Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

teksty

DRUGIE

Miłosz

Ryszard NYCZ
Miłosz wśród prądów epoki

Marek ZALESKI
Miłosz, poeta powtórzenia

Jacek ŁUKASIEWICZ
Poeta o poetach

Anna NASIŁOWSKA
Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Elżbieta KIŚLAK
Szkic do portretu artysty z czasów starości

Andrzej BIERNACKI
NIE i – nie

Czesław MIŁOSZ
Refleksje warszawskie (1945)

3/4 [68/69]
2001
cena 18,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński,
Tomasz Burek, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego, stowarzyszenia Pro Cultura Litteraria oraz
Fundacji im. Stefana Batorego.*

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Wstęp

Zdzisław ŁAPIŃSKI 4 Poeta

Szkice

Ryszard NYCZ 7 Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki

Marian STAŁA 18 Po stronie prawdy. O jednym ze słów używanych przez Miłosza

Marek ZALESKI 27 Miłosz, poeta powtórzenia

Arent van NIEUKERKEN 39 Czesław Miłosz wobec tradycji europejskiego romantyzmu

Jacek ŁUKASIEWICZ 57 Poeta o poetach

Anna NASIŁOWSKA 72 Kobiety w poezji Czesława Miłosza

Elżbieta KIŚŁAK 91 Szkic do portretu artysty z czasów starości

Roztrząsania i rozbiory

Bogdana CARPENTER 99 Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce (przeł. *Tomasz Żukowski*)

Ewa KOŁODZIEJCZYK 115 Popularna twarz Ulro. O *Kulturze masowej* – antologii Czesława Miłosza

Artur GRABOWSKI 125 Wzniosłość w najwyższym gatunku

Katarzyna CHMIELEWSKA 134 Jak możliwa jest poetyka (eseju)?

Dorota KOZICKA 139 Trygonometria, czyli sztuka czytania autobiografii

Przemysław PIETRZAK 144 Zgłębiając tajemnicę Wieży Babel

Elżbieta ZARYCH 150 Zrozumieć Goszczyńskiego

Glosy

Andrzej BIERNACKI 155 NIE i – nie

Aleksander FIUT **160** W objęciach Tygrysa

Zdzisław ŁAPIŃSKI **171** Miłosz „zaraz po wojnie"

Interpretacje

Jan BŁOŃSKI **183** Uparte trwanie baroku

Małgorzata BARANOWSKA **190** Zejście na ziemię

Per-Arne BODIN **198** O aniołach
(przeł. *Michał Legierski*)

Opinie

Marek ZALESKI **207** Coś ty uczynił ludziom, Czesławie Miłoszu?

Elżbieta JANICKA **217** Andrzej Trzebiński – „nowy jakiś polski Nietzsche?"

Prezentacje

Ireneusz PIEKARSKI **231** Kod sztuki. O Biblii w Northropa Frye'a wizji literatury

Sprawozdania

Leonard NEUGER **246** Czesław Miłosz w Sztokholmie. 24-30 września 2000

Anders OLSSON **248** Ufność heretyka. Anders Olsson rozmawia z Czesławem Miłoszem nie o Nagrodzie Nobla

Archiwalia

Czesław MIŁOSZ **251** Refleksje warszawskie (1945)

Czesław MIŁOSZ **257** Komentarz

259 Nadesłane

Poeta

Poetą się jest, czy poetą się bywa? Na to Norwidowskie pytanie czytelnik Miłosza odpowie od razu: poetą się jest. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż Miłosz pozostaje czynny poetycko przez całą dobę. W nocy wytwarza materię obrazową, mocno niepokojącą, w dzień zaś narzuca jej porządek rytmiczny, który ma złagodzić ból istnienia. I tak to się dzieje od lat:

Rytmiczne kołysanie słów układanych, powtarzanych na ulicy, w autobusie, w barach, na drogach,
A tym bardziej w półśnie rannych godzin, kiedy świadomość wynurza się jak diabelska góra.

T. S. Eliot napisał kiedyś, że wiersze popełnia wielu młodzieńców, ale poezję serio komponują ludzie w wieku dojrzałym. Eliotowi zabrakło wyobraźni, by za ideał przyjąć poezję uprawianą w dziewiątej dekadzie życia, gdyby jednak znalazł się między nami w roku 2001, niechybnie zrewidowałby pod tym kątem swoje wytyczne dla adeptów literatury. Jeśli przyjmiemy za wyróżnik poezji to, co się od wieków przyjmowało, czyli obraz i rytm, wówczas możemy śmiało powiedzieć, że właściwie każdy zapisany przez Miłosza skrawek papieru jest potencjalnie utworem poetyckim, o mniejszym lub większym stopniu nasycenia. Raz jest to zalążek narracji poetyckiej, wyznania lirycznego czy zwielokrotnionej metaforycznie myśli, kiedy indziej zaś, przeciwnie – rozcieńczoną dla celów wychowawczych poezją.

W każdym razie nie jest to jednorodny strumień poetyckości. Utrwalony na piśmie, strumień ten od razu ujęty zostaje przez autora w karby gatunku literackiego oraz włożony w usta odpowiednio uformowanej, w zgodzie z owym gatunkiem, osobowości poetyckiej. Dlatego nawet to, co na pozór jest bezpośrednim wyrazem przekonań, trzeba zawsze odnieść do przyjętej perspektywy gatunkowej. I tak np. Ziemia Ulro *jest rodzajem poematu (teologicznego) prozą, a zawartych tam dywagacji o ustroju teokratycznym nie można rzutować na dziedzinę dosłownie rozumianej* praxis. *Byłoby to wbrew zamiarom autora, który w tych właśnie sprawach praktycznych wypowiadał się gdzie indziej dostatecznie jasno. Tak więc cała niemal produkcja słowna Miłosza jest poezją w sensie szerokim, sensie takim, jaki nadawali temu określeniu na przykład romantycy. Ale w jej centrum znajduje się bez wątpienia poezja w sensie węższym, potocznym. Tej to poezji poświęcona została konferencja, zorganizowana przez naszą redakcję w ramach Instytutu Badań Literackich w dniach 17 i 18 kwietnia tego roku. W bieżącym numerze publikujemy wygłoszone tam referaty, uzupełniając je dodatkowymi artykułami.*

Stosunek do rzeczywistości pozasłownej to kwestia dla każdego poety elementarna. Miłosz kilkakrotnie zmieniał swoją postawę wobec tej rzeczywistości, aż znalazł się w końcu w sytuacji kogoś, kto tylko niemym gestem wskazuje – to. Taka postawa, zdaniem Ryszarda Nycza, dochodzi do głosu w najnowszych wierszach Miłosza. Z kolei według Mariana Stali nasze wyobrażenia o rzeczywistości znajdują swoje odbicie w treściach, jakie nadajemy słowu „prawda". Dlatego ten właśnie motyw słowny i jego metamorfozy prześledził w dziele pisarza.

