

TOMASZ
CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI*

„Poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem”. O granicach wierszowości w serii przypisów do utworu *Zmieniał się język***

111

„POZA WIERSZEM I PROZĄ, POZA INTENCJĄ I UZASADNIENIEM”. O GRANICACH...

Fraza „Poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem” pochodzi oczywiście ze spisanego blisko starości, w ekstazie o wschodzie słońca poematu *Zapísane wczesnym rankiem*¹ Czesława Miłosza (powtórzona zaś wkrótce została w *Prywatnych obowiązkach*²) na marginesie przekładu traktatu o malarstwie Maximusa z Tyru.

Pisze autor *Gucia zaczarowanego* w zakończeniu swojego utworu:

Ktoś zastanawiać się będzie, czy to wiersz, czy proza i w jakiej intencji Miłosz przypadkowe podaje do druku.

Ja jednak wolałbym wreszcie być poza wierszem i prozą, poza intencją i uzasadnieniem [W, 546].

Ciekawy jest zapis paratekstowy pod poematem: „Berkeley, 1967”. Od interesującego mnie zasadniczo w tym tekście utworu oddzielają więc powyższe słowa cztery lata. Wiersz *Zmieniał się język* Czesław Miłosz opublikował bowiem w swoim pierwszym – jeśli brać pod uwagę dopiski pod utworami – w pełni amerykańskim tomie *Gucio zaczarowany* (kolejne wiersze sygnowane są tu oznaczeniem miejsca – niezmiennie „Berkeley”, oraz daty – tomik powstawał, jak się dowiadujemy, w latach 1962–1965). Wiersz *Zmieniał się język* ma podpis „Berkeley, 1963”. Godząc się na pewne uproszczenia,

* Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Katedra Krytyki Współczesnej.

** Tekst powstał w ramach grantu *Formacja 1910: świadkowie nowoczesności* Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (N N103 064238).

¹ Cz. Miłosz, *Zapísane wczesnym rankiem*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 543–546. Dalej cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, stosując oznaczenie: [W] i podając obok numer strony.

² Zob. tenże, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 216–220 (wyd. I, Instytut Literacki, Paryż 1972).

chciałbym powiedzieć tak: w roku 1967 Miłosz był już w stanie dość wyraźnie zapowiedzieć o rok późniejszą *Ars poetica*?, czyli swoją tęsknotę „do formy bardziej pojemnej, / która nie byłaby znaną poezją ani znaną prozą” [W, 588]. Zanim nadszedł jednak w jego biografii twórczej rok 1967, był także początek lat 60. I to ten właśnie moment będzie mnie zasadniczo zajmował³.

I. Językowy krajobraz wiersza

Nie będę tutaj przytaczał **całego** utworu Miłosza. Zależy mi raczej na wskazaniu pewnego efektu, jaki poeta osiąga w wersie pierwszym i dystychu zamykającym wiersz *Zmieniał się język*:

Zmieniał się język a my z nim razem. Przypomnij.

[...]

Ani takie to było [+] jak raz się wydało

Ani takie jak teraz [+] układasz w opowieść [W, 526].

W dwuwersie zamykającym utwór mamy oczywiście do czynienia z klasycznym trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie (w wersie pierwszym był to tylko trzynastozgłoskowiec bez regularnej średniówki). Każdy jednak, kto wkracza w krajobraz językowy wierszy Miłosza (tutaj: poddany, jak często w poezji autora *Gucia zaczarowanego*, dominancie wersyfikacyjnej), powinien pamiętać – co jednogłośnie czynili niegdyś na przykład Stanisław Barańczak i Stanisław Balbus⁴ – że dykcja Miłosza rodzi się z walki z wierszem, z walki ze skazą harmonii. Poeta, jak sugestywnie opisał to niegdyś drugi z wymienionych badaczy, tworzy momentalne systemy wersyfikacyjne, systemy jednorazowego użytku⁵ – i na tym właśnie zasadza się dominanta stylotwórcza jego twórczości lirycznej. Jak zatem rzecz wygląda w utworze *Zmieniał się język*?

Pierwotna pewność (budowana przez szybkie przytoczenie ostatnich dwóch wersów), pewność zadomowienia się wiersza w puencie w „rodzimej” dykcji trzynastozgłoskowca zostaje osłabiona na kilka sposobów. Na

³ Posługuję się w tym miejscu kategorią momentu, by w polu historycznoliterackiej konstrukcji oddać centralne miejsce nie tyle prawidłowościom (danej twórczości, epoki itp.), ile raczej krytycznym konstelacjom, w ramach których czytać by można ponownie dobrze znane teksty. Na ten temat zob. R. Rumold, *The Janus Face of the German Avant-garde From Expressionism toward Postmodernism*, Evanston 2002. s. IX–X. Tę orientację lekturową dałoby się także pomyśleć, powołując się na – podpowiadany przez współczesne studia kulturowe – tryb badania historycznego, który uprzywilejowuje rekonstruowaną scenę danego tekstu (por. M. North, *Reading 1922. A Return to the Scene of the Modern*, New York 1999) czy konstelację kolejnych odczytań analizowanego tekstu (por. M. Manganaro, *Culture, 1922. The Emergence of a Concept*, Princeton 2002).

⁴ Myślę o dwóch szkicach zamieszczonych w książce *Poznanie Miłosza* (red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985): Stanisława Barańczaka *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie* (s. 419–445) oraz Stanisława Balbusa „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”. (O wierszu Miłosza – *rozpoznanie wstępne*) (s. 461–521).

