

OGRODY LUSTRZANE (ZWIERCIADŁO W OBRAZOWANIU POETYCKIM CZESŁAWA MIŁOSZA)

ARTUR PRZYBYŁA*

1. Zwierciadło jest przedmiotem, który w szczególny sposób zainteresował Czesława Miłosza. W *Roku myśliwego*, pod datą 19 XI 1987 r., autor napisał: „Teraz wyobraźnia podsuwa mi traktat o lustrach, o mnóstwie, tysiącach luster i o twarzach, które na siebie w tych lustrach patrzyły [...]. W lustrach powinien zostać po tych dawno minionych istotach przynajmniej magazyn spojrzeń, ale ni śladu”¹.

Ulotność i niepowtarzalność ludzkiego istnienia w poezji Czesława Miłosza bywa wzmacniana przez akt spoglądania w zwierciadło. W *Sprawozdaniu* (NBR) przeglądanie się w lustrze zostało zaliczone do szeregu czynności przynależących do „dziwacznej natury” człowieka, albowiem w tej czynności trudno się dopatrywać jakiegoś konkretnego celu. Jedynym jej sensem mogłaby być przede wszystkim „bezinteresowna kontemplacja”², a więc samoobserwacja pełniłaby tutaj funkcję estetyczną.

Spoglądanie na swoje odzwierciedlenie pozwala także doświadczyć „uczestnictwa w Powszechnym, osobno istniejąc”³. Zatem patrzeniu w zwierciadło można przypisać swego rodzaju funkcję metafizyczną. W wierszu *Ktokolwiek* czytamy:

* Artur Przybyła – absolwent filologii polskiej UJ.

¹ C. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 133.

² W *Uczciwym opisanu samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* Czesław Miłosz napisał: „Nie moja wina, że jesteśmy tak ulepieni, w połowie z bezinteresownej kontemplacji, i w połowie z apetytu”. To stwierdzenie o człowieku, jak i również bezcelowe obserwowanie siebie w zwierciadle, które bardzo często występuje w poezji twórcy *To* wskazuje na niezbędną dla istoty ludzkiej potrzebę samopoznania i doznawania wrażeń estetycznych. Idąc dalej tym tropem, nie byłoby nadinterpretacją utożsamienie „podziwiania” z tzw. przeżyciem estetycznym.

³ „Uczestnictwo w Powszechnym, osobno istniejąc” jest związane z tymi sferami życia człowieka, które są wspólne dla całego rodzaju ludzkiego. Występuje ono na przykład w wierszu zatytułowanym *Heraklit* i można je uznać za tożsame z doznaniem „jedności w wielości”, które – jak wykazał A. Fiut – jest jedną z odmian „czucia wieczności” w poezji Czesława Miłosza. (Por. A. Fiut, *Moment wieczny*, Warszawa 1993, s. 35). Jan Prokop w swoim tekście *Antynomie Miłosza* szczegółowo omawia opozycje poszczególnego i powszechnego w twórczości autora *Traktatu poetyckiego*.

I gdyby nago przed lustrem, dotykając każdej części powszechnego ciała,

Nie patrzył zamiast mnie ktokolwiek, ona, on, między prowincją jest i prowincją nie jest [...]

Na „nieostrość podmiotu pojedynczego i zbiorowego” w powyższym utworze zwrócił uwagę Aleksander Fiut⁴. Podobnie problem ten został ukazany również w wierszu *Rzeki maleją*:

Co było indywidualne staje się odmianą ogólnego wzoru.
Świadomość nawet we śnie przemienia barwy pierwsze.
Rysy twarzy topnieją jak na woskowej kukle zanurzonej w ogniu.
A kto zgodzi się mieć w lustrze tylko twarz człowieka?

W przytoczonym fragmencie, podobnie jak w wierszu *Ktokolwiek*, lustro pozbawia jednostkę wyjątkowości i indywidualności. Dodajmy jeszcze, że ujrzenie „siebie” w zwierciadle pozwala, oprócz samopoznania, dokonać poznania ogółu poprzez jednostkę i na odwrót. Istotna w owych, odbywających się przy pomocy lustra, procesach jest także nagość towarzysząca czasami spoglądającym „na siebie” postaciom z wierszy autora *Hymnu o perle*. Ukazywana przed zwierciadłem i na jego powierzchni świadczy o skrzętnie zakrywanej przez ludzi – i wspólnej im wszystkim – mizarii ciała⁵, a co za tym idzie – jego nieuniknionej przemijalności.

Jedno zdanie (WO) najlepiej ukazuje ogólnoludzką i wieloznaczną potrzebę samoobserwacji w lustrze. Podmiot liryczny, nawiązując do słów Julii Hartwig, wyznaje⁶:

Lustro czeka na twarz: moją, jej, jego, nas
podzielonych na mężczyzn i kobiety, starców i dzieci.
[.....]
I za mną wiele twarzy tych, co kiedyś żyli pojawia się
I znika w studni, lustrze.

Ostatnie dwa wersy wprowadzają interesującą perspektywę patrzenia na swoje odzwierciedlenie. Twarze ukazują się za plecami mówiącego w wierszu, więc to, co znajduje się „z tyłu” patrzącego należy do przeszłości. Tylko zwierciadło, ze względu na swoje właściwości optyczne, umożliwia człowiekowi oglądanie tego, co znajduje się za nim samym, obraz zaś powstaje tajemniczo „za lustrem” (za szklaną powierzchnią).

O wyjątkowym znaczeniu tego przedmiotu w poezji Czesława Miłosza może świadczyć również wiersz *Stwarzanie świata* (DO), gdzie zwierciadło pełni swoją funkcję w „inwokacji Niebian do śmiertelnych”:

⁴ Por. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 171.

⁵ W poezji Czesława Miłosza ciało często bywa określane jako mizerne, np. w wierszach *To, A jednak*.

⁶ Wiersz poprzedzony jest cytatem: „Lustro czekające na odbicie ludzkiej twarzy, tak zawsze niepewnej swojego obrazu” (Julia Hartwig, *Nowe błyski*, „Zeszyty Literackie” nr 78, 2002).

„O lekkie plemię, jakże się nad tobą nie litować!
Twoje kolorowe szmaty, twoje tańce,
Niby to wyuzdane a tylko żałosne,
Lustra, w których zostaje twarz z kolczykami,
Malowane powieki, rzęsy ułudne.

Z przytoczonego fragmentu wynika, że w wyobraźni poetyckiej Czesława Miłosza zwierciadła posiadają także paradoksalną zdolność utrwalania. Być może, nadanie im przez poetę statusu swoistego „rejestratora” odzwierciedlanej rzeczywistości jest właśnie „obroną przeciw otchłani”. Także twarze umarłych z *Jednego zdania* (WO), które pojawiają się „w studni, lustrze” stanowią dowód na to, że zwierciadło rzeczywiście je zatrzymuje.

Pierwszy raz ów szczególny przedmiot zjawia się w wierszu *O książce* (TZ):

[...] i sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno,
nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani.

2. W kolejnym wierszu z tomu *Trzy zimy* lustro pełni najczęściej występującą funkcję estetyczno-poznawczą:

O sukniach i podróżach w swoich snach myślała.
Przed czarne lustro idzie. Młodość krótko trwała,
[.....]
Przed lustrem nago stojąc, dwie łyzy
lekko wyciera kobieta chusteczką
i farbą przyciemnia brew.