Poeci nie mogą się obyć bez innych poetów, także jako tematu swych wierszy. Jacek Łukasiewicz – uczony, krytyk i poeta w jednej osobie – zajął się sposobami istnienia poetów w wierszach Miłosza. Ukazał, jakim przemianom uległ na przestrzeni lat stosunek autora do swych kolegów po fachu. Mówiąc najprościej, nawiązał z nimi bardziej intymny kontakt, także, a może zwłaszcza, z nieżyjącymi. Oprócz poetów – kobiety. Przedmiot zachwytu, litości, agresji, także skrót i symbol całego świata odbieranego zmysłami. Cierpliwie i ze zrozumieniem opisała to wszystko jedna z nich, Anna Nasiłowska.

Między poezją Miłosza a jego życiorysem, a raczej tym, co on nam chciał z tego życiorysu ujawnić, istniała zawsze skomplikowana zależność. Elżbieta Kiślak odsłoniła szczegóły tej zależności na przykładzie wierszy ostatnich. Kiślak już wcześniej zdobyła rozgłos jako autorka książki Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności *(Warszawa, Prószyński i S-ka, 2000). Tym wątkiem porównawczym, dokładniej – tradycją Norwidowską, zajmował się też Arent van Nieukerken (*Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu, *Kraków, Universitas, 1998). Obecnie jako tło dla Miłosza wprowadził on romantyzm angielski.*

Podczas gdy Nieukerken dostrzega wyraźną zbieżność typologiczną między Miłoszem a jedną z odmian angielskiego romantyzmu (chodzi przede wszystkim o Wordswortha), to Marek Zaleski, w polemice z Kiślak, stara się wydobyć antyromantyczną istotę filozofii i praktyki literackiej poety. Z kolei w drugim swym szkicu (wygłoszonym na Konferencji) Zaleski w sposób brawurowy spowinowaca Miłosza ze współczesnym myśleniem dekonstruktywistycznym, mimo dobrze znanej niechęci poety do tego kierunku.

Zarówno van Nieukerken, jak i Zaleski swoje argumenty skupili wokół pojęcia „podmiotowości" i różnych jej wcieleń. Najśmielszym takim wcieleniem była mitycz-

na postać bóstwa z utworu pod tymże tytułem – Wcielenie *(1937). Ten właśnie motyw i jemu pokrewne stały się przedmiotem cienkim piórkiem kreślonych medytacji Małgorzaty Baranowskiej.*

O ambiwalentnym stosunku Miłosza do romantyzmu pisano od dawna, najwięcej sam zainteresowany. Mniej oczywiste są jego koneksje barokowe. Dosyć zaskakującą sieć podobieństw między wrażliwością religijną Miłosza a wrażliwością siedemnastowieczną zdołał zarysować kilkoma pociągnięciami Jan Błoński.

Udział Miłosza w naszym życiu literackim w pierwszych latach powojennych wywoływał i dalej wywołuje żywe zainteresowanie i równie żywe polemiki, pobudzone na nowo ogłoszoną przez poetę trzy lata temu korespondencją z tego okresu. W bieżącym numerze aż trzech autorów (Andrzej Biernacki, Aleksander Fiut i niżej podpisany) dość zgodnym chórem opiewa wyjątkową rolę, jaką odegrał wówczas poeta na naszej scenie intelektualnej, w najgorszych dla tej sceny warunkach.

*We współczesnej literaturze powszechnej tylko dwaj polscy pisarze zajęli miejsce bezsporne. Gombrowicz dostał się tam traktem francuskim, Miłosz – amerykańskim. Ale Gombrowicz zainstalował się jako ktoś osobny, Miłosz natomiast dołożył starań, aby wraz z nim znalazł się cały orszak naszych poetów. Szkic Barbary Carpenter, dzięki swojej syntetyzującej energii, dobrze uzupełnia materiały zawarte w rozprawie Bożeny Karwowskiej (*Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych, *Warszawa, IBL 2000).*

Z Miłoszem bezpośrednio się nie łączy studium Ireneusza Piekarskiego pt. Kod sztuki. *Bohaterem tego studium jest Northrop Frye, amerykański badacz literatury i teolog. Warto jednak zauważyć, iż według Łukasza Tischnera, autora świeżo wydanej książki pt.* Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła *(Kraków, „Znak" 2001), to właśnie wypracowane przez Frye'a kategorie dostarczają jednego z najwygodniejszych kluczy do sekretów Miłosza.*

Ale klucze tych jest tyle, ilu interpretatorów. Wśród nich zaś sam poeta. Jak pisał kiedyś:

> *O Najwyższy, zechciałeś mnie stworzyć poetą,*
> *i teraz pora, żebym złożył sprawozdanie.*

Do tego sprawozdania dołączamy nasz aneks.

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Redakcja „Tekstów Drugich" składa Panu Grzegorzowi Wołowcowi serdeczne podziękowania za pomoc w przygotowaniu poświęconej Czesławowi Miłoszowi konferencji.

Szkice

Ryszard Nycz

Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki

Miejsca poety, zadania literatury

Stanowiska, jakie Czesław Miłosz zajmował wobec literackich i ogólnokulturowych prądów epoki, wpływy, którym ulegał i które wywierał, tradycje, które przywoływał i ożywiał – zostały, jak wiadomo, opisane szczegółowo i wielokrotnie, i to zarówno przez wytrawnych znawców tej twórczości: Błońskiego, Fiuta, Kwiatkowskiego, Łapińskiego, Stalę, jak i przez samego jej autora. Ponowienie tej czynności jest chyba jednak, w tym przypadku, czymś i nieuchronnym, i koniecznym, zwłaszcza jeśli sobie uprzytomnić, że nie tylko każde nowe dzieło wpływa na nasze rozumienie pozycji i znaczenia wszystkich poprzednich, ale i każdy aktualny (tj. kolejny współczesny) kontekst wiedzy i wrażliwości warunkuje w pewnej mierze uzyskiwane rezultaty, tzn. konkretny obraz całej dotychczasowej twórczości Miłosza. Ale jest też czymś zdradliwym i zarazem zdradzającym kruchość (czy może specyficzność) podstaw naszej humanistycznej wiedzy – skoro okazuje się, że wieszczymy ze skutku, że następstwu nadajemy postać wynikania, widzimy to, o czym wcześniej wiemy, że istnieje, oraz to, co spodziewamy się zobaczyć... Biorąc to pod uwagę, także dlatego, że i dla pisarza jest to kwestia ważna, chciałbym ograniczyć się do jednej tylko sprawy i zapytać – jako nie pierwszy i nie ostatni – o miejsce poety (które zajmuje i z którego mówi) oraz o zadanie czy rozumienie literatury, jakie owa pozycja ewokuje czy zakłada.