⁵ S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”..., s. 479.

dwadzieścia jeden wersów tylko sześć jest trzynastozgłoskowych; dwukrotnie wers urywa się wobec tej nadrzędnej, dominującej długości na dwunastu zgłoskach; mamy też dwa jedenastozgłoskowce; trzykrotnie wers przekracza rozpiętość trzynastozgłoskowca o jedną sylabę; trzykrotnie też mamy do czynienia z wersem piętnastozgłoskowym. Pięć wersów zaś to – wedle formuły Barańczaka – monstrualnie wydłużone wersy⁶ (na modłę Whitmanowską; jest to zresztą frekwencyjnie typowe dla nowych rozwiązań proponowanych przez Miłosza w *Guciu zaczarowanym*). Co więcej, mamy także do czynienia – po wersie dziewiątym, najdłuższym: dwudziestodwuzgłoskowym – ze swoistym drugim otwarciem: w rytmie jedenastozgłoskowca; nie dość jednak typowego, więc w wersie „szekspirowskim” („W szekspirowskiego zwierza z dwojgiem pleców”) schemat 6+5 zostaje poprawiony na klasyczną miarę polskiego sylabizmu – jedenastozgłoskowiec ze średniówką po piątej sylabie. „Wyzwolenie z uwięzi głównej systemowej konstanty” – tu ponownie myśli podsuwa mi Stanisław Balbus⁷ – Miłosz osiąga z premedytacją choćby jeszcze w czwartym wersie drugiej strofy, dodając do trzynastozgłoskowego wersu słowo „piór” i burząc tym samym wzorzec (jest to notabene wers z jedyną w całym utworze oksytoniczną klauzulą).

A jednak – jak mogę się domyślać – ta skrótowa z konieczności analiza Miłoszowej „walki o wygłos” w utworze *Zmieniał się język* dążyć powinna – wobec wyraziście współdziałającej z sylabotonizmem trzynastozgłoskowej puenty wiersza (ekwiwalencja tropów trocheiczno-amfibrachicznych) – do następujących wniosków: po pierwsze – za Stanisławem Balbusem: zgiełk tradycji zmierza w ramach poetyki Miłosza do stworzenia nowej harmonii, nowej jakości harmonicznej⁸; po drugie – za Stanisławem Barańczakiem: Miłosz jako poeta sprzeczności opowiada się ostatecznie po stronie pogodzenia rozdźwięku między Scyllą poetyckiej harmonii a Charybdą kolokwialnego żywiołu języka⁹.

Gdyby zgodzić się ze sposobem, w jaki obaj badacze domykają swe rozbudowane „wstępne rozpoznania”, powiedzieć by należało, że dzięki powyższym odpowiedziom, całkiem zgrabnie udaje się oswoić, przyswoić czy udomowić krajobraz językowy kolejnego wiersza Miłosza. Tymczasem sama konstrukcja Miłoszowego wiersza takie zadomowienie obarcza ironicznym nawiasem. W puencie utworu *Zmieniał się język* poeta co prawda wspiera sylabizm (trzynastozgłoskowiec) sylabotonizmem (ekwiwalencją trochei i amfibrachów), ale jednocześnie wypowiada – do siebie! („jak teraz układasz”) – słowa sceptycznego zwątpienia w moc takiej opowieści. Czy chce zatem zaśpiewać – w rytmicznej mierze – swoje zwątpienie? Czy może poddać swoje zwątpienie – podpowiadanemu przez wprawne w słuchaniu tradycyjnych miar ucho (Balbus rzekłby: „kresowe” ucho¹⁰)

⁶ S. Barańczak, *Język poetycki...*, s. 439.

⁷ Zob. S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie”..., s. 479.

⁸ Tamże, s. 521.

⁹ Por. S. Barańczak, *Język poetycki...*, s. 444.

¹⁰ Zob. S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie”..., s. 475.

– wzorcowi ocalającemu od rozpacz? A może jeszcze inaczej: Miłosz wytworza w ostatnich wersach to, co w całym wierszu powracało wielokrotnie – przestrzeń, w której miesza się to, co domowe, swojskie, z tym, co cywilizacyjne; to, co tradycyjne, historycznie wzniosłe (czego figurą może być Jakub Jasiński), z tym, co potoczne, nowe (co uosabia Lilian Gish) – a to tylko wers dziewiąty („I Jakub Jasiński porozumiewa się jak umie z Lilian Gish, gwiazdą filmu”). Miłosz uśmiecha się porozumiewawczo do czytelnika („porozumiewa się jak umie” – na wzór swych bohaterów z dziewiątego wersu) czy raczej pogrąża się w zadumie (lub – jak woleliby inni – melancholii) wobec śladów „ginącej pamięci”?

II. Scena wiersza, teatr teorii

Rzecz chyba nie w tym, by okopać się w którejś z powyższych interpretacji (albo kolejnej dodanej możliwości). Zresztą, daje się dostrzec – w nie tak znowu wielu interpretacjach wiersza *Zmieniał się język* – niebywałą wręcz odmienność kierunków tychże interpretacji. Kilka zaledwie przykładów przytaczam poniżej, by krótko zarysować zmieniające się konteksty kolejnych odczytań.

Aleksander Fiut w *Momencie wiecznym* pisał: „Pamięć bywa zawodna, czasem zaciera świeżość pierwszych doznań i nakłada na nie następne. Temu poświęcone są głównie *Elegia dla N.N.* oraz *Zmieniał się język*”¹¹. Ta wspomnieniowa dominanta tematyczna utworu w dalszej części monografii ustępuje miejsca innemu rozpoznaniu (w rozdziale *Pod znakiem nienasycenia*): „Problemem intrygującym pozostają też dla poety istota i przejawy popędu seksualnego”¹² (po czym pojawia się „parafraza *Otella*” z piętnastego wersu utworu).

Tomasz Burek w znanym szkicu *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu*, wymieniając tytuł wiersza, wyznaczał pewną linię prawidłowości poezji Miłosza: „Przybywa reminiscencji i motywów autobiograficznych w kolejnych cyklach i zbiorach wierszy”¹³.

Wojciech Karpiński w tekście *Mapy Czesława Miłosza* pozwalał zaś sobie na pewien eksperyment – pisał: „Zwątpienie w moc słowa sięga głębiej. Można ułożyć Miłoszowski *Traktat antypoetyki*, a raczej *Ars poetica* w dwóch częściach”¹⁴ i cytował w tymże kolażowym traktacie ostatnie dwa wersy wiersza *Zmieniał się język*.