[Świty]

Obraz kobiety przed lustrem pojawia się wielokrotnie w poezji autora *Nieobjętej ziemi*. Najczęściej czesze ona włosy lub robi sobie makijaż. W przywołanym fragmencie po raz pierwszy pojawia się przed lustrem kobieta, która jest naga. Podmiot w takich sytuacjach lirycznych często przyjmuje pozycję dyskretnego obserwatora, gdy rozebrana spogląda w zwierciadło.

3. Przedstawienie nagiej kobiety przed lustrem najpełniej jest ukazane w wierszu *Piękna nieznajoma* (DP). „Naga, podobająca się sobie” dziewczyna przed zwierciadłem w pełni akceptuje swoją powierzchowność. Lustro jest dla niej przedmiotem służącym samopoznaniu, które ma miejsce w szczególnym momencie jej życia. Wyeksponowane przez mówiącego w wierszu elementy kobiecego ciała są oznakami niedawno osiągniętej dojrzałości pięknej nieznajomej. Piętnastoletnia dziewczyna wkroczyła w nową „fazę”⁷ życia – przestała być dzieckiem, lecz nie jest jeszcze kobietą, co ma ogromne znaczenie w niesieniu jej ratunku.

⁷ W poezji autora *Drugiej przestrzeni* ludzkie życie jest podzielone na różne fazy, które przeważnie różnią się od siebie, o czym napisał np. w *Roku myśliwego* pod datami 16 VIII 1987 r. i 29 IX 1987 r.) oraz w wierszach *Do Jonathana Swifta*, *** [inc. *Przybywam z innej fazy...*]. W niniejszym tekście będę posługiwał się terminem „faza” (życia) rozumianym według koncepcji autora *Kronik*.

W wierszu ukazane zostały odzwierciedlenia pięknej nieznajomej na dwóch zamkniętych płaszczyznach: na fotografii i w lustrze. Podmiot pragnie ocalić dziewczynę przed nieistnieniem. Wydawać by się mogło, iż utrwalony na zdjęciu wizerunek jest materialnym potwierdzeniem jej istnienia, gdyż fotografia oglądana przez mówiącego w wierszu staje się impulsem do stworzenia projekcji tytułowej bohaterki wiersza w wyobraźni poety. Piękna nieznajoma została specjalnie ubrana w niewygodny „kostium”, żeby brać udział w „teatrze udanych szalów, sprośnych niedomówień”. Wystylizowanie dziewczyny i przebranie jej w strój z epoki pozbawia piękną nieznajomą prawdziwej tożsamości, więc jej istnienie na „utrwalonej pamięci” (fotografii)⁸ przestaje nosić znamiona „ocalenia”⁹.

Zwierciadło w utworze sprzyja patrzącemu na fotografię w jego determinacji ratowania pięknej nieznajomej przed nicością. Sprawia też, że „ja” w wierszu mówi: „Znów jesteś naga i piętnastoletnia”, a więc jeszcze raz przywraca bohaterkę liryku do konkretnego momentu, jaki został ukazany w początkowych wersach utworu. Dzieje się tak, ponieważ lustro w dawnych i współczesnych wierzeniach wielu ludów posiada, oprócz możliwości mediacyjnych, magiczną zdolność zatrzymywania rozwoju fizycznego i intelektualnego osób, które się w nim przeglądają w tak zwanych momentach przejściowych życia lub związanych z inicjacją¹⁰.

⁸ Czesław Miłosz zaliczał „fotografię z epoki” do rzeczywistości „rozbitej na okruchy”, które – w przeciwieństwie do rzeczywistości doznanej bezpośrednio – cechowało przede wszystkim utrwalenie (noblista wspominał o tym we *Wstępie* do cyklu *Dla Heraklita* w tomie *Kroniki*) oraz w utworze *O byciu poetą*.

⁹ Problem tożsamości postaci ukazywanych na zamkniętych płaszczyznach (fotografie, malarstwo) w twórczości Czesława Miłosza jest niezwykle interesujący i wymaga osobnych badań. Zauważmy jedynie, że ludzie przedstawiani np. na obrazach i stylizowanych fotografiach „z epoki” nie posiadają z punktu widzenia współczesnego człowieka, w zasadzie żadnej – prawdziwej – tożsamości. Poeta był tego bardzo świadomy i zaznaczał ten fakt w swojej poezji. Znakomitym przykładem – nazwijmy to umownie – „rozmycia się” tożsamości jest wiersz pt. *Maria Magdalena i ja*. W utworze tym – jak to ujął trafnie Aleksander Fiut – Miłosz „stworzył piórem obraz, który prawdopodobnie nie istnieje”, a „przedstawia” on chwilę po scenie uwolnienia jawnogrzeczniczki spod władzy złych duchów. Tylko ostatnie dwa wersy wiersza zdają się wprowadzać pewien niepokój: „Nadzieję, tak zostanie, a w kącie obrazu / Inicjały malarza, który jej pożałował”. Tak zatem dochodzi do „rozmycia” prawdziwej tożsamości kobiety ukazanej na „obrazie”, ponieważ – paradoksalnie – jest ona (była) jednocześnie Marią Magdaleną i modelką, która pozować miała malarzowi. Również poprzedzający omawiany utwór wiersz *Portret z kotem* dotyka problemu tożsamości i sposobów „istnienia” przedstawionych postaci na obrazach. Podobnie jest w późnym utworze pt. *O! Edward Hopper (1882–1967), „Pokój hotelowy”, Thyssen Collection, Lugano*. Podsumowując, można rzec najprościej i dość ogólnie, że ceną za „ocalenie” przed nicością w „rzeczywistości trzeciej”, (o której Czesław Miłosz napisał we *Wstępie* do cyklu *Dla Heraklita*) jest właśnie „rozmycie tożsamości”, a więc „istnienie” swoiście niepełne, stające się z wraz z upływem czasu coraz bardziej wybrakowane, aż do momentu, gdy „ślad obecności jest jedynie elementem kompozycji” na danej płaszczyźnie zamkniętej (cyt. za: A. Fiut, *Moment wieczny*, Kraków 1998, s. 315).

¹⁰ Por. P. Kowalski, *Lustro* [w:] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, ss. 289–290. Nie można zapominać o mediacyjnych właściwościach zwierciadła, albowiem umożliwiają one przeniesienie się w „inny wymiar minionego czasu”. Według „tradycyjnego myślenia” odwrócony „na opak” obraz w lustrze ukazuje tamten świat (tożsamy z krainą zmarłych).

Gdy piękna nieznajoma stanęła nago przed zwierciadłem i patrzyła na swoje odbicie, musiała w swoisty sposób zostać utrwalona.

Oczywiście można by uznać powyższe twierdzenia za nadinterpretację, jednak nie należy zapominać, że – bez względu na powszechne przekonania¹¹ – lustra w twórczości Czesława Miłosza zatrzymują rzeczywistość choćby raz tylko w nich odzwierciedloną¹².