Przede wszystkim: Miłosz ma z pewnością silne poczucie „zanurzenia w świecie", jak też konsekwencji, jakie z tego uwarunkowania wynikały dla niego samego, dla kondycji poetyckiej i sytuacji człowieka. „W dwudziestym wieku każdy

z nas jest miotany przez niezależne od ludzkiej woli żywioły" (Żnw, s. 35)[1], powiada. I choć czasem akcentuje swą niechęć wobec „większości «prądów» w zachodniej literaturze i sztuce" oraz solidarność z opornymi wobec „ducha wieku" (Po, s. 9-10), a czasem nadmierną podatność własną na zewnętrzne wpływy („gdybym jako młody chłopak zanurzył się w przestrzeni dzieł greckich i łacińskich [...] byłbym lepiej wykształcony i mniej miotany tak zwanymi prądami epoki" – Żnw, s. 39), to jednak zasadnicze przekonanie, które jest też przeświadczeniem paradygmatycznym dla nowoczesnej literatury, nie bywa tu nigdy istotnie podważane: „Nasze stulecie – powiada – jest w dużej mierze niedopowiedziane. Tak jak i życie ludzi. J e s t e ś m y w e w ł a d a n i u s i ł, k t ó r y c h n i e p o t r a f i m y u j ą ć w s ł o w a a n i z a p i s a ć" (Wywiad, s. 94 – podkr. R. N.).

Jednak stanowiska, jakie wobec świata i literatury w obrębie tej zasadniczej sytuacji zajmuje, nie dają się, jak sądzę, sprowadzić do jakiegoś jednego miejsca, które by jednoczyło rozmaite pozycje specyficznie „Miłoszowską" perspektywą. Inaczej mówiąc, trajektorii tej twórczości nie potrafię zredukować do mniej niż czterech punktów widzenia, określających odrębne do pewnego stopnia poetyki i funkcje literatury.

Cztery poetyki

Najwcześniejszą z nich można by nazwać p o e t y k ą w i z y j n e j p o t o c z n o ś c i, którą poeta najczęściej ujmował negatywnie, w opozycji do poetyki Skamandra, z jednej strony, i krakowskiej awangardy – z drugiej, a którą pozytywnie określałoby stosunkowo najbliżej powinowactwo z poetykami Ważyka i Czechowicza w Polsce oraz Apollinaire'a i Eliota w nowoczesnej tradycji europejskiej. Chodzi więc o sięgnięcie po styl mówiony (konwersacyjny i potoczny), a nie po autonomiczną tradycję poetycką i hermetyczną dykcję; o prymat metonimii nad metaforą, wizji nad konstrukcją, „nadludzkiej" perspektywy metafizycznej nad punktem widzenia artysty czy *opinio communis*, a wreszcie również o zaczątek dominacji dialogu ról i masek „zdepersonalizowanego" podmiotu nad jednorodnym monologiem-wyznaniem (uprzywilejowanej) jednostki. Dobrym, jak sądzę, przykładem tych prób i strategii jest *Teatr pcheł* (powst. 1932) – Miłoszowska wersja „poematu konwersacyjnego", kolokwialnego i wizyjnego równocześnie. Oto dwa fragmenty:

---

[1] Lokalizację cytatów z pism Miłosza podaję w tekście, stosując następujące skróty: BL – Bainecke Library no 489: Archiwum Czesława Miłosza, cyfra wskazuje rok powstania; MP – *Metafizyczna pauza*, Kraków 1995; Nz – *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984; Po – *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990; Pp – *Piesek przydrożny*, Kraków 1997; Wku – *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994; Wywiad – R. Berghash *Wywiad z Czesławem Miłoszem*, „Ameryka", zima 1989, s. 93-96; Żnw – *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
Wiersze Miłosza cytuję według wydań: *Wiersze*, t. 1-2, Kraków 1984; *Kroniki*, Kraków 1988; *Dalsze okolice*, Kraków 1991; *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994; *To*, Kraków 2000.

A wieczorem
Wszyscy patrzyliśmy na fotografię, przysłaną
Przez brata
Z Ameryki.
Miał tam auto i nosił krawat na co dzień,
O, jakże musiał być szczęśliwy.
A kiedy zacząłem pracować w kopalni potasu (okręg Mulhouse), posłałem
Do domu fotografię, gdzie uśmiechałem się przy Citroenie.
Citroen był na płótnie, Citroen był na płótnie.
[.....]
Ludzie podnieśli głowy.
Dotknęła ich głów wypukłość nieba nagle
I spostrzegli swe wyciągnięte kształty jak w zwierciadle,
W soczewce, sklejonej z niebieskawych szkieł,
A przez nią miliony oczu
Śledziły, podziwiały, patrzyły
Na teatr pcheł.

O tym okresie swej twórczości Miłosz w 1943 napisał: „służyłem dwu trwogom – trwodze społecznej i trwodze metafizycznej, wyrażając jedną w języku drugiej" – a odnosząc się do nowego swego cyklu *Głosy biednych ludzi*, zauważał:

> Idąc za swoim ludzkim doświadczeniem, odwracam się w tym zbiorze wierszy od trwogi metafizycznej, gdyż z niej jest tylko śmierć i milczenie, a nie zawsze wolno do nich tęsknić. Jeżeli wywiodłem z siebie głosy biednych ludzi, to niech nikt mi nie zarzuca, że jestem tylko biednym człowiekiem i że ich słowa są moją skargą, nad którą nie umiem się wznieść. Przez to, że potrafiłem przywołać postacie, jestem od nich szczęśliwszy, a udając ich smutek i obłęd, chronię się od smutku i obłędu. Nawet gdy zdaję się przemawiać od siebie, pewien złośliwy dystans dzieli mnie przemawiającego ode mnie jako człowieka: jestem wtedy jeszcze jednym głosem, ponad którym stoi sprawdzający umysł.
>
> [BL, box 1 (1943)]

Ten dłuższy cytat wart jest większej uwagi, i ze względu na ostrą samoświadomość nowości techniki (oraz jej antycypację w dziesięć lat wcześniejszym utworze), i ze względu na zwrot ku najważniejszym sprawom doświadczenia zbiorowego i – w konsekwencji – ku nowym środkom poetyckiego wyrazu, właściwym drugiej poetyce: p o e t y c e p u b l i c z n e g o d y s k u r s u. Jak bowiem Miłosz w innym miejscu zauważył, „poezja jest złączona tysiącem nici z potocznym językiem, ale kto wie, czy nie w większym stopniu z językiem publicznego dyskursu, mów, debat, artykułów" (BL, box 8 (1972). Gdzie indziej zaś dopowiadał:

> dla pokolenia Iwaszkiewicza, Tuwima, Pasternaka [...] s a m o n a z w a n i e d o z n a n i a w y s t a r c z a ł o, a l e j u ż n i e d l a n a s. Jeżeli ma być komunikacja, posuwanie się wspólne naprzód przy spięciu doznania i idei, r o d z a j e l i t e r a c k i e

muszą zostać przełamane, aż pojawi się coś granicznego, nito-wiersz, nito-essay, nito-powieść.