Stanisław Barańczak w wielokrotnie cytowanym tu tekście uznawał zaś utwór Miłosza za wyraz właściwego tej poezji „sceptycyzmu epistemologicznego”¹⁵.

¹¹ A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 32.

¹² Tamże, s. 184.

¹³ T. Burek, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*, [w:] *Poznanie Miłosza 2*, cz. 2, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 18.

¹⁴ W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza*, [w:] *Poznanie Miłosza 2*, cz. 1, red. A. Fiut, Kraków 2000, s. 95–96.

¹⁵ S. Barańczak, *Język poetycki...*, s. 431.

Krzysztof Zajas w rozdziale *Język* swojej monografii *Miłosz i filozofia* cytował ostatnie pięć wersów wiersza *Zmieniał się język* jako potwierdzenie Heideggerowskiej intuicji „niezastępowalności rzeczy przez słowo”¹⁶.

Pamięć, popęd seksualny, autobiografia, metapoetyckie deklaracje, sceptyczna filozofia języka – żadnej z tych perspektyw nie sposób odmówić słuszności. Raz jeszcze powtórzę: rzecz chyba nie w tym, by niewolniczo przywiązywać się do którejś z powyższych interpretacji. Rzecz w tym, by scena wiersza otwierała się na teatr teorii¹⁷. Zatem jakie teorie, jakie szkoły interpretacji zawodzą – moim zdaniem – w przypadku wiersza Miłosza? Jakże zaś postulowanemu otwarciu wydają się sprzyjać?

Zawodzi hermeneutyka¹⁸. Co nie działa w tego typu lekturach? Postaram się rzecz krótko wypowiedzieć, przypominając – bez wątpienia na gruncie interpretacji hermeneutycznych formułowane – sądy Mariana Stali. W swoim wprowadzeniu w emigracyjną twórczość Miłosza autor *Trzech nieskończoności*, z właściwą swoim interpretacjom precyzją, wskazywał na pewną prawidłowość twórczości autora *Gucia zaczarowanego*:

Powiększające się wciąż dzieło Miłosza ukazuje się nam [...] jako całość coraz bardziej wielostronna, ale też coraz bardziej jednolita, zdążająca do samo-dopełnienia. A także: całość o wyrazistym punkcie centralnym, którym jest panujący nad nią suwerennie i odsłaniający się poprzez nią podmiot. [...] podstawowym wzorem egzystencji staje się tu pytanie o los (własny i cudzy) i rozpamiętywanie go¹⁹.

Ten osąd byłby w stanie skutecznie zapewne posłużyć także jako interpretacja wiersza *Zmieniał się język*. Wtedy jednak słabiej staje się widoczna skomplikowana „wielostronność” utworu, zarzucona na rzecz „całości”, „punktów centralnych”, „podstawowego wzoru egzystencji”. Wobec konkretnego wiersza zawodzi zatem – jak mi się wydaje – hermeneutyczna oscylacja pomiędzy tym, co jednostkowe, a uogólnieniem; zawodzi nazbyt chętnie wprawiana w ruch dialektyka dystansu i przyswojenia oraz dialektyka rozumienia i wyjaśniania, stanowiące istotę problemu hermeneutycznego, rozumianego jako interpretacja tekstu²⁰. Pamiętać oczywiście trzeba,

¹⁶ Por.: „Mowa bez realnych desygnatów nie mogłaby w ogóle funkcjonować tam, gdzie właśnie nie udaje jej się dokładnie oddać pożądanego sensu.” (K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997, s. 37).

¹⁷ Innymi słowy, o odświeżeniu lektury wiersza *Zmieniał się język* nie tyle świadczyć miało-by uruchomienie nowego kontekstu, wykrycie zadziwiająco przeoczonej tematyki, ile raczej zmiana języka (!) interpretacji (skoro rezultatu samej interpretacji nie da się już oddzielać od sposobu jego osiągnięcia).

¹⁸ Zdaję sobie sprawę, że w ten sposób być może wypowiadam tezę kontrowersyjną. Pamiętam zarówno orzeczenia Aleksandra Fiuta ze szkicu *Poezja w kręgu hermeneutyki* ([w:] *Poznawanie Miłosza*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 242–262), jak i kanoniczne wskazania Ryszarda Nycza, *Miłosz: bio-grafia idei*, [w:] tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji sensu*, Wrocław 1984, s. 46–68.

¹⁹ M. Stala, *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 125.

²⁰ Metodyczną interpretację hermeneutyczną opisuje szczegółowo P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.

że Stala w przywoływanym tu szkicu bardziej zainteresowany jest „podstawowym wzorem egzystencji” niż szczegółową i precyzyjną analizą wybranego wiersza – ryzyko uogólnienia jednak pozostaje nieredukowalne²¹.

Zawodzi także – co starałem się opisać w części pierwszej swojego tekstu – strukturalistycznie motywowana lektura formalistyczna. Zawodzi – podobnie jak lektura hermeneutyczna – w drugim zdaniu (gdy wielogłosowość wierszy Miłosza zostaje niwelowana na rzecz „pogodzenia sprzeczności” i „nowej harmonii”²²).

Co pozostaje zatem w teatrze teorii? Pewną podpowiedź, jak sądzę, udaje się uzyskać w ramach tzw. nowych studiów modernistycznych²³ – które z jednej strony odnajdują się w linii odrobionej lekcji amerykańskiej dekonstrukcji, z drugiej zaś stanowią ważny element tzw. zwrotu kulturowego w badaniach literackich. Co te dwa kierunki w praktyce mogą oznaczać? (Wskazuję plan możliwych odpowiedzi kilkoma ledwie, szkicowymi uwagami²⁴).