4. Kolejnym wierszem, w którym podmiot pokonuje w wyobraźni dystans czasowy i przestrzenny, aby „podglądać” inną kobietę przed lustrem, jest *Rozbieranie Justyny* (NBR). W *Uzupełnieniu do wiersza* poeta napisał: „Czytając *Nad Niemnem*, zakochałem się trochę w Justynie. Kiedy patrzyła w lustro, byłem tam z nią i zdawało mi się, że mogłaby w lustrze zobaczyć mój wzrok voyeura”¹³, który nie spoczywa na projekcji Justyny, lecz na jej odzwierciedleniu, gdzie interesujące mogą wydać się „oczy szare i bardzo czerwone wargi” oraz warkocz. Wspomniane części ciała w opisie nagiej kobiety u Czesława Miłosza nie pojawiają się wcale, chyba że ta robi sobie makijaż¹⁴. Ich mnogość (w stosunku do przedstawień tychże w innych wierszach autora *Kronik*) występująca w *Rozbieraniu Justyny* posiada szczególne znaczenie, by tytułowa postać mogła „pojawić się zupełna”.

Twórca wiersza zaznacza dyskretnie w kilku miejscach, że panna Orzelska to postać fikcyjna. Pod koniec utworu mówi wprost, że nigdy jej nie było, co może być pomocne w odczytaniu innego znaczenia lustra w wierszu. Nie można wykluczyć, iż „podglądanie” odbicia Justyny (postaci literackiej) może być tożsame z samym procesem czytania powieści realistycznej, która przecież bywa określana mianem „zwierciadła wędrującego po gościńcu”.

5. W *Pięknej nieznajomej* oraz *Rozbieraniu Justyny* poeta podgląda kobiety, gdy spoglądają na własne odbicia. Perspektywa, z jakiej pada na nie „wzrok voyeura” ulega swoistej deformacji¹⁵. Najprawdopodobniej „ja” liryczne przyjmuje punkt widzenia „zza pleców” bohaterki i opisuje niektóre części ich odzwierciedlonych w lustrze postaci. Poprzez oglądanie fotografii pięknej nieznajomej¹⁶ oraz wpływ lektury *Nad Niemnem* powstają projekcje wspomnianych kobiet przed zwierciadłem. Proces ów można przedstawić przy pomocy schematu: percepcja –

¹¹ Rozumiem je jako tzw. tradycyjne myślenie (wierzenia, przesady, elementy myślenia magicznego). Zob. J. G. Frazer, *Złota gałąź*, Warszawa 1962, ss. 179–183.

¹² Zjawisko to można interpretować na podstawie kilku wierszy, choćby cytowanego już w niniejszym tekście fragmentu wiersza *Stwarzanie świata*. Spoglądanie w zwierciadło pozwala dojrzeć twarze tych osób, które się w nich wcześniej przeglądały.

¹³ C. Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 41.

¹⁴ Wyjątek może stanowić wiersz pt. *Normalizacja*. Wymienione w utworze „części głowy” zostały zaznaczone jako należące do kobiet i mężczyzn.

¹⁵ Opis części kobiecego ciała jest tak skonstruowany, że odzwierciedlony obraz może być obserwowany przez patrzącą w lustro lub „voyeura”.

¹⁶ Podmiot liryczny oglądając fotografię, przenosi się w czas jej powstania również w wierszu pt. *Mój dziadek Zygmunt Kunat*.

projekcja – percepcja¹⁷. „Ja” w wierszu najpierw postrzega, a właściwie wybiera, „ty” liryczne. Potem tworzy scenę przed lustrem, którą dyskretnie „widzi i opisuje”.

Warto jeszcze wspomnieć o wierszu *Anka* (NZ), gdyż postać tytułowej bohaterki jest pod wieloma względami przeciwieństwem „pięknej nieznajomej”. Projekcja „właścicielki pięknego apartamentu z rzeźbami” znacznie różni się od przedstawienia „stojącej nago przed lustrem”:

Przymierzająca suknie w amfiladzie luster,
I bluzki i naszyjniki i pierścionie,
Uczesana, umalowana do bojów kariery, [...]

W przytoczonym fragmencie został ukazany, dość często pojawiający się w poezji Czesława Miłosza, przykład kobiety, której zabiegi przed zwierciadłem służą przede wszystkim „hipokryzji czysto użytkowej”. Interesujące są również rozważania podmiotu na temat „pośmiertnych losów” siedzącej na fotografii kobiety:

Zostawiona w tych dekadach aż do skończenia świata
Jak sobie radzi bezcielesna?

Znamienne w poezji noblisty jest dwoiste rozbiecie pośmiertnej egzystencji ludzkiej na trwanie w bliżej nieokreślonych zaświatach oraz wieczną przynależność do „swojej” epoki. Ten drugi „sposób” istnienia zostaje wzmocniony poprzez utrwalenie w „rzeczywistości trzeciej”, której niepełność zostaje uzupełniona w wyobraźni „ja” lirycznego¹⁸. Dotyczy to wszystkich wierszy omówionych powyżej, a właściwie postaci w nich opisanych.

6. Autor *Nieobjętej ziemi* ukazuje wielokrotnie przedstawicielki płci pięknej, gdy spoglądają w zwierciadło i dostrzegają w nim najczęściej widoczne oznaki wejścia w kolejne „fazy” swojego życia, zwłaszcza w zakończoną młodość. Jedynym środkiem zaradczym przeciw widocznym oznakom starzenia się jest ich rozpaczliwe zacieranie, jak miało to miejsce w przytoczonym już fragmencie *Świtów*.

Aby lepiej zrozumieć zależności między zmieniającym się z upływem czasu wyglądem a próbami jego zmiany, należy odwołać się do późniejszego wiersza zatytułowanego „*Ja*” (DP). Zastosowana przez poetę swoista inwersja ukazuje problem „maskowania się” w zupełnie innym świetle:

¹⁷ Ów schemat mógłby być bardziej rozbudowany, jeżeli założyć, że percepcja (następująca po projekcji podmiotu lirycznego) jest tożsama z percepcją czytelnika utworu, który tworzy własną projekcję (zapewne zbliżoną do projekcji stworzonej przez „ja” liryczne) którejś z bohaterek wiersza.

¹⁸ We *Wstępie* pochodzącym z cyklu *Dla Heraklita* czytamy: „A jest jeszcze rzeczywistość trzecia, trudno orzec na ile prawdziwa: ta, którą znajdujemy utrwaloną w języku ludzkiej mowy czy obrazów, zawsze niepełna, rozbita na okruchy, fragmenty, i składana na nowo wedle prawa selekcji czyli formy”. Dodajmy jeszcze, że poeta właśnie wybiera z owej „rzeczywistości trzeciej” niektóre elementy po to, by je wzbogacić i znów, bardziej pełne, w te same rzeczywistości pozostawić.

Przedziwne, siebie kochające Ja, mężczyzn i kobiet,
adorujące siebie w lustrze.
Ile kremów, farbek, pomadek, krochmalu koszul, żeby wydało się
sobie znakomite i zajaśniało.

Ale tuż za nim krzątają się niewidzialne kosmetyczki Czasu, kładą
cienie zmarszczek w kątach oczu, dorysowują ustom
wyraz goryczy.

Posypują popiołem włosy, zmieniają co własne w bezimienną
maskę¹⁹.

W powyższym fragmencie prawdziwe oblicze człowieka staje się pozbawioną jakichkolwiek indywidualnych cech maską. Natomiast iluzoryczne przebranie zostaje ukazane jako prawdziwe „Ja”. Zauważmy jednak, że to stwierdzenie może, ale nie musi, być błędne. Poeta zdaje się „puszczać oko” do odbiorcy, ujmując tytuł wiersza w cudzysłów. Wczytując się uważnie w początek utworu, możemy dojść do wniosku, iż mamy do czynienia z powstaniem tak zwanej sytuacji sobowótrowej²⁰. Lustro sprawia, iż Ja (w tekście utworu zapis bez cudzysłowu) zmienia się w „Ja” odzwierciedlone, a więc tylko iluzoryczny obraz samego siebie.