[BL, box 4 (l. 60) – podkr. R. N.]

Podsumowując ten swój okres w innej wypowiedzi, Miłosz zauważył:

Ideałem moim zaczęła się stawać taka poezja, która by pozwoliła na nieskromność żądań; zapewniałem siebie i innych, że nie ma – począwszy od najbardziej codziennych spraw a kończąc na najtrudniejszych problemach filozoficznych – niczego, czego by się nie dało zamknąć w wierszu.

[BL, box 8 (1955)]

Zgodnie z tymi założeniami kształtuje się „wyobrażenie o poezji jako świadomości epoki" (BL, tamże), która odwraca się od swych niedawnych rewelatorskich dążeń objawiania ukrytego sensu (historiozoficznego czy metafizycznego), czyniąc w zamian własnym terytorium rozległą przestrzeń publicznych dyskursów a celem – zadanie odsłaniania najistotniejszych i najbardziej dotkliwych stron doświadczenia zbiorowego. Jest to poezja adresowana z założenia do szerszej publiczności (społeczeństwa, narodu), z którą podejmuje dialog, ukazując „faktyczne" oblicze rzeczywistości i prawdę historycznego doświadczenia; poezja jako świadectwo pamięci i dokument „ducha czasu" (ideowych sporów, etyczno-światopoglądowych postaw, społecznej mentalności).

Poetyka trzecia – nazwijmy ją poetyką parabolicznej autobiografii – rodzi się w latach pięćdziesiątych, raptownym zwrotem ku ewokacji własnego doświadczenia, środowiska, tradycji i kulturalnej genealogii. Nie można wykluczyć, że to nagłe wyzwolenie (wcześniej stłumionego) wymiaru autobiograficznego było osobliwą konsekwencją nauk i perswazji Jeanne Hersch, które (co znaczące) Miłosz zaczął wspominać dopiero trzydzieści lat później, ale z taką intensywnością, że o ich faktycznym znaczeniu wątpić niepodobna. Chodzi tu nie tylko o odkrycie zarazem osobistej, etnocentrycznej i antropocentrycznej perspektywy, w której zdarzenia osobiste stają się przypadkiem i „okazem" losu uniwersalnego. Chodzi przede wszystkim o możliwość nowego stosunku (i rozrachunku) z własną przeszłością – i w konsekwencji z przeszłością w ogóle – takiego stosunku, który pozwala uczynić z niej aprobowaną (jeśli nie afirmowaną) cząstkę własnej tożsamości i zarazem pouczające *exemplum* ludzkiego losu.

Mam tu na myśli trzy symptomatyczne uwagi, jakie poczynił Miłosz w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W *Nieobjętej ziemi* czytamy:

Trwałym osiągnięciem filozofii egzystencji jest uświadomienie nam, że nie powinniśmy myśleć o własnej przeszłości jako na zawsze ustalonej, bo nie jesteśmy drzewem ani kamieniem. Innymi słowy, w każdej chwili moja przeszłość zmienia się zależnie od tego, jaki sens nadają jej moje postanowienia i czyny teraz, w tej chwili.

[Nz, s. 123]

Na następnej stronie pisarz tę filozoficzną refleksję opatrzył komentarzem wskazującym na szczególną jej wartość w pewnej fazie własnej biografii: „Filozofii wolności, która polega na tym, że nasz wybór dziś, teraz, rzutuje wstecz, zmieniając nasze dawne czyny, nauczyła mnie Jeanne, uczennica Jaspersa. Był to okres mojej ciężkiej walki z delectatio morosa, do której zawsze miałem skłonność" (Nz, s. 124). W wywiadzie z końca lat osiemdziesiątych autobiograficzne motywy dochodzą do głosu już nieco wyraźniej, słabnie za to konkretność określenia interlokutorki: „Przeszedłem kiedyś w życiu bardzo ciężki okres nieustannego rozpamiętywania moich ułomności, dawnych grzechów i przewin. [...] Moja znajoma wytłumaczyła mi, że przeszłość nie jest statyczna, lecz zmienia się pod wpływem tego, co robimy dziś" (Wywiad, s. 93). Wreszcie w ostatnim tomie, *To*, w wierszu *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch*, czytamy w punkcie ostatnim (12): „Ze we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ p r z e s z ł o ś ć n i e j e s t z a m k n i ę t a i o t r z y m u j e s e n s n a d a n y j e j p r z e z n a s z e p ó ź n i e j s z e c z y n y" (*To*, s. 60 – podkr. R. N.).

To małe filologiczne „śledztwo" potrzebne było nie tylko dla zrozumienia zagadkowych dość okoliczności zwrotu do trzeciej, dojrzałej poetyki Miłosza, ale i do uchwycenia ogólniejszego stosunku pisarza wobec przeszłości, jak i, być może, ważnej różnicy w stylach myślenia (w tym i współczesnych sporach) o sensie i prawdzie przeszłości. Zauważmy bowiem: przeszłość wydaje się czymś absolutnie zdeterminowanym, zamkniętym, danym; skończonym i nie podlegającym zmianie: com napisał, napisałem; co się stało, to się nie odstanie – mówią powiedzenia potoczne. Tak pojęta, jest przede wszystkim brzemieniem dokonanego, ciążącym nad przyszłością; brzemieniem, które niezmiennie określa – czy raczej odbiera – sens i wartość każdego aktualnego działania. Wedle tradycyjnego przekonania, przyszłość zawarta jest w przeszłości, czego konsekwencją jest i to, że dawne „nasze grzechy, błędy i przewiny" nie tylko sobą pozostają (co oczywiste), ale też naznaczają każdy przyszły dobry uczynek piętnem swego nieodkupienia... Historia życia jednostki (czy zbiorowości) rozpada się na zbiorowisko niepowiązanych, chaotycznych i w rezultacie niezrozumiałych epizodów. A gdy pozbawione sensu wydaje się jakiekolwiek projektowanie przyszłości, pozostaje „delectatio morosa"; bezowocne rozpamiętywanie bolesnej przeszłości.