Amerykańska dekonstrukcja – po pierwsze – tym różni się od wersji francuskiej, że nie tyle skupia się, potęguje wrażenie rozziwu pomiędzy językiem a światem (czyli intensyfikuje „wielki kryzys” – „kryzys pojęcia wiedzy i języka jako reprezentacji”²⁵), ile tę świadomość stara się twórczo zagospodarować²⁶. Po drugie, ten prymat – jak by powiedział J. Hillis Miller

²¹ O tym, jak duże to ryzyko, przekonują interpretacyjne fragmenty biografii Miłosza pióra Andrzeja Franaszka – por. np.: „Ryzykowne jest sprowadzanie wielowątkowych, opalizujących znaczeniami poematów Miłosza do kilkuzdaniowego opisu, głównej «tezy», nie będziemy jednak dalecy od prawdy, stwierdzając, że nadrzędnym tematem *Gucia zaczarowanego* są właśnie zmagania poety ze światem, próby przerzucenia doń mostu słów, przekroczenia nieprzekraczalnej granicy, jaka dzieli nas od drugiego człowieka, ale też dania szansy przemówienia tym, którzy odeszli, których głosy zdają się rozbrzmiewać wokół” (A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 655).

²² Por. S. Barańczak, *Język poetycki...*, s. 444; S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”..., s. 521.

²³ Myślę w tym miejscu przede wszystkim o marce „Nowych Modernizmów”, którą The Modernist Studies Association (MSA) wypracowało w ramach edycji corocznych konferencji oraz działalności czasopisma „Modernism/Modernity” od połowy lat 90. XX w. O wiodącej roli MSA we współczesnych studiach modernistycznych oraz prekursorskiej roli indywidualnych projektów krytycznych w odnowieniu zainteresowania modernizmem literackim pisze np. M. Coyle, *With a Plural Vengeance. Modernism as (Flaming) Brand*, „Modernist Cultures” 2005, nr 1 (vol. 1), s. 15–16.

²⁴ Szerzej problem staram się zaprezentować w swojej książce *Moment lingwistyczny* (Kraków 2011).

²⁵ Odwołuję się tu do prekursorskiej prezentacji tego problemu, którą można odnaleźć w książce Kacpra Bartczaka *Świat nie scalony* (Wrocław 2009; cytaty pochodzą ze s. 5).

²⁶ Już w dziesięć lat od wygłoszenia przez Jacques’a Derridę założycielskiego manifestu *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* J. Hillis Miller w tekście *Deconstructing the Deconstructors* („Diacritics” 1975, nr 2 (vol. 5), s. 24–31) próbował formułować zasady, na jakich można by oprzeć lekcję dekonstrukcji jako szkoły czytania współczesnej poezji. Badacz zwraca uwagę na newralgiczny punkt, który nazywa „momentem lingwistycznym”. Píše, że jest to moment krytyki zawieszony w przedłużonym badaniu języka jako takiego – gry figur w języku, czyli tego, co język wytwarza. W tak pomyślanej „elastycznej” analitycznej retoryce dostrzega Hillis Miller szansę – po pierwsze – bliskiego czytania, po drugie – co stanowi konsekwencję uwagi pierwszej – twórczego zagospodarowania momentu lingwistycznego, momentu aporii (czyli rozpoznania figuratywnego skomplikowania aktu własnej interpretacji): „[...] odtąd niemożliwy staje się powrót jakby nigdy nic do naiwnej, mimetycznej interpretacji” (s. 30).

– „trudnej lektury”²⁷ sprawia, że mechanizmy tekstu, sposób, w jaki on z nami pogrywa, stanowią podstawowe zadanie interpretatora. Od tego sformułowania już tylko krok do stwierdzenia następnego: po trzecie zatem – za Artem Bermanem wypada dodać: „dekonstrukcja [amerykańska] to sceptyczna Nowa Krytyka”²⁸. Wszystko zatem powinno się zaczynać od „bliskiego czytania” (*close reading*) czy, jak powiedziała by Marjorie Perloff, „reading closely”²⁹, ale nie oznacza to, że – jak u nowych krytyków – docieramy w ten sposób do jakiegoś kluczowego wzorca (*key design*) analizowanego utworu lub twórczości. Przestrzenia tak rozumianej „trudnej lektury” stają się dopowiedzenia, przypisy do przypisów, czemu towarzyszy świadomość niemożliwości ustalenia tekstu podstawowego³⁰.

I tu pojawia się miejsce na badania kulturowe: po pierwszym kroku bliskiej lektury musi nastąpić krok drugi – umiejętne, ostrożne konstruowanie kontekstu historycznego, antropologicznego, genderowego, politycznego itp.³¹.

III. „Zmieniał się język, a my z nim razem”

Powiem za Miłoszem: zmieniał się język (nie – zmienił się język). Nie ma powrotu do obłoków z *Trzech zim*. Jest tylko – sceptyczne – „porównywanie do coraz to nowych rzeczy”. A więc retoryka powtórzenia, powtórzenia tego samego, ale w nowym kontekście, w odnowionych (odróżnionych) dekoracjach³².

Sceptycyzm, który podpowiada Miłoszowi oksytoniczną klauzulę w trzynastym wersie (wersie zbudowanym – jak chciałby Barańczak – wedle zasady „synekdochicznego, filmowego montażu”, „metonimicznej

²⁷ Por. J. Hillis Miller, *Czytanie dokonujące odczytania*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 131.

²⁸ A. Berman, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana 1988, s. 278.

²⁹ M. Perloff, *Introduction. Differential Reading*, [w:] tejsze, *Differentials. Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa 2004, s. XI-XXXIV.

³⁰ Por. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, s. 54–58.

³¹ Rita Felski, zastanawiając się nad przyszłością studiów kulturowych, proponuje następujący opis statusu współczesnych studiów kulturowych: „mają one [owe studia kulturowe – przyp. T. C.-S.] dwojakie pochodzenie: krytycznoliterackie oraz socjologiczne. Mówią zarówno o formie, jak i treści, zarówno o przyjemności lektury, jak i jej politycznym, społecznym wymiarze. Studia kulturowe nie tyle zatem powinny zaniechać bliskiego czytania, ile szczególnie go potrzebują”. Badaczka formułuje dalej postulat studiów kulturowych definiowanych jako „polityczny formalizm” czy „politycznie samoświadomy formalizm” (R. Felski, *Modernist Studies and Cultural Studies. Reflections on Method*, „Modernism/Modernity” 2003, vol. 10 (nr 3), s. 507 [wszystkie cytaty z prac obcojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, w moim tłumaczeniu – T. C.-S.]). Badaczka zwraca przy tym uwagę na konieczność ostrożnego stosowania kulturowych narzędzi. Studia kulturowe łatwo mogą stać się bowiem – przekonuje – czymś na kształt terminu-parasola, pod którym chciałoby się schronić niezobowiązująco wiele różnych praktyk lekturowych; efekt może być taki, że na większość z nich deszcz leje się wprost z obrzeży owej parasolki, którą trzymają umiejętnie tylko nieliczni (tamże, s. 502).

