii Litwy, ile tego:

[...] jaką wartość mają
nazwy miejscowości, zakręty drogi, pagórki i promy na rzece.

Jak bardzo trzeba cenić prowincję i dom, i daty, i ślady minionych
ludzi.

Tak jak dawny krajobraz wciąż istnieje, choćby tylko na pożółkłych kartach, tak też niezmienna pozostaje tradycja, budowana przez tych, którzy już odeszli. Poeta nie zgadza się zatem na historię, która bezpowrotnie anihiluje dorobek pokoleń. On trwa, dokładnie w takiej formie, w jakiej przepowiedział to – samemu sobie? – Miłosz w *Dolinie Issy*, kończąc rozmowę Tomasza z dziadkiem na temat kalwińskich przodków następującą refleksją:

Nikt nie żyje sam: rozmawia z tymi, co przeminęli, ich życie w niego się wciela, wstępuje po stopniach i zwiedza idąc ich śladem zakątki domu historii. Z ich nadziei i przegranej, ze znaków, jakie po nich zostały, choćby to była jedna litera wykuta w kamieniu, rodzi się spokój i powściągliwość w wypowiedaniu sądu

⁹ *Ibidem*, s. 99–100.

o sobie. Dane jest wielkie szczęście tym, co umieją je zdobyć. Nigdy i nigdzie nie czują się bezdomni, wspiera ich pamięć o wszystkich dążących jak oni do nieosiągalnego celu¹⁰.

Pożegnanie Tomasza z dziadkiem jest lakoniczne, wręcz surowe. Ale Kazimierz Surkont wiedział, że zasiał w nim ziarno, które będzie wschodzić długo, bardzo długo. Pod koniec życia autor *Doliny Issy* zobaczył, że zawdzięcza dziadkowi nie tylko dom i daty, ale przede wszystkim nadzieję, że jego wysiłek – uporczywa walka ze śmiercią i nicością – również nie był bezsensowny. Dlatego ten ostatni „znak” – fotografię Zygmunta Kunata z rodzicami – Miłosz przechowywał w kalifornijskim domu niczym talizman, chroniący i od wykorzenienia, i od rozpacz.

Medytacje ostatnie

Zdjęcia aż dwukrotnie stały się dla poety pretekstem do podjęcia problematyki eschatologicznej. Oba utwory – *Anka i Fotografia*¹¹ – posługują się podobną sytuacją liryczną, w której poeta spogląda na utrwalony obraz zmarłych, a zarazem obcych sobie, postaci. Taka perspektywa przypomina to, co Władimir Jankélévitch nazwał śmiercią w trzeciej osobie: zdepersonalizowaną i anonimową, która:

[...] stwarza problemy, nie zawierając w sobie żadnej tajemniczości: jest to przedmiot taki, jak każdy inny, przedmiot, który się opisuje i analizuje medycznie, biologicznie, społecznie, demograficznie, który przedstawia sobą szczyt atagicznej obiektywności¹².

Ponieważ Miłosza interesują kwestie ostateczne, dlatego przywołuje teologię, rekonstruuje jej dyskurs. Zajmuje wobec niego pozycję zdystansowaną i tworzy kontrpunktowe „głosy” – własne lub cudze – których zadaniem jest budowanie kontrastu, a nawet – alternatywy.

Wiersz *Anka* jest kolejną realizacją stale obecnej u Miłosza opozycji między tym, co uniwersalne i szczegółowe. Zdjęcie zostaje usytuowane po stronie konkretnego:

W jakim kapeluszu, z jakiej epoki
Siedzi na fotografii Anka,
Mając nad czołem skrzydła zabitego ptaka
[...]

¹⁰ *Ibidem*, s. 109.

¹¹ Cz. Miłosz, *Anka, Fotografia* [w:] *idem, Wiersze*, Kraków 1993, t. 3, s. 199 i 347–349.

¹² V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, przeł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyb. i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 65.

Uratowana z pieców Drugiej Wojny,
Przymierzająca suknie w amfiladzie luster,
I bluzki, i naszyjniki, i pierścienie,
Uczesana, umalowana do bojów kariery,
Chętna do łóżka i rozmów przy winie,
Właścicielka pięknego apartamentu z rzeźbami.