W takiej sytuacji zrozumienie – co ważne: nie tylko w wymiarze prywatno-jednostkowym, ale i powszechnie-ludzkim – że przeszłość jest otwarta na nastawanie przyszłości, bo sens i wartość minionego określa aktualna całość biografii czy historii, nie tylko pozwala przezwyciężyć traumę przeszłości, zaakceptować siebie i własną biografię, ale też zachęca do planowania własnej aktywności. Chodzi tu zwłaszcza o działanie pojęte jako podstawa nieustającej egzegezy oraz warunek nieprzerwanego ponawiania „życiowej" opowieści, w której toku rozwija się, krystalizuje, modyfikuje – i narracyjna tożsamość piszącego i prawda o (nie tylko jego) przeszłości. Tak w każdym razie tłumaczę sobie motywy – może najważniejszego, bo chyba najbardziej dramatycznego – zwrotu w twórczości i życiu Miłosza.

I tym też wyjaśniam dobrze znane cechy strategii piszącego oraz poetyki jego dzieł z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i po części też osiemdziesiątych.

Poezja tego rodzaju jest „po stronie mythos" (Żnw, s. 122), jak Miłosz powiada. To znaczy: ewokuje, uobecnia, przedstawia, utrwala w języku – doświadczenie ludzkiej rzeczywistości, której nadaje formę, znaczenie oraz udział w porządku uniwersalnym (czasem mitycznym, czasem religijnym, czasem będącym rezultatem „filozoficznej wiary" w esencję rzeczywistości). Ogólny pogląd pisarza w tej kwestii nie odbiega, jak się zdaje, od kluczowych założeń całej nowoczesnej literatury:

> f o r m a j e s t n i e u s t a n n ą o b r o n ą p r z e d c h a o s e m i n i c o ś c i ą. [...] kontakt ze światem nawiązujemy głównie za pośrednictwem języka – złożonego ze słów, znaków, linii, barw albo kształtów; n i e m a m y z n i m b e z p o ś r e d n i e g o k o n t a k t u. Wszystko dzieje się pośrednio, taka jest istota ludzkiej natury. Należymy do cywilizacji, należymy do świata. Pisanie to nieustanna walka, próba przełożenia tylu, ile się da, elementów rzeczywistości na język formy.
>
> [Wywiad, s. 94 – podkr. R. N.]

Tym ciekawsze są powody do schizmy zawiązującej się w łonie nowoczesnych, schizmy, którą poeta śledził i za którą się opowiadał. Miłosz na swych głównych antagonistów pasował najczęściej Gombrowicza i Becketta, lecz ja, by uzmysłowić istotę sporu, odwołam się do pisarza prawie (może właśnie z powodu chłodnej konsekwencji swego stanowiska) nieobecnego w książkach Miłosza – do J. L. Borgesa, który zamyka swego *Twórcę* następującym obrazem:

> Człowiek postanawia wymalować świat. Przez lata będzie zaludniał przestrzeń obrazami prowincji, królestw, gór, zatok, okrętów, wysp, ryb, pokoi, instrumentów, gwiazd, koni i ludzi. Na chwilę przed śmiercią odkryje, że ów cierpliwy labirynt linii jest podobizną jego własnej twarzy.[2]

To „odkrycie" Borgesa (motyw *nota bene* obecny już u Nietzschego: „Może sobie człowiek jak najdalej wybiegać ze swoim poznaniem, wydawać się sobie tak obiektywnym, jak tylko chce, w końcu nie wyniesie z tego nic więcej nad swoją własną biografię"[3]) spotyka się ze stanowczą repliką w twórczości Miłosza (sformułowaną zresztą niedługo, bo w trzy lata, po wypowiedzi Borgesa): „A któż zgodzi się mieć w lustrze tylko twarz człowieka?" (*Rzeki maleją*, 1963). Inna zaś jego refleksja brzmi jak bezpośrednia krytyka rewelacji argentyńskiego pisarza:

> [...] kiedy „ja" z kolei się rozpadło. Wtedy zrozumiała się staje chęć zwrócenia się do przedmiotu [...] Zamiar daje w rezultacie swoje przeciwieństwo, bo ten, kto przemawia, właściwie mówi o sobie, o swoich upodobaniach, fobiach, lekturach, o pewnej tradycji kulturalnej, do której należymy, natomiast przedmiot w swej „takości" wcale się nie pojawia,

---

2/ J. L. Borges *Twórca*, przel. Z. Chądzyńska i K. Rodowska-Wiesiołowska, Warszawa 1971.

3/ F. Nietzsche *Ludzkie, arcyludzkie*, przel. K. Drzewiecki, Warszawa 1910, & 513 (s. 403).

zmienia się w pretekst do literatury pozornie bezosobowej, z której wyłania się portret (historyczny) jej twórcy.

[Żnw, s. 114]

Głównym obiektem krytyki i źródłem antymodernistycznej kampanii pisarza jest zatem przede wszystkim radykalna „subiektywizacja" poznania: „dzisiejsza tendencja – pisze – do podważania rzeczywistości świata, przesunięcia akcentu na subiektywną percepcję (że niby oprócz tych percepcji nic nie ma) albo na teksty, ponieważ nic nie ma oprócz tego, co człowiek z siebie wysnuwa – wydaje mi się chorobą epoki" (Mp, s. 246). Spośród rozmaitych źródeł i symptomów tej „choroby", wytrwale rozpoznawanej przez Miłosza w jego twórczości, najczęstsze polegały zapewne na redukowaniu realności do tego, co osadza się w samym medium, przez które podmiot kontaktuje się ze światem – czy będzie nim sfera zmysłowych wrażeń percepcyjnych, czy prawa rozumu, czy *quasi*-ontologiczna władza języka.

Tę ostatnią dobrze znamy z artystycznych proklamacji awangardowych pisarzy, i to tak różnych, jak Schulz czy Przyboś („nienazwane dla nas nie istnieje", powiada pierwszy; „jakby to, co nienazwane, nie istniało", wtóruje drugi). Miłosz, zdaje się, podzielałby ten pogląd jako wyraz zaufania do języka – przypomnijmy dla przykładu: „Co jest wymówione wzmacnia się./ Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia" (*Czytając japońskiego poetę Issa*). Sprzeciwiałby się zaś kwestionowaniu realności wymiaru pozaludzkiego – i to, jak można przypuszczać, głównie z powodu jego wpływu na estetyczne, etyczne i metafizyczne potrzeby rodzaju ludzkiego. „Tutaj, w moralnym proteście przeciwko urządzeniu świata, w pytaniu, skąd bierze się ten krzyk zgrozy, zaczyna się obrona szczególnego miejsca człowieka" (Pp, s. 159), pisał Miłosz, komentując obserwację Nałkowskiej o „pozaludzkiej" potworności wyrządzanej ludziom przez ludzi. W wierszu *Sens* zaś czytamy:

[...] jeżeli dzień i noc
Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwale usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony
Na międzygwiezdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy.