7. Warto jeszcze powrócić do wiersza *Światy*, albowiem ukazany w nim proces przemijania kobiety i zwierciadła może być zaczątkiem motywu, który pojawił się w późniejszej poezji Czesława Miłosza. Chodzi o „lustra przepadające”. Zaczniemy od *Zaśpiewu* (GWS). Zwierciadła w wierszu – w przeciwieństwie do innych wymienionych przedmiotów – nie uległy bezpowrotnej utracie (naszyjnik z kamieni agatu został zgubiony i rozsypany w lesie, oderwana haftka gorsetu leży na dnie wielkiej rzeki). Z utworu wynika, że ktoś nadal używa utraconych luster. Zatem mogłyby one dać „materialne świadectwo człowieczej obecności”²¹. Mówiąca w wierszu nie jest pewna losów należących do niej przedmiotów, choć zaskakują jej domysły na temat miejsc, gdzie mogą się znajdować. Wymienione rzeczy nie tylko zostały gdzieś zapodżiane, ale również uległy zniszczeniu²². Przedmioty w wierszu są nieco wybrakowane: kamienie agatu stanowiły „części” naszyjnika, haftka była elementem gorsetu. Lustra są kompletne tylko pozornie, ponieważ ich nieodłączną częścią jest odzwierciedlenie konkretnej kobiety – bohaterki wiersza. Potwierdzałoby to integralność odbicia (zwłaszcza oblicza ludzkiego) ze zwierciadłem.

W poezji Czesława Miłosza po zgonie kobiet czasami następuje „śmierć” należących do nich luster. Przykładem tej swoistej kolei rzeczy jest wiersz *Voyeur* (To), gdzie „podglądacz wędrowny na ziemi” mówi:

¹⁹ Zob. też C. Miłosz, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 90.

²⁰ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe* [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków–Wrocław 1985, s. 94.

²¹ Tamże, s. 153.

²² Por. A. Fiut, *Moment wieczny*, Warszawa 1993, s. 153. Badacz twórczości Czesława Miłosza napisał o utracie wartości i wciągnięciu w wir materii tych przedmiotów.

A później umierały one, ich atłasy i lustra.

Odejście z tego świata wraz z materialnymi przedmiotami, zwłaszcza zwierciadłami, świadczy o szczególnej więzi z ich posiadaczkami. „Umierające atłasy” nasuwają skojarzenia z innym, wcześniejszym wierszem zatytułowanym *Filina* (HP). Podmiot liryczny umiejscawia tytułową postać „z dobrodziejstwem szumiących spódnic” przed lustrem, którego obraz zjawia się dwukrotnie w utworze. Jego szczególnym podsumowaniem jest ostatnia strofa:

Filina, spódnice szumiące,
Lustra przepadające.
Tum ta tum.

Postać stworzona przez J. W. Goethego, w wierszu Czesława Miłosza spędza chwile przed zwierciadłem zanim dokona spotkania z podmiotem lirycznym. Podobnie jest w *Rozbieraniu Justyny* – dochodzi do spotkania „ja” utworu z postacią literacką, która została stworzona w innej epoce. Zabieg ten posiada szczególne znaczenie, albowiem pozwala podmiotowi lirycznemu zetknąć się z rzeczywistością, na którą czas nie ma wpływu²³.

Omawianie motywu „luster przepadających” należy uzupełnić jeszcze o przynajmniej jeden obraz poetycki:

Rozbite lusterka Antosi pod burzanem i śniegiem, tam gdzie
państwa i stłale sztandary.

Zniszczone zwierciadła świadczą o związanej z nimi „obecnej nieobecności”²⁴ dziewczyny wspomnianej w przywołanym fragmencie oraz o nietrwałości przedmiotów²⁵.

7. Kolejną przywołaną kobietą postacią literacką, która w wierszu Czesława Miłosza ma do czynienia z lustrem, jest Annalena. Też ladażnicy podmiot liryczny zadaje pytanie:

Komu opowiadamy co zdarzyło się nam na ziemi, dla kogo
ustawiamy wszędzie wielkie lustra w nadziei, że napelnia się
i tak zostanie?

W *Miłosnym wtajemniczeniu* Oskara Miłosza czytelnik może znaleźć kilka scen²⁶, w których główni bohaterowie²⁷ spoglądają wspólnie w zwierciadło.

²³ Zob. R. Górczyńska, *O nowych wierszach kalifornijskich* [w:] *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 253.

²⁴ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 27.

²⁵ A. Fiut, dz. cyt., s. 27.

²⁶ Zwierciadło pojawia się kilka razy w *Miłosnym wtajemniczeniu*. Dokładne przyjrzenie się funkcjom tego przedmiotu w dziele O. Miłosza wymaga jednak osobnych badań. Dodajmy tylko, że lustro w powieści ciągle ukazuje narratorowi bezlitosną prawdę o jego wieku. Por. O. V. de Lubicz Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie* (*Fragment pamiętników kawalera Waldemara de L...*), tłum. A. Międzyrzecki, Kraków 1978.

²⁷ Piszac „główni bohaterowie”, mam na myśli dwie postaci literackie: Sassola Sinibalda hr. Pinamonte i trzynastego księcia Brettinoro oraz Klarysę Annalenę de Mérone de Sulmerre.

Poza tym, przedmiot ten ma szczególny wpływ na duchową przemianę narratora²⁸.

W *Annalenie* (NZ) może zaskakiwać czynność wykonywana przez podmiot liryczny i tytułową bohaterkę wiersza. Ustawianie luster ma związek z możliwością utrwalania przez nie rzeczywistości w nich odzwierciedlanej, o czym już wcześniej była mowa. Mówiący w utworze nie ma jednak całkowitej pewności, czy lustra rzeczywiście „się napełnią”. Konfrontacja pary kochanków z własnymi odbiciami nie tylko budzi niepokoje związane z tożsamością. W pewnym momencie „ja” liryczne przyznaje:

Zawsze niepewni czy to byliśmy ja i ty, Annalena, czy kochankowie bez imion na tabliczkach z baśniowej emalii.

Ostatnia strofa, obok tytułu wiersza, stanowi potwierdzenie, iż podmiot liryczny może być tożsamy z narratorem *Miłosnego wtajemniczenia*. Jeżeli tak jest, to istnieje pewność, że adresatka jego wypowiedzi nie może być obecna w chwili zwracania się do niej. Impulsu do rozpoczęcia „rozmowy” z fałszywą hrabiną de Sulmerre należy poszukać w poprzedzającym wiersz fragmencie *Miłosnego wtajemniczenia*, gdzie lustro pozwala patrzącemu „ujrzeć siebie” oczyma Annaleny. Przedmiot ów pomaga wręcz dokonać – przynajmniej częściowego – zjednoczenia ze swoją ukochaną. Nie chodzi tu o akt seksualny, lecz o osiągnięcie kolejnego stopnia „miłosnego wtajemniczenia”. Zatem „impulsem”, który mógłby być przyczyną rozpoczęcia „rozmowy” z tytułową bohaterką wiersza, jest odzwierciedlenie podmiotu lirycznego.