Obserwacja zaczyna się pytaniem, gdyż imię – umieszczone na zdjęciu? – nie dostarcza tego, co najważniejsze. Dopiero skupienie i uporczywe wpatrywanie się w przedstawione tu miejsce i rekwizyty sprawia, iż poeta coraz wyraźniej dostrzega poszczególne aspekty kobiecej osobowości. Paralelnie do tego procesu następuje zmiana emocjonalnej aury, która początkowo oscyluje wokół zagrożenia, by następnie przejść do dyskretnego zachwyty: tak nad faktem ocalenia, jak i nad wielorakimi – erotycznymi, estetycznymi, intelektualnymi – zaletami tejże postaci.

Kontemplacja, będąca zarazem afirmacją poszczególnego istnienia, jest jednak niepełna, zmacona. Miłosz wie bowiem, iż patrzy na fotografię kogoś, kto odszedł bezpowrotnie. Szuka wyjaśnienia zagadki śmierci w religii (prawdopodobnie judaistycznej), przywołując głos „proroka”. Jego wypowiedź pozostaje niezrealizowana, gdyż poeta stawia mu pytania, ale – nie pozwala udzielić wyjaśnień. Ewidentnie zakłada bowiem, iż dyskurs religijny problematyzuje śmierć, czyli sprowadza ją do kategorii abstrakcyjnej i przedmiotowej. Dlatego w puencie zadaje retoryczne pytanie:

I co rzec zdoła prorok bez myśli o włosach pod szalem,
O sekretnym zapachu olejków i skóry?

Okazuje się, że niewiele. Jeżeli kwestia ostateczna pomija jednostkowy wymiar, to proponowane przez nią rozwiązania mogą być czysto negatywne. Prorok wie, że tam „za progiem” nie będzie ani mężczyzn, ani kobiet – i nie będzie także wzajemnego pragnienia – oraz że ulegnie likwidacji cały somatyczny wymiar. Zniesione więc zostaną fundamentalne różnice, ale takie określenie wydaje się Miłoszowi tylko grą pojęć.

Jednakże, biorąc pod uwagę poznawcze ambicje, obaj – poeta i prorok – ponoszą tu klęskę. Każdy z nich jest ograniczony do jednego aspektu („tu” albo „tam”), których nie potrafią scalić. Wynika to, jak sędzę, z – mimo wszystko – wspólnego dystansu, jaki oddziela ich od tej kobiety. Dlatego w *Fotografii*, wierszu będącym swoistym suplementem, perspektywa pierwotnie jest podobna, ale później zostanie radykalnie zmieniona. O tym, jak bardzo kwestia ta jest istotna, przekonuje początek utworu:

Nic trudniejszego
Niż napisać traktat
O człowieku wpatrującym się
W starą fotografię.

Dlaczego to robi
 Pozostaje niezrozumiałe
 I jego uczuć
 Nie da się wytłumaczyć.

Sceptyczne założenie, dotyczące przyjęcia punktu widzenia tego, kto ogląda zdjęcie, powoduje, że Miłosz pisze jednak „traktat”, tyle że teraz – w przeciwieństwie do *Anki* – dyskurs jest wprowadzony *explicite*. Na prawach poetyckiej parafrazy pojawiają się zatem poglądy o charakterze naturalistycznym, według których każde istnienie kończy się otchłanią, pustką. Jednakże teologia zakłada, iż po śmierci dusza – substancja – ma inną, ale własną egzystencję.

Zaimprovizowana przez Miłosza dyskusja jest jednak jałowa. Oba stanowiska okazują się bowiem zbieżne; prezentują ową atagiczną obiektywność, w której indywidualny dramat jest neutralizowany za pomocą odpowiednio dobieranych argumentów¹³. Ich zestawienie pokazuje ponadto, że ta symetria nie jest przypadkowa: oba dyskursy rywalizują z sobą, dlatego racją istnienia jednego jest opór wobec drugiego.

Doszedłszy do tego impasu, Miłosz decyduje się zatem na wykonanie wolty:

Rozpamiętując
 Jej fotografię
 Powtarza słowa
 Poety Zen:

„Czymże jest ja?
 Krótkotrwałą kulą
 Z ziemi i wody,
 Ognia i wiatru”.

Ignorowany pierwotnie fakt, iż osoba na zdjęciu była ukochaną oglądającego, teraz zostaje w pełni wykorzystany. Ten, kto przeżywa podobne odejście, jest poza przedmiotowym dyskursem – i taką perspektywę przyjmuje także poeta. Jankélévitch nazywa ją śmiercią w drugiej osobie, która znosi dystans, otwierając na inne doznanie:

W rozdzierającym smutku i żalu, który wywołuje w nas zgon ukochanej istoty, przeżywamy śmierć kogoś bliskiego, tak jak naszą własną śmierć; *quasi mortem propiram* [...] ¹⁴.