Zauważmy, że antropocentryzm i antropomorfizm poznania nie tylko nie jest tu kwestionowany, ale zostaje jeszcze bardziej dowartościowany. Podstawowa funkcja literatury ma zresztą tutaj charakter prymarnie antropologiczny: zadaniem poezji jest objawianie prawdy o naturze i miejscu człowieka w pozaludzkim świecie; prawdy, którą forma poetyckiego języka pozwala nie tylko utrwalić, ale i której staje się faktycznie jedynym narzędziem poznania. Kładę nacisk na ten

najogólniejszy aspekt działalności artystycznej (i w ogóle humanistycznej), który wydaje się naturalnym, samo-przez-się-zrozumialym założeniem myśli nowoczesnej, bo w ostatniej poetyce, jakiej dopracował się Miłosz, to właśnie prawomocność antropomorfizmu zostaje wzięta w nawias, jeśli nie zakwestionowana. Ten ostatni rodzaj pisarskich poszukiwań Miłosza można by nazwać poetyką ekstatycznej medytacji, biorąc pod uwagę fakt, że tego rodzaju wzniosłej refleksji rzeczywiście w tych późnych tekstach nie brakuje. Wolę jednak posłużyć się innym określeniem, dokładniej wskazującym nowe terytorium tej poezji. Jest to, mówiąc po prostu, poetyka widzenia, czy raczej pokazywania świata, a mówiąc bardziej precyzyjnie (choć trochę dziwacznie): p o e t y k a w s k a z y w a n i a p o z a l u d z k i e g o.

Rzecz jest, z jednej strony, oczywista, z drugiej zaś – dosyć zagadkowa. Oczywista, jeśli wziąć pod uwagę tematykę ostatnich książek; epifaniczne zapisy i medytacje *Pieska przydrożnego* i obu *Abecadeł*, „księgi olśnień", jak *Haiku* czy *Wypisy z ksiąg użytecznych* i zwłaszcza *To*, ostatni zbiór wierszy. Ale jest też zagadkowa, jeśli pomyśleć o konsekwencjach tych nowych poszukiwań. W intrygującym komentarzu o twórczości jednej z najciekawszych indywidualności współczesnej poezji Miłosz zauważa: „Poezja Ponge'a może służyć za dowód, że nie możemy wejść w związek z tym, co nas otacza – czy to będzie materia nieożywiona, czy żywe istoty – inaczej niż poddając to bezustannej humanizacji. Jest to poeta, którego w y p r a w a w p o z a l u d z k i e jest najzupełniej pozorna" (Znw, s. 113 – podkr. R. N.).

Trudno nie zauważyć, że z tego punktu widzenia nie tylko przeważająca część poezji nowoczesnej, ale i niemała część twórczości autora *Ziemi Urlo* trafić by musiała do kategorii owych wypraw pozornych. „Humanizacja pozaludzkiego" była przecież naczelną zasadą przyjmowaną przez estetykę nowoczesną jako nieuchronna konsekwencja antropomorficznych sposobów kontaktowania się człowieka ze światem. Jak wiemy od Nietzschego czy od Brzozowskiego, „człowiek nie poznaje nigdy nic pozaludzkiego", z powodu „midasowych" własności swych poznawczych organów, które uniemożliwiając skuteczne odróżnienie warunków (i medium) poznania od jego rezultatów, przekreślają też w efekcie możliwość osiągnięcia poznania pewnego i obiektywnego. Epifaniczna forma poetycka, której sam Miłosz był wyznawcą i odkrywczym eksploratorem, była z pewnością najdalej wysuniętym stanowiskiem w owych „wyprawach w pozaludzkie" artystycznego poznania. Tutaj bowiem obiekt nie tylko utrwalał swe uprzednie istotne istnienie, ale nierzadko dopiero się uobecniał – formując i krystalizując w medium poetyckiej formy swą (inaczej niedostępną) postać i sposób istnienia. Jednak nawet forma tego rodzaju sytuować się jeszcze musiała w obrębie granic „humanizacji pozaludzkiego", które epifaniczna sztuka raczej przesuwała niż przełamywała; stanowiąc tyleż formę oporu przed tym, co Inne („obrony przed chaosem i nicością"), co kluczową odpowiedź na kryzys poznawczy, ontologiczny, komunikacyjny, społeczno-kulturowy, w jakiej znalazła się literatura XX wieku.

Otóż z perspektywy ostatniej Miloszowskiej poetyki wszystkie owe nowoczesne marzenia o „wyrażeniu niewyrażalnego", nieustanne poszukiwania artystycznych

sposobów „wyrwania z rzeczy chwili zobaczenia" (*Osobny zeszyt*, s. 15 – podkr. R. N.) uznane być muszą za wysiłki wprawdzie heroiczne i godne pochwały w swych intencjach, lecz w skutkach z konieczności ograniczone, a czasem nawet i iluzoryczne jako zwodnicze „ćwiczenia wysokiego stylu" (*To*). Poetyka ta bowiem odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownianiem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bezsensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości. „Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia", nie tak dawno temu wyznawał poeta. Teraz zaś przyznaje, że to, co realnie istnieje, „nie chce być nazwane żadnym wyrazem" (*Drzewo*). Przywołuje też własne wcześniejsze doświadczenia oraz imiona tych, którzy „wzięli na siebie eksplorację [...] naszego miejsca wśród wszystkiego, co istnieje i sensu albo bezsensu, ale eksplorację nie za pomocą dyskursu, tylko środków poezji właściwych [...]. Ich sposób polega na uchylaniu się od argumentów i zamiast tego pokazywaniu palcem: «to»" (Wku, s. 8 – podkr. R. N.).

Celem poezji pozostaje tu – jak było u Miłosza od początku – afirmacja doświadczanej rzeczywistości, to znaczy „zdumiony podziw. Podziw nad gęstością rzeczy, nad gęstością czasu, sobą w czasie, innymi ludźmi w czasie" (BL, box 2, 1959-1960 – podkr. R. N.); choć jest to już teraz coraz częściej doświadczenie świata „umykającego, mknącego, niezupełnie stabilnego i niezupełnie istniejącego realnie, [...] poczucie, że ten świat nie ma mocnych fundamentów" (Mp, s. 247). Spoza niej wszakże wyłania się inne, coraz mocniejsze i bardziej porażające doświadczenie: nieprzenikalnej obcości pozaludzkiego świata, czyli po prostu świata – jako tego, „czego nie podejmuję się nazwać" (*To*).