8. „Ja” oraz *Degradacja* (DP) to wiersze, które odwołują się do historii o wypędzeniu człowieka z Raju. Zwierciadło staje się tu tożsame ze samoświadomością grzeszników, która po raz pierwszy pojawiła się z chwilą, gdy Adam i Ewa spojrzeli na siebie po spożyciu owocu z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego. Szerzej skomentował to Czesław Miłosz w rozmowie z Renatą Gorczyńską²⁹.

Spróbujmy zatem podsumować to, co już powiedzieliśmy oraz ustalić szczególną rolę, jaką pełnią zwierciadła w utworach, zwłaszcza w wierszu „Ja”. Już w pierwszej strofie lustro staje się swoistym ołtarzem, chciałoby się rzec wprost – monstrancją, gdzie człowiek, pragnąc ujrzeć siebie, sam kontempluje własną osobę i oddaje sobie cześć. Twórca *Gucia zaczarowanego* w wyraźny sposób podkreślił, tak często wspomniane w swym dziele, odwrócenie się od Stwórcy poprzez „samostanowienie”. „Ja”, które wyparło Boga, nie mogąc znaleźć innej istoty na Jego miejsce, musi powrócić do samego siebie. Kolejnym przykładem, gdzie ukazany został podobny stan rzeczy, jest fragment wiersza zatytułowanego *Obrzęd* (To):

²⁸ Wystarczy przywołać scenę pożegnania Sassola z Analeną: „Ach, nieszczęsna miłość! Ach, smutna prawda! Mój wzrok spotkał się z moim wzrokiem w wysokim lustrze. Moja starość po raz pierwszy objawiła mi się bez osłonek”. (O. V. de Lubicz Miłosz, dz. cyt., s. 171).

²⁹ Por. R. Gorczyńska, *O upadku* [w:] *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 296.

Uwaga nasza krótka, mówi Berenika.
 Moja myśl wraca, liturgii na przekór,
 Do lustra, łóżka, telefonu, kuchni,
 Niezdolna unieść miasta Jeruzalem
 Sprzed dwóch tysięcy lat, i krwi na krzyżu.

Zwierciadło umożliwia człowiekowi samopoznanie, jednakże zbyt częste oddawanie się samoobserwacji bywa zgubne, gdyż odciąga uwagę człowieka od tego, do czego dążyć powinien, czyli – najprościej mówiąc – do obcowania z Bogiem.

Przyjrzyjmy się teraz wierszowi, który w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza zaskakuje czytelnika nieco przekornym ujęciem tematyki omówionej powyżej. W pochodzącym z *Drugiej przestrzeni* utworze *Kufer*³⁰, podmiot liryczny rozważa:

Może świat został przez Pana Boga po to stworzony, żeby odbijał się w nieskończonej liczbie oczu istot żywych, albo, co bardziej prawdopodobne, w nieskończonej liczbie ludzkich świadomości.

Zauważmy, że oczy i świadomość ludzka zostały przez poetę obdarzone właściwościami „zwierciadlanymi”. Interesująca może wydać się także droga, jaką przemierzają odbicia. W dalszej części wiersza czytamy:

Gdzie Pan Bóg chowa te odbicia? Czy ma taki bardzo duży kufer, w którym przechowuje wszystkie swoje skarby?

Odzwierciedlenia rzeczywistości, z fizycznego punktu widzenia przecież nietrwałe, nie przepadają, lecz poprzez oko, a następnie świadomość (ewentualnie fantazję ludzką)³¹ trafiają wreszcie „do Pana Boga”³². Problem, według „ja” lirycznego, może stanowić tylko jakieś konkretne miejsce (chciałoby się rzec za noblistą: „inny wymiar minionego czasu, tak że cokolwiek raz minęło, zostaje przeniesione w ten inny wymiar i trwa tam na zawsze”³³), gdzie miałyby być schowane wszystkie odbicia. Jeżeli takowe nie istnieje, to i tak pojawia się jeszcze inny sposób utrwalenia, „zapisania na dysku” wszystkich odzwierciedleń, ponieważ mówiący w wierszu rozważa o Stwórcy w kolejnej strofie:

Czy też jest ogromnym komputerem, w którym zmieści się ich bezgraniczna mnogość?

³⁰ Warto zaznaczyć, że w *Drugiej przestrzeni*, *Kufer* jest pierwszym z trzech umieszczonych obok siebie utworów, w których pojawia się lustro. Kolejne wiersze to „*Ja*” oraz *Degradacja*.

³¹ Z drugiej strofy wiersza wynika, że świat może odbijać się także w ludzkiej fantazji.

³² Nie zapominajmy, że w poezji twórcy *Drugiej przestrzeni* pojawia się motyw gromadzenia/zbierania przez podmiot liryczny obrazów, np. wiersz 6. *Obecność* zawiera prośbę kierowaną do Boga: „Wybaw mnie od obrazów bólu, które zebrałem wędrując po świecie, / zaprowadź tam, gdzie mieszka Twoje tylko światło”.

³³ C. Miłosz, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 35.

Ponadczasowa trwałość odzwierciedleń, a przede wszystkim ich utrwalenie „w Bogu”³⁴, nasuwa skojarzenia z wyobrażeniem Najwyższego tak, jak ukazane zostało ono przez Hildegardę z Bingen. W *Liber divinorum operum* mistyczka ukazała swoją wizję Stwórcy jako lustra zawierającego w sobie „wszystkie rzeczy poza wiekiem i czasem” zanim zostały stworzone³⁵. Również Mistrz Eckhart w *Kazaniu XVI* stwierdził, że Bóg jest zwierciadłem, które zawiera na wieczność w sobie wszystkie obrazy³⁶.

9. Należy w tym miejscu zastanowić się, skąd bierze się ciągła potrzeba spoglądania w zwierciadło. Być może, pomocny byłby wspomniany na początku niniejszej pracy traktat o lustrach, który nigdy nie powstał... Pomimo tego, odbiorca poezji noblisty z łatwością zauważy, że w ostatnich tomach przedmioty multiplikujące rzeczywistość zaczęły pojawiać się częściej, niż miało to miejsce we wcześniejszych zbiorach wierszy.

10. W wierszu zatytułowanym *Niebo* (WO) podmiot liryczny mówi o ludziach:

Gdyby nie oni, byłbym bez obrony, patrząc na nich,
układałem hymny

Na cześć łodzi bukowych, luster z wygładzonego metalu,
akweduktów, mostów i katedr.

Wszystkiego, w czym wyraża się nasze podobieństwo

Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie.

Komentarz do wiersza „Niebo” (WO) zawiera zaś następujący fragment: „Według Biblii Bóg stworzył człowieka «na swój obraz i podobieństwo», a czyż właściwa człowiekowi zdolność tworzenia³⁷ nie jest cechą jak najbardziej boską?”³⁸ Wśród wymienionych przez poetę tworów człowieka uwagę przyciąga „lustra z wygładzonego metalu”, ponieważ nie służą jakiejś większej zbiorowości ludzkiej, lecz jednostce. Można się domyślić, że poeta wymienia doniosłe

³⁴ Można w tym miejscu zaryzykować stwierdzenie, że w omawianym utworze udzielona zostaje odpowiedź na pytanie postawione w wierszu *Na pożegnanie mojej żony Janiny*: „Jaka moc/Przechowuje co było, jeżeli nie trwa pamięć?”