³² O Miłoszu, *poecie powtórzeń*, o zasadach, na jakich w tej twórczości „powtórzenie staje się nowością”, pisał przekonująco M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 190–210.

prezentacji «akcydensów życia»³³), daje się rozpisać na kilka kręgów („zmieniającego się języka”). W ten sposób wkraczamy na scenę roku 1963 w biografii Miłosza, do czego chciałbym się odnieść w kolejnej części tekstu w postaci (trzech) przypisów.

1. Przypis do przypisu

W scenie 1 aktu I *Otella* na pytanie Brabancja „A kto ty jesteś, paskudny krzykaczu?” – Jago odpowiada:

Przychodzę, żeby panu powiedzieć, że pana córka i Maur bawią się w zwierza, co ma dwoje pleców³⁴.

Na odniesienie do tragedii Shakespeare’a powołuje się w przypisach do tomu trzeciego *Wierszy* Miłosza Aleksander Fiut, wskazując, że wers piętnasty utworu *Zmieniał się język* jest tych słów parafrazą. Edytor tekstów Miłosza podaje jednak ten fragment w tłumaczeniu Józefa Paszkowskiego („Córka twoja i Maur sprzęgli się teraz w zwierzę o dwu grzbietach”)³⁵. Tymczasem chodzi tu wyraźnie o odniesienie do własnego doświadczenia poety jako tłumacza dramatu Szekspira. (Miłosz przełożył w roku 1949 I akt *Otella*, który został wydrukowany w roku 1950).

Po latach w tekście *Gorliwość tłumacza* autor *Ogrodu nauk* tak opowiadał o tej „przygodzie z Szekspirem”:

Po wojnie, zwłaszcza w okolicach 1949 roku, wyglądało na to, że będę skazany przez socrealizm na pracę tłumacza. [...] Niedawno namawiano mnie, żebym kontynuował [przekład *Otella* – przyp. T. C.-S.], ale przyznam, że nie mam ochoty wracać do Szekspira³⁶.

Tymczasem jednak w roku 1963, gdy przychodzi Miłoszowi wypowiedzieć trudny dystans wobec rodzinnej przestrzeni, w emigracyjnej rzeczywistości, sięga po wersy z Szekspirowskiego *Otella*. Dlaczego?

Pomocne okazać się mogą ślady, które przynoszą listy z tego czasu. W roku 1963 odbywa Miłosz dłuższą podróż do Europy (podróżuje po Włoszech garbusem). Do Zbigniewa Herberta pisze o „melancholijnym nastroju”, jaki opanował go w tym okresie; nastroju, który tłumaczy następująco: „jakaś melancholia, popiół arcydzieł. Nie to mnie dziś obchodzi” (list z 18 X 1963)³⁷. Nie o nawiązanie kulturowe by więc raczej chodziło, Szekspir nie zostaje przywołany, by zbudować opowieść o ciągłości kultury.

³³ S. Barańczak, *Język poetycki...*, s. 432.

³⁴ W. Szekspir, *Otello. Maur wenecki*, przeł. Cz. Miłosz, „Twórczość” 1950, nr 7, s. 130.

³⁵ Por. Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 289.

³⁶ Tenże, *Ogród nauk*, Lublin 1991, s. 176. O waszyngtońskim tłumaczeniu Szekspira opowiada Miłosz także w rozmowie z Anną Kozłowską (por. *Bieda teatrowi*, [w:] tenże, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 645).

³⁷ Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, Warszawa 2006, s. 30.

Jest także i list do Turowicza z końca roku 1962 (datowany na 21 XI) – pozwolę sobie przytoczyć dłuższy fragment, w którym Miłosz z właściwą sobie kategorycznością sądu pisze:

Uważam linię Fellini – Antonioni za niemoralną. Niby satyra na alienację, nieautentyczność, zgodnie z intelektualną modą, ale to zmienia się w listek figowy dla pławienia się w tym pokazywanym życiu nieautentycznym i w satyrę na wszechświat, a wszelka satyra na wszechświat, poniżanie życia, jest niemoralna. Całkowity to kontrast z Ingmarem Bergmanem, **artystą szekspirowskim**, który aż dziw, jak się uchronił od modnej zdechliny i brutalność istnienia akceptuje³⁸.

W świetle tego wyznania odniesienie do własnego doświadczenia tłumacza, doświadczenia już porzuconego na rzecz innych translatorskich wyzwani (Whitman, Jeffers, Kawafis) zdaje się dla Miłosza oznaczać poruszenie w ramach jego poezji tonu koniecznego i nakierowywać tę twórczość na odczuwaną w tym czasie konieczność aktywnej odpowiedzi na współczesną rozpiętość artystycznych postaw. „Artysta szekspirowski” to – inaczej niż w powrotach pamięcią z *Doliny Issy*, „obracającej się wokół problemu śmierci w Naturze” – artysta wracający (i akceptujący konieczność tego powrotu) do „brutalności istnienia”, akceptujący zwierzęcy komponent istnienia człowieka jako elementu żywiołu Natury.