¹³ W przypadku teologii wątek ten jest stale obecny u Miłosza. Jeszcze w *Piesku przydrożnym* pojawia się następująca refleksja: „To, co najgłębsze i najgłębiej we własnym życiu doświadczane, przemijalność ludzi, choroba, śmierć, marność opinii i poglądów, nie może być wyrażone w języku teologii, która od wielu stuleci zaokrągla odpowiedzi w gładkie kule, łatwe do toczenia, ale jakby nieprzenikalne. Poezja dwudziestego wieku, w tym co najbardziej istotne, jest zbieraniem danych o rzeczach ostatecznych w kondycji ludzkiej, i wypracowuje po temu swój język, który teologia może wykorzystać albo nie” (Cz. Miłosz, *Teologia, poezja* [w:] *idem, Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 35).

¹⁴ V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, s. 70.

Dlatego ta medytacja nad fotografią zmarłej prowadzi do głębokiego, a zarazem ściśle indywidualnego odczucia swojej kruchości, przemijalności. Bohater ociera się o własną śmierć, ale dzięki temu zaczyna uczestniczyć w tym, co spotkało jego ukochaną. Wspólne doświadczenie staje się warunkiem umożliwiającym – niewyobrażalne inaczej – porozumienie:

I, niepojęte:
Zwraca się do niej
Zupełnie pewny,
Że ona słyszy:

„Służebnico pańska,
Moja obiecana,
Z którą mieliśmy mieć
Dwanaścioro dzieci.

Uproś dla mnie łaskę
Twojej mocnej wiary,
Żywi są za słabi
Bez waszej opieki.

Jesteś teraz dla mnie
Tajemnicą czasu
To jest ciągle innej
Tej samej osoby,

Która biega w ogrodzie
Pachnącym po deszczu
Z kokardą we włosach
I mieszka w zaświatach.

Widzisz jak się staram
Dotrzeć słowami
Tego, co najważniejsze
I jak przegrywam.

Choć może ta chwila
Kiedy jesteś blisko
To właśnie twoja pomoc
I przebaczenie”.

Medytacja staje się zatem modlitwą, i to zarówno pod względem tego „co” oraz „jak” zostaje wypowiedziane. Intuicja jest bowiem silniejsza niż ułomność języka, dlatego bohater zwraca się do ukochanej, abstrahując od tak niedoskonałego sposobu komunikacji. Przeczucie obecności jest więc tu pierwotne, a jego werbalizacja – wtórna.

Modlitwa zawiera dwa przeplatające się wątki; przy czym drugi jest mniej eksponowany, gdyż dotyczy samej utraty. Odejście ukochanej stało się tak

bolesne, ponieważ zniweczyło zapowiedź niemal doskonałego, harmonijnego związku. Ta śmierć przyszła zupełnie niespodziewanie, i chociaż nikt jej nie chciał, jednak oboje muszą sobie „wybaczyć” jej działanie; oboje muszą pogodzić się z jej konsekwencjami.

Zarazem jednak to modlący potrzebuje większego przebaczenia i większej pomocy. W rozpaczę ogarnęło go zwątpienie, przed którym ocalić go może tylko ona. Jej wyczuwalne istnienie sprawia, iż nieśmiertelność – inna, a jednak zachowująca dawną tożsamość – jest jedynie tajemnicza, ale nie – absurdalna. Ukochana przynosi mu także akceptowalną wizję Raju, będącego miejscem, w którym to, co najpiękniejsze z ziemskich dążeń, zostanie wreszcie zrealizowane.

Medytacja nad fotografią prowadzi zatem do epifanii, która uwalnia, przynosi ukojenie. Bohater obserwuje zmarłą i dzięki temu potrafi zwiualizować jej nowe, nie-ziemskie istnienie. Oczywiście, dokonuje się to według starych reguł: świat i zaświat są organicznie połączone, gdyż, jak pisał Andrzej Franaszek:

Dla Czesława Miłosza wymarzonymi niebiosami jest ziemia, ale oczyszczona, jakby raz jeszcze zobaczona ufnymi oczami dziecka. Rajem – przywrócenie do nadziei dzieciństwa. Zbawieniem – powrót do wspaniałego ogrodu, zobaczonego poprzez oczy przemyte łzami, powrót [...] „po odcierpieniu”¹⁵.