³⁵ Por. S. Melchior-Bonnet, *Narzędzie magii. Historia luster i zwierciadeł*, tłum. B. Walicka, Warszawa 2007, s. 114.

³⁶ Por. S. Melchior-Bonnet, dz. cyt. s.114.

³⁷ Po głębszym przeanalizowaniu problemu podobieństwa człowieka do Boga w wierszu można zauważyć, że występująca w *Niebie* oraz *Komentarzu do wiersza „Niebo”* zdolność tworzenia (jako pojęcie) jest dla autora utworu tożsama ze stwarzaniem. Mam tu na myśli dość istotną różnicę między powoływaniem do istnienia „z niczego” a „robieniem” z danego materiału. Szerzej omawia to zagadnienie np. W. Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*. (Zob. W. Tatarkiewicz, *Twórczość* [w:] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, ss. 288–311. Zauważmy, iż w przywołanym fragmencie wiersza poeta określił w dwóch przypadkach materiał, z którego zostały wykonane łodzie i lustra.

³⁸ C. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 70.

dla ludzkości konstrukcje, umieszczając (świadomie?) niektóre z nich – mniej lub bardziej precyzyjnie – w czasie. Należy zadać następujące pytanie: czy i dlaczego w wytworzeniu lustra ma się wyrażać nasze podobieństwo do Ojca w niebie? Jeżeli Bóg stworzył człowieka „na swój obraz i podobieństwo”, to spoglądanie w zwierciadło może wynikać z tęsknoty za Nim. Człowiek, obserwując własne odbicie, chce „zobaczyć Boga w sobie”. Jeżeli powyższa teza jest słuszna, to dowodu na jej potwierdzenie należy szukać w informacji o materiale, z którego zostały wykonane przywołane w wierszu lustra. Obraz ukazywany na zwierciadłach z wygładzonego metalu³⁹ nie był dość ostry i widzialny, więc w kontekście *Nieba* może to oznaczać daremny trud ludzi w doszukiwaniu się w sobie jakiegoś „pierwiastka metafizycznego”⁴⁰. Jeżeli takowy istnieje, dotarcie do niego odbywa się poprzez samopoznanie, które nigdy nie będzie do końca pełne, ze względu na ograniczającą człowieka materię⁴¹.

Jeżeli powyższe twierdzenia uznać za zbyt swobodną interpretację, to nie można i tak pominąć doniosłego znaczenia twórczych zdolności człowieka, o jakich poeta napisał w *Komentarzu do wiersza „Niebo”*. Powiedzieliśmy już o tym, iż obecność lustra, wymienionego obok innych, wydawałoby się ważniejszych, wytworów ludzkości, zastanawia. Wszystkie wątpliwości zostaną rozwiane, jeśli zauważymy, że zwierciadło jest jedynym (wśród pozostałych wymienionych) wytworem, który zmusza istotę ludzką do podejmowania ciągłego procesu twórczego⁴². Zaraz postaramy się dokładniej wytłumaczyć, co z tego wynika dla poezji Czesława Miłosza. W utworze *Niebo*, w sposób bardziej wyrazisty niż w we wcześniej omawianych wierszach, ukazany został rodzaj ludzki jako natura stworzona, ale i też natura tworząca.

Powyższe twierdzenie nabiera szczególnego znaczenia w kontekście wierszy, w których ukazany został obraz „robiącej sobie twarz” kobiety przed lustrem. Człowiek, jako istota przynależąca do natury, ale zdolna do tworzenia, potrafi „stworzyć” nowe „ja” przy pomocy zwierciadła (np. wiersz „Ja”). Bez tego przedmiotu proces tworzenia nie byłby w pełni możliwy. Tak zatem, obok wyszczególnionego już podziału Natury na „naturę pożerającą i pożeraną”, otrzymujemy dwa inne

³⁹ Trudno ustalić jak długo wykonywano takie zwierciadła. Wiadomo, że najstarsze odnalezione egzemplarze pochodzą z V w. p.n.e.; miały zastosowanie, kiedy już wynaleziono lustra szklane (ok. XI w.). Zob. S. Melchior-Bonnet, dz. cyt., ss. 17–38. Lustra z wygładzonego metalu pojawiają się częściej w późnej twórczości Czesława Miłosza. Prawdopodobnie oznaczać to może osłabienie znaczenia funkcji poznawczej zwierciadła.

⁴⁰ Idąc dalej tym tropem, nie byłoby nadinterpretacją przywołanie słów św. Pawła z *Hymnu o miłości*: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; / wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz”. Oczywiście w czasach św. Pawła istniały tylko lustra z polerowanego metalu, dlatego odzwierciedlenie było widziane niewyraźnie.

⁴¹ Niemożność poznania może obrazować właśnie lustro z wygładzonego metalu, a raczej obraz na nim odzwierciedlony.

⁴² Można potraktować owo „zmuszenie do podejmowania ciągłego procesu twórczego” jako udoskonalanie już wykonanych tworów. Potwierdzałoby to zaznaczenie przez poetę materiałów, z jakich zostały wykonane łodzie i zwierciadła.

rodzaje: *natura naturans* oraz *natura naturata*. Warto wspomnieć jeszcze, iż oba te podziały wzajemnie się uzupełniają. Właśnie wykonywanie makijażu jest czynnością tożsamą z „tworzeniem” nowej natury, która będzie pożerać.

Wszystkie powyższe przykłady dowodzą, że granica między „ja” rzeczywistym a „wystylizowanym”, a w zasadzie „stworzonym”, nie jest zbyt wyraźna i oczywista. Prościej rzecz ujmując, trudno określić, czy za „prawdziwy” można uznać na przykład makijaż (w przypadku kobiet).

11. W wyobraźni poetyckiej Czesława Miłosza lustro pełni bardzo ważną, o ile nie najważniejszą, funkcję, którą najprościej można nazwać mediacyjną. Ma to związek z występowaniem dość niezwykłych (magicznych) cech zwierciadła, jakie umożliwiają (lub wspomagają) podmiotowi lirycznemu przenoszenie się w przestrzeń odmienną ontycznie od naszego świata.

Zacznijmy od późnego wiersza pt. *Rok 1900* (To). Cierpiący na depresję podmiot liryczny pragnie znaleźć jakiś sposób, żeby przenieść się w tytułowy czas innych ludzi:

Ale jak porozumieć się z państwem umarłych?
Wpatruję się w lustro,
w korytarze luster odbitych w lustrach.
Tam mignie kapelusz z rajerem, falbany,
albo biel nagości w półmroku,
Mariola, Stefania, Lilka
czeszące długie włosy.

Zauważmy, że specyficzne ustawienie zwierciadeł rzeczywiście tworzy „korytarze”, mówiąc inaczej: „ja” liryczne spogląda w optycznie nieskończoną przestrzeń. Nie zostało jednoznacznie wyjaśnione, czy części garderoby oraz kobiety przynależą do „państwa umarłych”. Ukazane oczom podmiotu lirycznego „widoki” mogą być utrwalonymi wcześniej odzwierciedleniami. Taki stan rzeczy byłby kolejnym potwierdzeniem tezy, że zwierciadła w wyobraźni poetyckiej twórcy *Kronik* posiadają paradoksalną zdolność utrwalania rzeczywistości w nich przynajmniej raz odzwierciedlonej. „Zarejestrowane” wcześniej w zwierciadle odbicia mogą ukazać się (zostać odtworzone) ponownie nie tylko na tym samym egzemplarzu zwierciadła, zatem „dostęp” do rzeczywistości utrwalonej w przeszłości można osiągnąć poprzez każde lustro.