2. Przypis o muskulaturze

By zaznaczyć przejście do przypisu kolejnego, można powiedzieć, że to także wybór – znaczący – Robinsona Jeffersa (rówieśnika Eliota!, do czego przyjedzie tu jeszcze powrócić) jako autora wierszy nie modernistycznych (dlatego – to osobny, ważny temat – nie lubianego przez Nowych Krytyków), ale szekspirowskich właśnie. Takim utworem (i tu splata się doświadczenie Miłosza-tłumacza Szekspira i Miłosza-tłumacza Jeffersa) jest *W obronie złych snów*:

[...] Bo czymże jesteśmy?
Wyprostowane zwierzęta, z ustami, które mówią,
I trochę sierści, żeby sądzić, że zawsze nam dane
Pokarm, schronienie i władza nad sobą?³⁹

Jakie miejsce ów „szekspirowski zwierz” zajmuje w roku 1963 w doświadczeniu Miłosza, autora takich wierszy jak *Zmieniał się język i tłumacza poezji Robinsona Jeffersa*? Sam autor *Gucia zaczarowanego* w tymże roku 1963 tak opisywał owo pole związków:

Jeffers wyzywa, zmusza, żeby przeciwstawić mu własne rezerwy, jeżeli ma się co przeciwstawić. Na nim można wypróbować własną muskulaturę⁴⁰.

³⁸ Cyt. za: A. Franaszek, dz. cyt., s. 638 (podkr. T. C.-S.).

³⁹ R. Jeffers, *W obronie złych snów*, przeł. Cz. Miłosz, [w:] Cz. Miłosz, *Ogród nauk...*, s. 226.

Miłosz tłumaczem, poetą „muskularnym” – jakie to prężenie mięśni może mieć konsekwencje? Wyraźnie chodzi o konieczność zmierzenia się z pewną koniecznością, koniecznością przemyślenia własnej pozycji, koniecznością uspołnienienia własnego portretu, zaprojektowania na przyszłość pozytywnego programu. Miłosz prężący mięśnie jest jak Barthesowski „typ tryumfujący” – „heroiczny”, sytuujący swoje zamierzenia na biegunie przeciwnym niż taktyka „dryfu”, „fantazji, zauroczenia i zachwytów nad językiem”⁴¹. Miłosz prężący mięśnie chce być zatem – podążam dalej za Barthes’em – mistrzem anegdoty (uspołnienienia, puenty)⁴². Kilka takich anegdotycznych portretów autora *Gucia zaczarowanego* z okolic roku 1963 daje się wyczytać z listów poety z tego czasu; do nich dodam w tym miejscu jeszcze jeden – rekonstruowany pośrednio z amerykańskich lektur poezji Jeffersa w połowie lat 60.

Portret pierwszy – „wysiłek”, by „trafić na coś”. W sierpniu 1964 roku Miłosz odwiedza w klasztorze trapistów The Abbey of Our Lady of Gethsemani Tomasza Mertona. To spotkanie poprzedza dość intensywnie prowadzona korespondencja. 18 V 1963 roku autor *Gucia zaczarowanego* spisuje dłuższy, ważny list. Przepisuję newralgiczny fragment:

Ostatni rok spędziłem krążąc wokół Robinsona Jeffersa. Może Cię to zdziwi. W każdym razie, jakiekolwiek poważne zajmowanie się Jeffersiem wielu dziś dziwi. Jestem przekonany, że ten odpływ jest czymś chwilowym, ponieważ był on pod pewnym względem postacią potężną. [...] Jeffers pociąga mnie prawdopodobnie z tego samego powodu, dla którego i Ty mnie pociągasz. Nie poezja „*per se*”, ale wysiłek, by przekazać pewną wizję wszechświata⁴³.

Dwa składniki tej relacji są ewidentne. Pierwszy – czytanie pod prąd współczesnych lekturowych mód (o czym szerzej postaram się powiedzieć za chwilę); drugi – wysiłek, by wypracować – choćby nawet na uboczu bieżących, dominujących tendencji – projekt „monumentalnych dokonań”⁴⁴ światopoglądowych. W roku 1963 ów kierunek projektowego zamysłu nie jest jeszcze dość wyraźny; czy inaczej: brak jeszcze możliwości jego poetyckiej artykulacji (dlatego zapewne wiersz *Zmieniał się język* – od samej formuły tytułowej po końcowy dystych – zapisany został w trybie niedokonanym, w trybie wahania). Stąd także konieczność znalezienia przeciwnika, zdolnego ożywić dawne intuicje w nowych okolicznościach⁴⁵.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *Robinson Jeffers*, „Kultura” (Paryż) 1963, nr 10, s. 24. Esej ten najprawdopodobniej Miłosz spisał już w roku 1962, o czym świadczyć może list do Jeleńskiego z 4 X (por. Cz. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja*, Warszawa 2011, s. 31).

⁴¹ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 25.

⁴² Por. tamże, s. 19.

⁴³ T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 133–134.

⁴⁴ Tamże, s. 133.

⁴⁵ Andrzej Franaszek tak opisuje to doświadczenie na marginesie Miłoszowego wiersza *Do Robinsona Jeffersa*: „Wokół przestrzeń zbyt ogromna, by można w niej znaleźć schronienie – tak można by streścić lekcję, jaką dawało Miłoszowi kalifornijskie wygnanie. Czy dokładniej: nie tyle dawało, ile wzmagало lęki o wiele wcześniejsze, przyniesione tak naprawdę z niby to dobroliwych czasów wileńskich” (A. Franaszek, *Miłosz...*, s. 605).

Już w roku 1968 (czyli w roku *Ars poetica*?) Miłosz pisze do Mertona (w liście z 15 I): „zrobiłem też postępy w poezji, mam nadzieję, że trafiłem na coś i usiłuję napisać esej, z grubsza na temat «Kalifornia i ja» albo «Wiek Dwudziesty i ja»”⁴⁶. Chodzi tu oczywiście o książkę z roku 1969 – *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Nie chciałbym jednak zadowolić się tylko tak prostym wskazaniem.