Na tej drodze, biegnącej po innej, „tamtej stronie" nowoczesnej myśli i sztuki, język wyrzeka się jakby swych „wysokich" funkcji reprezentowania i interpretowania (przedstawiania i usensowniania) realności. Schodzi do poziomu wskaźnika, śladu, indeksu, funkcji ostensywnej, która ukazuje nie cel (jak symboliczny przedmiot odniesienia) i nie strukturę (jak ikona), lecz samo istnienie. Poezja nowoczesna w swoim głównym nurcie ukazywała, jak wiadomo, nieznane w kategoriach już poznanego, włączając niewyrażalne do (korzystam z określenia Brzozowskiego) „świata uspołecznionego wypowiedzenia" i w ten sposób poszerzając jego granice. Miłoszowska poetyka „wskazywania pozaludzkiego" punktem wyjścia czyni uznanie niemożliwości pomyślenia tego, co pozaludzkie. Stąd pewnie język (poetycki) opiera się tu jakby przedstawianiu i refleksji, działając niczym wskaźnik, który nie jest podobny do swego przedmiotu ani go pojęciowo nie reprezentuje, lecz, jak powiada Peirce, „ze ślepym przymusem kieruje uwagę na swój przedmiot"[4]. Chodzi bowiem o to, iż za sprawą rozmyślnego „zawieszenia" wiedzy uchwytne stać się mogą granice świata dającego się pojąć i przedstawić, a obecność funkcji indeksalnej – dostrzegalna. Ta poezja nie tylko pokazuje realny świat

4/ Ch. S. Peirce *Wybór pism semiotycznych*, wybór H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 164.

w jego pozaludzkim wymiarze (jako coś będącego poza przedstawieniem, nie-zinterpretowalnego, nieznaczącego czy bezznaczeniowego), ale też zdaje się pozostawać z nim w realnym związku.

Nie chcę posuwać się w tych dywagacjach zbyt daleko. Jeśli jednak rację ma Lyotard[5], iż jedynie człowiek może próbować myśleć o tym, co pozaludzkie (i widzieć w nim swój początek i kres), a zatem, że jest osobliwą właściwością człowieka, być zamieszkiwanym przez to – i przebywać w tym – co pozaludzkie, to wystarczającym (i najtrudniejszym zarazem) zadaniem poezji okazuje się nie utrwalanie, budowanie, interpretowanie czy nawet uobecnianie (są to bowiem zadania wtórne bądź iluzoryczne), lecz jedynie wskazywanie nam „pozaludzkiego" aspektu istnienia na najbardziej prymarnym poziomie świadectwa egzystencjalnego. Widziana w tej perspektywie Miłoszowska „wyprawa w pozaludzkie" nie jest już tylko przebraną w inny kostium językowy namiętnością „tropienia" niedosiężnej rzeczywistości tradycyjnymi czy nowoczesnymi drogami poetyckiego poznania. Jest bowiem także drogą odkrywania, że owym „tropem" może stać się sama poezja; poezja pojęta jako „ostensywna definicja" rzeczywistości:

> Bądźcie sobą, rzeczy tej ziemi, bądźcie sobą.
> Nie polegajcie na nas, na naszym oddechu,
> Na fantazjach zdradliwego i chciwego oka.
> Tęsknimy do was, do waszej istoty,
> Abyście trwały takie, jakie w sobie jesteście,
> Czyste i nie oglądane przez nikogo.
> [*Kto?*]

Krótka rekapitulacja

Charakteryzując cztery poetyki Miłosza, akcentowałem przede wszystkim odmienność, nie pozwalającą na zredukowanie ich do jednego nadrzędnego artystycznego stanowiska. Nie znaczy to jednak, bym nie dostrzegał ich powinowactwa, wspólnoty motywów i technik, konsekwencji rozwoju czy ciągłości poszukiwań. Sam autor zresztą ten aspekt integralności własnego dzieła chętnie podkreślał i podkreśla. Jeden zwłaszcza trop interpretacyjny wydaje się bliski proponowanym tu rozróżnieniom. W *Kronikach*, mianowicie, Miłosz powiada: „całe moje życie polegało na takim dążeniu poza wyraz" (*O bezgraniczny...*). I rzeczywiście, trudno nie dostrzec, że nieprzerwane „dążenie poza [dostępny] wyraz" określa ogólny kierunek i nadrzędną ideę Miłoszowskich poszukiwań.

Poetykę pierwszą – wizyjnej potoczności – określić wszak można jako dążenie do „znajdywania wyrazu" (*To co pisałem*) dla dotąd bezimiennego; nazywania jeszcze nie nazwanego, odsłaniania stłumionych czy zmarginalizowanych stron codziennego życia i doświadczenia egzystencjalnego. Poetyka publicznego dyskursu

---

5/ J.-F. Lyotard *The Inhuman: Reflections on Time*, trans. G. Bennington and R. Bowlby, Stanford 1991, s. 2-4.

czerpie swe znaczenie z wykroczenia poza środki wyrazowe tradycyjnie poetyckiego języka i rozszerzenia jego domeny nie tylko na wszystkie rodzaje i typy nowoczesnej literatury (a zatem, prócz literatury pięknej – poezji, powieści, dramatu, także literatura faktu, autobiografia, esej), ale na całe właściwie kulturowe uniwersum dyskursu (w rozmaitych jego rejestrach, zróżnicowaniach funkcjonalnych i odmianach instytucjonalnych). Z kolei paraboliczna autobiografia wykracza w swych ambicjach poznawczych poza ów rozległy świat społecznej mowy, czyniąc z poezji (literatury) narzędzie antropologicznej samowiedzy, ujmowania rzeczywistości całego ludzkiego doświadczenia. Myślę, że za ogólną własność ludzkiego świata można uznać cechę, którą poeta odkrył w prywatnym doświadczeniu przeszłości. Jest to bowiem rzeczywistość ze swej ludzkiej natury otwarta ku przyszłości; taka, której trwałość, porządek i sens płynie z nieprzerwanego procesu przedstawiania, opowiadania, interpretowania.

W tej perspektywie widziana ostatnia poetyka – wskazywania pozaludzkiego („wypraw w pozaludzkie") – zmierza najwyraźniej jeszcze dalej, poza owe granice ludzkiego wyrazu, bez popadania wszakże w ascetyczne milczenie czy w marnotrawny bełkot. Jakoż wskazać istnienie pozaludzkiego to pokazać świat, który nie daje się ująć w ludzkich kategoriach; świat, który, pozbawiony przeszłości i przyszłości, obywa się bez ludzkiego doświadczenia czasu, który jest nie do przedstawienia, opowiedzenia czy zinterpretowania. To jednocześnie ukazać świat, który jest wewnątrz i wokół nas; to odkryć rzeczywistość, którą – i w której – jesteśmy. Trudno o donioślejsze i bardziej aktualne zadanie dla literatury. Trudno też oprzeć się wrażeniu, że ten najstarszy dziś polski poeta jest zarazem poetą najmłodszym duchem; tym, który nie tylko wyczuwa najlżejsze podmuchy nowych prądów duchowych, ale i sam podejmuje ryzyko nowych poszukiwań. Trudno wreszcie byłoby zaprzeczyć, że jest to chyba jedyny dziś poeta, który nie tylko sam budzi prawdziwy respekt (dla artystycznej klasy i intelektualnego formatu swego dzieła), ale i któremu taki autentyczny respekt udało się wzbudzić wobec – co z pewnością dziś jeszcze trudniejsze – poezji i rzeczywistości równocześnie.