Wybór narzędzia kontaktu z zaświatami nie powinien zaskakiwać, albowiem w tzw. tradycyjnym myśleniu lustro miało być⁴³ „przejściem” do krainy zmarłych⁴⁴.

Przypomnijmy jeszcze wcześniejszy utwór Czesława Miłosza, gdzie zwierciadło pełni również funkcję, którą nazwaliśmy mediacyjną. *Strona 1 Osobnego*

⁴³ Zob. W. Kopaliński, *Lustro* [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 207.

⁴⁴ Por. P. Kowalski, *Lustro* [w:] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, ss. 286–287.

zeszytu – z cyklu pod znamienym tytułem *Przez galerie luster* – zawiera następującą strofę:

Kasetony pułapu naśladową leśne sklepienie,
Przechodzi sale pełne luster
W których ukazują się i nikną twarze,
Zupełnie jak zjawiała się królowi
Wywołana przez czarodzieja księżniczka Barbara.

Zauważmy, że w przeciwieństwie do *Roku 1900*, twarze w lustrach pojawiają się „samoczynnie”. „Stary człowiek, wzdurliwy, czarnego serca”, o którym mowa w wierszu, nie usiłuje w żaden sposób nawiązać kontaktu z tzw. tamtym światem. Mówiąc inaczej, nie podejmowane jest z jego strony żadne celowe działanie, jakie mogłoby „uruchomić” mediacyjne właściwości zwierciadła. Jednakże w utworze, poprzez odwołanie się do historii o wywołaniu ducha Barbary Radziwiłłówny przez mistrza Twardowskiego, magiczne cechy lustra zostały celowo wyeksponowane, zwłaszcza niezwykła zdolność tego przedmiotu do ukazywania osób (właściwie ich twarzy), które znajdują się w bliżej nieokreślonych „zaświatach”.

16. Obraz lustra pojawia się czterokrotnie w *Walcu* (O), gdzie stanowi istotny element konstrukcji przestrzeni. Już na podstawie pierwszej strofy można stwierdzić, że wyposażeniem sali balowej są m.in. zwierciadła i świecznik⁴⁵:

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.

Podmiot kieruje wzrok tańczącej na stokroć powieloną w lustrach rzeczywistość balu, która poprzez multiplikację została pozbawiona swojego centrum – świecznika. Percypowanie otoczenia zyskuje nowy antropocentryczny charakter. Biorąc pod uwagę liczbę oraz wielce prawdopodobne rozmieszczenie zwierciadeł w sali balowej, można dojść do wniosku, że matka syna-proroka nie tańczy w zamkniętej przestrzeni o ograniczonych rozmiarach⁴⁶, lecz optycznie nieskończonej. To stopniowe „otwieranie drzwi percepcji” przechodzi, wraz ze spojrzeniem kobiety, od środka na peryferie otoczenia (by w centralnej części utworu wyjść wreszcie poza obręb sali balowej) i jest jednym z etapów osiągnięcia wizji. Druga i trzecia strofa przedstawiają bal odzwierciedlony w lustrach. Jedynym elementem, który zakłóca jednolity wystrój ściany i umożliwia na-

⁴⁵ Wyposażenie przestrzeni może sugerować, że bal ma miejsce w bliżej nieokreślonej sali lustrzanej. Należy dodać, iż świecznik jest tylko jeden. Wspomnijmy, że w *Księżce z ruin* pojawia się również odzwierciedlone źródło światła: *kandelabr w lustrze*.

⁴⁶ „Intymny, izolujący charakter” sali balowej zasugerowała Anna Łebkowska w swoim tekście zatytułowanym *Walc* (por. A. Łebkowska, *Walc* [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985. s. 395.

wiązanie wzrokowego kontaktu ze światem zewnętrznym jest okno, będące jednocześnie granicą między teraźniejszym czasem balu i „czasem martyrologicznym”⁴⁷.

Należy dodać, że swoiste spojrzenie na inną rzeczywistość jest poprzedzone nie tylko uchYLENIEM zasłon⁴⁸, lecz także ponownym wezwaniem tańczącej do percypowania „obcego świata”.

Interesujące są te elementy w konstrukcji przestrzeni, które sprzyjają „wynurzeniu się podmiotu z odmętu historii”, a także tłumaczą polichronię w utworze. Informacje zawarte w strofie trzeciej: „Rok dziewięćset dziesięć. Już biją zegary, / Lat cicho w klepsydrach przesącza się piach. [...]” oraz w strofie czwartej: „Na dworze jutrenka i gwiazda poranna, / I dzwonią wesoło dzwoneczki u sań” pozwalają przypuszczać, że tytułowy taniec jest częścią balu sylwestrowego. Jak zauważyła Anna Łebkowska: „[...] właśnie od momentu pojawienia się daty 1910 następuje otwarcie perspektywy ku latom nadchodzącym”⁴⁹. Sam moment bicia zegara jest zatem granicą między rokiem 1910 i 1911, a więc nie przynależy do żadnego z nich. Ten swoisty „bezczas” umożliwia przeniesienie podmiotu w „czas balu”. Nie należy zapominać także o mediacyjnych zdolnościach zwierciadeł oraz możliwości „jasnowidzenia zdarzeń minionych, obecnych i przyszłych” przy ich pomocy (funkcja mediacyjna). Rzeczywistość oglądaną w wizji można uważać za znajdującą się „po drugiej stronie lustra”, jeżeli założymy, że jedyny wystrój ścian sali balowej stanowią zwierciadła. Warto także pamiętać, że taniec odbywa się w porze nocnej, więc jasno oświetlone wnętrze będzie odbijać się w szybie okna na tle ciemnej nocy, mówiąc inaczej – okno może pełnić taką samą funkcję jak zwierciadło. Warto pokusić się o interpretację postrzegania rzeczywistości z „wewnątrz” do „zewnątrz” jako stopniowego przechodzenia „na drugą stronę lustra”.

„Szepty, wołanie i zawrót, i rytm” oraz rola ruchu obrotowego walca (jako wprowadzające w swoisty trans) są niezbędne przed wejściem w „ośnienie, widzenie”. W tańcu rzeczywistość staje się amorficzna. Szczególnie istotny jest również stan, w jakim znajduje się widząca:

Choć nie ma go jeszcze i gdzieś kiedyś będzie,
Ty, piękna, nie wiedząc kołyszysz się z nim.
I będziesz tak tańczyć na zawsze w legendzie,
W ból wojen wpłątana, w trzask bitew i dym.

⁴⁷ Rzeczywistość za oknem nie jest bliżej określona. Nie wiadomo, czy wizja jest katastroficzna, czy też odwołuje się do tradycji romantycznej w literaturze polskiej. Obie – bardzo możliwe – interpretacje „widzenia” zawarła A. Łebkowska w swoim tekście *Walc*.