Portret drugi – „**zmaganie się radykalne**”. Opowieść dająca się wyczytać z listów z Mertonem zadziwiająco podobnie wybrzmiewa w korespondencji z Kotem Jeleńskim. W liście z roku 1962 Miłosz tak pisze o kalifornijskiej „krajnie najdoskonalszej alienacji”:

Może to nawet pycha doradza mi powiedzieć: dobrze, że tu się znalazłem, na tych brzegach Pacyfiku, gdzie najbardziej zaawansowana cywilizacja techniczna jest w proporcji do duchowego nieszczęścia. Narzucone mi zostało w ten sposób zmaganie się radykalne z tym wielkim i powszechnym dziś w tylu krajach „nie ma”, o którym krzyczy *théâtre de l’absence*, poezja i powieść.

Nie, nie umiem przemawiać do oceanu, do lwów morskich na bazaltach przybrzeżnych wysp, do drzew i jeleni⁴⁷.

Ciekawe, że kryptocytaty z poezji Jeffersa, którymi rozpoczyna się akapit drugi, wbudowane zostają ponownie w gest wyraźnego sprzeciwu („nie” dla Jeffersa, który staje się ponownie bezpośrednim przeciwnikiem w debacie⁴⁸), ale i wobec współczesnego pejzażu cywilizacyjnego, humanistycznego, artystycznego, literackiego (wobec którego debata z Jeffersem ma być toczona).

Praca, wysiłek, radykalne zmaganie się, jakie Miłosz podejmuje w okolicach roku 1962 już trzy lata później (w roku druku tomu *Gucio zaczarowany*) daje wyraźne efekty – poeta kończy list z 10 maja następującym wyznaniem: „Jestem w dobrej fizycznej formie, «szczupły a muskularny», pływam, cieszę się światem i zacząłem znów pisać”⁴⁹. Zarówno wymiana listów z Mertonem, jak i Jeleńskim mają więc – w ramach interesującego mnie tu tematu – dość wyraźne anegdotyczne (pozytywne) puenty. Miłoszowi – wszystko na to wskazuje – udaje się w okolicach lat 1965–68 heroicznie naprężyć mięśnie.

Portret trzeci – „**znacząca alternatywa**”. „[P]oważne zajmowanie się Jeffersem wielu dziś dziwi” – pisał Miłosz do Mertona w roku 1963. Warto zapytać, o jakich lekturowych modach, konwencjach, trybach obowiązujących w połowie lat 60. myśli autor *Gucia zaczarowanego*.

⁴⁶ T. Merton, Cz. Miłosz, *Listy...*, s. 154.

⁴⁷ Cz. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja...*, s. 33.

⁴⁸ Rację ma zatem Beata Tarnowska, która, opisując Miłoszowe doświadczanie kalifornijskiego pejzażu w latach 60., wskazywała z jednej strony na „wielogłosowość kalifornijskich wierszy”, z drugiej zaś na wyraźne sytuowanie słowiańskiej Arkadii wobec „oceanicznych” wizji Jeffersa (por. B. Tarnowska, *Ameryka widziana oczami Europejczyka*, [w:] *Studia i szkice o twórczości Czesława Miłosza*, red. A. Staniszewski, Olsztyn 1995, s. 48 i 65). W takim też sensie wielogłosowym wierszem jest *Zmieniał się język*. Por. także: R. Gorczyńska, „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca”, [w:] *też, Podróżny świat*, Kraków 1992, s. 320.

⁴⁹ Cz. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja...*, s. 57.

Z interesującego mnie w tym tekście przede wszystkim roku 1963 pochodzi krótki tekst Stephena Spendera *Rugget Poetry Imbued with Spririt of the Hawk*⁵⁰. Artykuł uznać można za charakterystyczną – zarówno na poziomie trybu krytycznej lektury, jak i wartościowania – interpretację w duchu nowokrytycznym. Spender zarzuca Jeffersowi „abdykację świadomości”. Przekonuje, że poeta nazbyt przecenia „wielkość wyobraźni”, poświęcając tym samym możliwe rezultaty pracy intelektu („znaczenie jest tym, dla czego istniejemy”⁵¹). Wyobraźnia zwodzi Jeffersa, którego „kosmiczne doświadczenia” usytuowane zostały w nieludzkiej skali („Nie potrafimy przecież działać jak jastrzębie”⁵²). Pomimo tej negatywnej oceny Spender, który jako poeta w młodości związany był z grupą Audena, sugeruje, że być może specyfikę poezji Jeffersa należałoby rozpoznawać poza dominującymi nurtami modernistycznej poezji (chodzi oczywiście o wypromowaną przez Nowych Krytyków markę Wysokiego Modernizmu)⁵³.

To uwaga niebagatelnego znaczenia. Pokazuje bowiem jednocześnie dwie kluczowe sprawy. Po pierwsze, pośrednio, daje (szybki) wgląd w nowokrytyczny klimat okolic roku 1963 (jeszcze tuż przed tzw. wielkim odliczaniem⁵⁴). Po drugie zaś, pozwala opisać pozycję, w których toczyć się mogła Miłosza debata z Jefferssem. Za koncepcją Tima Hunta⁵⁵, edytora i komentatora poezji autora *Kochaj dzikiego łabędzia*, pozycję tę nazwać można „znaczącą alternatywą” wobec Wysokiego Modernizmu. Na czym owa alternatywa miałyby polegać? Po pierwsze, byłaby to próba „uchylenia modernistycznego projektu”, wyjścia poza samą debatę o modernizmie⁵⁶. Po drugie, prymat świadomości w ramach tej alternatywy miałyby zostać zastąpiony przez wyobraźniową dominantę⁵⁷. Po trzecie wreszcie, rzeczywistość społeczna, humanistyczna miałyby tu zostać włączone w wyraźny, nadrzędny kontekst po-Darwinowski⁵⁸. Wszystkie te trzy elementy staną w centrum Miłoszowego projektu literackiego (od *Ziemi Ulro* po *Traktat teologiczny*).

3. Przypis grafologiczny

W roku 1963 Miłosz komponuje jedną jeszcze ważną książkę – autor-
ski wybór *Wiersze i ćwiczenia*⁵⁹. Jego historia jest następująca. W drodze do Mertona w roku 1964 chce Miłosz spotkać się z przebywającym w tym czasie

⁵⁰ S. Spender, *Rugget Poetry Imbued with Spirit of the Hawk*, „Chicago Tribune Magazine of Books” 1963 (z 12 V); podaje za: *Critical Essays on Robinson Jeffers*, red. J. Karman, Boston 1990, s. 170–171.