* * *

Rekonstrukcja „fotograficznego” wątku w poezji Miłosza skłania do trzech wniosków, z których jeden jest ogólny, dwa – jednostkowe.

Po pierwsze: jeżeli przyjąć, iż oglądanie zdjęć wpisuje się w szerszą problematykę patrzenia, wówczas okaże się, że późny Miłosz inaczej percypuje rzeczywistość, a inaczej fotografię. W pierwszym bowiem przypadku poeta dąży do czystego, pozbawionego subiektywnych ograniczeń oglądu¹⁶. Tymczasem spoglądając na zdjęcia, poeta ewidentnie wraca do własnej młodości, w której zmysł wzroku funkcjonował kreacyjnie, ujawniając istnienie i działanie konkretnego podmiotu.

Przyczyna tej inwersji tkwi zapewne w tym, iż fotografie miejsc niemal nie interesują Miłosza¹⁷, natomiast najważniejsze są te, które przedstawiają ludzi. W tej sytuacji trudno jest jednak zneutralizowanym „ja”, ponieważ kontakt z innymi zakłada jakąś relację. Po drugie: aktywny podmiot stwarza (czy

¹⁵ A. Franaszek, *To będzie zupełnie jak w tem życiu było. Zaświaty Herberta, Różewicza, Miłosza*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 45, s. 16.

¹⁶ Por. M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. W kręgu głównych tematów Czesława Miłosza* [w:] *idem, Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 162.

¹⁷ Wyjątek stanowi proza: *(Otrzymane właśnie zdjęcia...)* z *Nieobjętej ziemi* (1984). Por. Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 1993, t. 3, s. 155.

też inscenizuje) tu różne sytuacje, które jednakże odznaczają się pewnymi prawidłowościami.

Jeśli zdjęcie przedstawia pojedynczą osobę (najczęściej kobietę), wówczas międzypodmiotowa interakcja koncentruje się wokół kwestii pragnienia, a wszelkie inne są na niej nadbudowane. Natomiast tam, gdzie pojawiają się fotografie zbiorowe – przypadkowy tłum albo rodzina – tam dominują zagadnienia etyczne, związane z zachowaniami kolektywnymi.

Po trzecie wreszcie: w zależności od tego, w jaki sposób Miłosz rozstrzyga (czy też rozgrywa) te problemy, tak też przedstawia się funkcjonalizacja samej fotografii.

Piękna nieznajoma i *Człowiek-Mucha* pokazują reakcję poety, który zostaje uwiedziony i złapany w pułapkę niezależnie od tego, czy akceptuje, czy też odrzuca to, co odkrył w obrazie. W tych przypadkach zdjęcie działa dokładnie tak, jak pisał o nim przyjaciel Miłosza – Tomasz Metron:

[...] fotografia [...] wykorzystuje iluzję, dopuszczając ją do głosu i wydobywając – zwłaszcza iluzje potężne i nie uświadamiane, którym normalnie nie pozwala się odegrać żadnej roli¹⁸.

Fotografia kreuje kolejne złudzenia, ale może również prowadzić do prawdy. Ta druga, epifaniczna, by tak rzec, funkcja pojawia się wtedy, gdy poeta koryguje własne spojrzenie, opierając się na tradycji; i to nawet wtedy, gdy szuka w niej niestandardowych rozwiązań. Oczywiście, Miłosz nie byłby sobą, gdyby nie rozłożył tych akcentów z doskonałą symetrią, dlatego jego patrzeć na fotografię (i pisanie o fotografii) nierozzerwalnie oscyluje między iluzją a epifanią.

MORE THAN IN THE PHOTOGRAPHY. CZESŁAW MIŁOSZ'S ADVENTURES WITH PHOTOS

The article concerns Czesław Miłosz's late poetry which contains a few poems dedicated to old photographs (from XIX and beginning of XX century). Active dialogue which Miłosz displays in his works runs symmetrically and parallel. On the one hand Miłosz admiring feminine beauty (*Piękna nieznajoma*) or condemning bloodthirsty crowd (*Człowiek-Mucha*) yields subjective temptations which uncovers his own illusions. On the other hand: when he presents photos of dead persons (*Mój dziadek Zygmunt Kunat*, *Anka*, *Fotografia*) he in fact describes the experience of epiphany which leads him to the truth.

¹⁸ T. Merton, *Dziennik azjatycki*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 1993, s. 151–152.