⁴⁸ Obraz uchylania zasłon w poezji twórcy *Ziemi Urlo* często umożliwia patrzącym postaciom „wgląd” w inną rzeczywistość, tzn. różniącą się od tej, w jakiej przebywają, np. w utworze *Dalsze okolice* podmiot wyznaje: „Ale jestem jak ten, kto nieśmiało uchyla firanki / Żeby patrzeć na niezrozumiałe dla niego święto”. W *Postoju zimowym* zaś czytamy: „A kiedy ręka uchyla zasłony, / I świat po nocy jawi się widzialny [...]”.

⁴⁹ A. Łebkowska, art. cyt., s. 392.

Powyższy fragment wskazuje, iż tańcząca nosi w łonie syna-proroka, więc jest on poniekąd również „fizycznym” uczestnikiem balu. Cięża, według tradycyjnego myślenia i wierzeń, czyni z kobiety istotę, która w szczególny sposób jest związana ze światem pozazmysłowym dzięki stanowi, w jakim się znajduje. Być może, właśnie dlatego posiada zdolność „widzenia”⁵⁰. Poza tym, naturalna więź fizyczna między matką i synem-prorokiem tłumaczyłaby możliwość szczególnego „wglądu” w jego przyszłe losy.

Ostatnie dwie strofy są swoistym wyrwaniem „widzącej” z wizji:

Zapomnij. Nic nie ma prócz jasnej tej sali
I walca, i kwiatów, i światel, i ech.
Świeczników sto w lustrach kołysząc się pali,
I oczy i usta, i wrzawa, i śmiech.

Naprawdę po ciebie nie sięga dłoń żadna,
Przed lustrem na palcach unosząc się stań.
Na dworze jutrzeńka i gwiazda poranna,
I dzwonią wesoło dzwoneczki u sań.

W powyższych zwrotkach zwierciadła pojawiają się dwukrotnie. Stukrotne zwielokrotnienie świecznika nie jest już ukazywane jako zjawisko w jakikolwiek sposób szczególne. Traci również swój udział w wywołaniu wizji. Polecenie podmiotu lirycznego: „Przed lustrem na palcach unosząc się stań” jest związane z zatrzymaniem się tańczącej, natomiast ruch wykonywany wertykalnie (stawanie na palcach) dodatkowo wyłącza uczestniczkę balu z dynamiki walca. W przeciwieństwie do chwili poprzedzającej „spojrzenie na obcy świat”, czyli patrzenia przez okno na otwartą przestrzeń, kobieta ma przed sobą tylko płaską powierzchnię lustra, a więc widzi jedynie własne odzwierciedlenie oraz to, co ma za plecami. W ten sposób następuje swoiste zasłonięcie obrazu wizji – kobieta może zobaczyć już tylko „własną” rzeczywistość.

Warto dodać, iż powiązania *Walca* z epoką romantyczną są oczywiste nie tylko po przeanalizowaniu mocno zakorzenionej w tradycji martyrologicznej centralnej części wiersza. Sam tytuł utworu jest nawiązaniem do początku XIX wieku, albowiem wówczas walc był uważany za taniec romantyczny, przeciwstawiany tańcom klasycznym⁵¹.

17. Dotarliśmy do końca naszych rozważań o zwierciadle i jego funkcjach w poezji Czesława Miłosza. Jak już zaznaczyłem, wszystkie można sprowadzić do najważniejszej, i w większym lub mniejszym stopniu, wspólnej im wszystkim cechy, czyli „ocalania” odzwierciedleń. Jeżeli odbicia rzeczywiście zostały uwiecznione w jakiejś, tożsamej z „podszewką świata”, przestrzeni „po drugiej

⁵⁰ Według P. Kowalskiego, w wierzeniach wielu ludów, kobieta ciężarna posiada takie zdolności. Zob. P. Kowalski, *Cięża* oraz P. Kowalski, *Kobieta* [w:] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998.

⁵¹ Por. J. M. Łotman, *Bal* [w:] A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolaniewicz, *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005, s. 536.

stronie lustra”, to warto się zastanowić, po co miałyby się tam w ogóle znaleźć. Być może, istnieją właśnie po to, aby czasami ukazywać się „mignąć bielą nagości w półmroku albo falbaną”. W ten sposób miałyby się manifestować obecność tych wszystkich osób, które w zwierciadle kiedykolwiek się przeglądały i nie pozostawiły po sobie żadnego trwałego śladu. Prawdopodobnie Czesław Miłosz, poeta „szczególnie wrażliwy na historie o przemijaniu osób i rzeczy”, obok „rzeczywistości trzeciej”, jaką opisał we *Wstępie* do cyklu *Dla Heraklita* (K), stworzył alternatywną dla niej „moc, która będzie wszystko przechowywać, kiedy nie trwa pamięć”. Drogą prowadzącą do niej są właśnie zwierciadła. I tu trzeba się jeszcze zastanowić, dlaczego właśnie lustra są tymi szczególnymi przedmiotami. Wszystko wskazuje na to, że zostały wybrane ze względu na powszechny dostęp do nich, a przede wszystkim na obecne w kulturze „od zawsze” wierzenia w ich właściwości mediacyjne i utrwalające⁵², z czego – jak wszystko na to wskazuje – autor skorzystał⁵³.

Artur Przybyła

MIRROR GARDENS: THE MIRROR IN CZESŁAW MIŁOŚZ'S POETIC IMAGERY

Summary

The main goal of this article is to examine the position and the role of the mirror – an object with a unique function in the processes of discovery and self-discovery – in Czesław Miłosz's poetic imagery. What attracts special attention in this respect is a group of poems featuring the image of a woman in front of a mirror. In general the mirrors in Miłosz's poems seem to have two main functions, mediation and retrieval, i.e. saving up a fragment of reality reflected at some past occasion from annihilation. The latter use is especially intriguing as it opens up the possibility of revisiting the past. Finally, the article notes Miłosz's dependence – in some poems – on the traditional belief in the magic properties of the mirror.

⁵² Pragnę zaznaczyć, że właściwość utrwalania rzeczywistości w zwierciadle przypisywana jest temu przedmiotowi odkąd został wynaleziony. Zatrzymywanie obrazów w lustrze lub przenoszenie ich gdzieś indziej nie jest raczej wytworem wyobraźni poetyckiej Czesława Miłosza. W *Słowniku symboli* W. Kopalińskiego czytamy: „Lustro – w folklorze wielu krajów – [...] wywołuje obrazy ludzi, którzy stawali przed nim w przeszłości. Powierzchnia lustra nie tylko odbija obrazy świata, ale też wchłania, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo”. Zob. W. Kopaliński, *Lustro* [w:] *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 207. J. E. Cirlot w swoim słowniku odnotowuje zaś: „[Lustro] Jest to płaszczyzna odtwarzająca obrazy, w pewien sposób zawierająca je i pochłaniająca [...] służy do wywoływania zjaw, oddając obrazy, jakie ongiś w siebie przyjęło, bądź też do zniesienia dystansu – odbijając to, co kiedyś stało przed nim, a obecnie znajduje się daleko”. Zob. J. E. Cirlot, *Lustro* [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 237.

⁵³ W tekście zastosowałem następujące skróty tomów, z których pochodzą omawiane wiersze: DP – *Druga przestrzeń*, GWS – *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, HP – *Hymn o perle*, K – *Kroniki*, NBR – *Na brzegu rzeki*, NZ – *Nieobjęta ziemia*, O – *Ocalenie*, To – *To*, WO – *Wiersze ostatnie*.