⁵¹ Tamże, s. 171.

⁵² Tamże, s. 170.

⁵³ Por. tamże, s. 170–171.

⁵⁴ Por. A. Burzyńska, *Wielkie odliczanie: 66... 67... 68...*, [w:] tejże, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 90–94.

⁵⁵ Por. T. Hunt, *The Modern Poet as Antimodernist*, [w:] *Critical Essays on Robinson Jeffers...*, s. 245–252.

⁵⁶ Por. tamże, s. 246.

⁵⁷ Por. tamże, s. 249.

⁵⁸ Por. tamże, s. 248.

⁵⁹ Por. Cz. Miłosz, *Wiersze i ćwiczenia... dość gruby zeszyt w czarnej oprawie wypełniony moimi wierszami...*, do druku podał i wstępem opatrzył M. Skwarnicki, Warszawa 2008.

w Chicago Markiem Skwarnickim. Ma mu do przekazania właśnie tę książkę. Do spotkania jednak nie dochodzi. Skwarnicki – jak sam stwierdza – unika Miłosza, mając na uwadze opinię emigracyjnego środowiska swojego ojca, które uważało autora *Gucia zaczarowanego* za komunistycznego agenta⁶⁰. Miłosz wysłał zatem „gruby zeszyt w czarnej oprawie” na dwa adresy wskazane przez Skwarnickiego w toczonej między nimi w tym czasie korespondencji. Paczka dwukrotnie jednak wraca do adresata. Dopiero w roku 2002 w krakowskim mieszkaniu Miłosza na ulicy Bogusławskiego zagubiony w połowie lat 60. kajet trafia w ręce Skwarnickiego⁶¹.

Interesować mnie będzie w tym miejscu jedynie pewien drobiazg. W edycji *Wierszy i ćwiczeń* z roku 2008 przedrukowane zostały faksymilia utworów z tomu *Gucio zaczarowany* oraz tłumaczeń Miłosza z lat 60. Nawet mało wprawne (i niezbyt kompetentne) oko musi zauważyć pewne prawidłowości zapisów. Wiersze oryginalne Miłosza spisywane są pismem w liniach wyraźnie pochylonych ku dołowi (por. załączone ilustracje 1 i 2, stanowiące zapis dwóch części tytułowego poematu *Gucia zaczarowanego*). Sytuacja znacząco zmienia się tylko, gdy Miłosz robi przypisy do wierszy Jeffersa (por. ilustrację 3 i 4) – łuk pisma skierowany jest ku górze.

Rok 1963 w biografii Miłosza – także przyglądając się (dosłownie) wierszom poety – uznać więc można za moment najgłębiej pesymistycznych rozpoznań, ale i punkt przesilenia, odejścia losowi, napinania muskułów przypisów.

Summary

Tomasz Cieślak-Sokołowski

“Beyond Poem and Prose, beyond Intention and Reason”. At the Limits of Poemness in a Set of Notes on *The Changing Language*

The article attempts to outline such a concept of critical reading which would take into consideration the deconstructive practice of American critics, which could be applied to the interpretation of Polish modern poetry. My aim is to present the concept of continuity, rather than schism, between New Criticism (the meaning of a poem cannot be determined, the meaning is ambiguous, paradoxical and ironic, held together by the “organic” unity of the poem) and deconstruction (indeterminacy in the poem is the function of its structure). The reading of Czesław Miłosz’s poem *Zmieniał się język* proves to be a convenient field for the above statements.

⁶⁰ Por. M. Skwarnicki, *Słowo od czytelnika Miłosza*, [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze i ćwiczenia...*, s. 7.

⁶¹ Układ *Wierszy i ćwiczeń* opisał Marek Skwarnicki w swoim wstępie do ich wydania z roku 2008 (zob. tamże).

gucio zamursowany

Istoty od niczeli odległości
jst miskonierowa

(„Zabawy przyjemne i
pożyteczne”, 1776)

1.

Pochyła pola i trąbka.

x

Ten zwrócić i nisko leci ptak i błysły wody.

x

Rozwinęły się żagle na brask za cieśniną.

x

Wchodziłem we wstępną lili mostem z fotografiami.

x

Dane było życie ale niedosiężne.

x

Od dzieciństwa do starszej ekstazy o wszelkiej stronie.

2.

Dużo jak na jedno życie tych poranków.

Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały,

Nosiłem pióra, jedwab, żaboty i zbroje,

Suknie kobiece, zływałem róż.

Unosiłem się nad każdym kwiatem od poranka,

Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kota.

Nieвозмо było żeby tyle gór rzek niespisanych

Miszy tuż pasty do zębów i zardzewiałą igłętkę,

Tuż nad stołem w Wilnie, Warszawie, Brie, Montgeron,
Kalifornii.

Nieвозмо było żebym umarł dopóki nie sięgnę.

Wieczorny odpływ

Ocean dawno nie był tak spokojny. Pięć czapli nocnych[*]
Leci wzdłuż brzegu w wielkiej ciszy nie wydając głosu
Nad odpływem, który niemal odbija ich skrzydła.
Słońce już zaszło, cofnęła się woda
Z obrosłym glonem skał, daleko jest ciemny przybój.
Odpływ szeleści, w opalowej wodzie długie cienie chmur.
W szparach kurtyny świata bladozłote błyski i wieczorna
Gwiazda przesuwając się nagle jak zapalona pochodnia.
Jakby nie nasze oczy miały ją oglądać; próbując rolę
Tam, za kurtyną, w tragedii dla innych widzów.

* [przypis autora]

*czapla nocna
jest to nazwa gatunku*

[Czapla nocna jest to nazwa gatunku.]

* [przypis autora]

Tor House -
dom który Jeffers
zbudował sobie nad Pacyfikiem.

[Tor House – dom, który Jeffers zbudował sobie nad Pacyfikiem.]