Marian STALA

Po stronie prawdy. O jednym ze słów używanych przez Miłosza

Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.
A tym jest pojęcie prawdy.
Cz. Miłosz *Traktat teologiczny*

*

W pierwszej części *Nieobjętej ziemi*, ściślej: w jej fragmencie noszącym ostentacyjnie błahy tytuł *Haftki gorsetu*, opowiada Miłosz zastanawiającą przygodę wyobraźni. Istotą owej, jak sam mówi, „poważnej operacji" jest próba wejścia w miniony i zamknięty świat, próba odzyskania w pełnym bytowym wyposażeniu tego, co należy do przeszłości.

> Kiedy biją dzwony w Quartier Latin na Nowy Rok 1900 – mówi poeta, łącząc w jedno czas teraźniejszy i czas, który minął – jestem tym, który idzie pod górę chodnikiem po rue Cujas, dłoń w rękawiczce trzyma mnie pod ramię i szumi gaz w latarniach. Jej ciało, które obróciło się w proch, jest dla mnie tak upragnione jak było dla tamtego mężczyzny i jeżeli dotykam jej we śnie, wcale nie mówi, że kiedyś umarła. Na pograniczu wielkiego odkrycia, przenikam już prawie sekret przemiany Poszczególnego w Ogólne i Ogólnego w Poszczególne. Filozoficzne znaczenie nadaję chwili, kiedy pomagałem jej rozpinać haftki gorsetu.

Ciąg dalszy tego wyobraźniowego eksperymentu prowadzi poetę w stronę świata, którego istnienie zaświadczyła niegdyś Janina z Puttkamerów Żółtowska w swym pięknym pamiętniku *Inne czasy, inni ludzie*. Idąc śladami jej słów i opisanych przez nią zdarzeń, powiada Miłosz: „Tafty szeleszczące. O zachodzie słońca w parku nad Prypecią. / Towarzystwo wyrusza na spacer kwiatową aleją. / Pachną nikotiany, floksy i rezeda. / Wielka cisza i pustka szeroko rozlanych wód".

I zdawać by się mogło, że tym razem poeta rzeczywiście przekroczył granicę, że znalazł się w innych czasach, pośród innych ludzi, że cud odzyskania nastąpił. On jednak zwraca się do rozkwitających dziewcząt, przywołanych mocą cudzej pamięci i jego własnej wyobraźni, tak, jakby mówił do kogoś będącego bardzo blisko i nieskończenie daleko: „Lelu, Maryszko, Sofineto! Leniu, Steniu, Isiu, Lilko! / Czy to sprawiedliwe, żebym ja / Nie mógł się porozumieć już nigdy z wami / W mowie, która nie udaje niższej wiedzy / I nie zamienia się w szczebiot przy stole, / Ale jest surowa i dokładna, tak jak myśl / Biedne żywoty objąć próbująca?".

I mówi dalej, świadomy dwuznaczności własnej sytuacji, świadomy tego, że dla Leli, Maryszki i Lilki jest (musiałby być...) kimś z innego świata, kimś podróżującym w czasie, kimś demonicznym: „Przechadzam się. Już nieludzki. W myśliwskim stroju. / Tam gdzie nasza puszcza i domy i dwory. / Podano chłodnik, a ja w abstrakcji / Przy zapytaniach z końca mego wieku. / Głównie o prawdę: skąd ona, gdzie ona. / I milcząc jadłem kurczaka z mizerią".

Po tych słowach cóż pozostaje prócz wyznania klęski podjętego eksperymentu i własnej niemocy? Wyznaje więc poeta, zwracając się do niedostępnych postaci z minionego świata: „Co chciałem wam powiedzieć? Ze nie mam, czego szukałem: / Spotkania się z wami nago na ziemskich pastwiskach / Pod wiecznym światłem zatrzymanego czasu. / Bez tej formy, która mnie więzi, tak jak was uwięziła". I podsumowuje własne usiłowania, zwracając się nie w przeszłość, lecz do nas, swoich współczesnych: „Naprawdę, co chciałem im powiedzieć? Ze trudziłem się, dążąc do wykroczenia poza moje miejsce i poza mój czas, szukając tego, co jest Rzeczywiste. Aż prace dokonane (chwalebnie?), życie spełnione, tak jak być miało, w zgryzocie. I wtedy ukazuję się sobie jako ten, który łudził się, że jest swój własny, bo był tylko poddanym stylu" (W, t. 3, s. 119-121)[1].

*

W piątym spośród *Sześciu wykładów wierszem* rozważa (tożsamy z Miłoszem) wykładowca głęboką sprzeczność, jaka zachodzi pomiędzy wiarą w zmartwychwstanie Chrystusa a stylami codziennych zachowań, obowiązującymi w zachodnich, liberalnych społeczeństwach. Wywód kończą pamiętne, pełne niepokoju słowa: „Milczą teologowie. A filozofowie / Nie odważą się nawet spytać: «Cóż jest prawda?» / I tak, po wielkich wojnach, w niezdecydowaniu, / Prawie że dobrej woli, ale niezupełnie, / Pracujemy z nadzieją. A teraz niech każdy / Wyzna sobie. «Zmartwychwstał?» «Nie wiem czy zmarwychwstał»" (W, t. 3, s. 310).

*

W wierszu *Pierson College* (z tomu *Na brzegu rzeki*) znajdziemy poruszający portret „starego profesora", mówiącego „z akcentem"; profesora, „Który ma semina-

1/ Utwory Cz. Miłosza przywołuję w tekście głównym, odwołując się do wydań: *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 (W, t. 1-3); *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994 (NBR); *Piesek przydrożny*, Kraków 1997 (PP); *To*, Kraków 2000 (TO). *Traktat teologiczny* cytuję wedle maszynopisu.

rium o *Biesach* i czyta / W swojej Beinecke Library rękopisy / Józefa Conrada". Ów profesor, bardzo podobny do samego Miłosza, na poły tkwiący w amerykańskiej współczesności, na poły zanurzony w przeszłości, ale niepewny swej tożsamości „z chłopcem, który z Bouffałowej / Odprowadza Ludwika Małą Pohulanką / A stamtąd do czytelni im. Tomasza Zana / Gdzie bierze książkę morskich przygód" – wyraźnie śmieszy swych amerykańskich studentów. Czym ich śmieszy? Zaciekłością tonu, „Jakby od prawdy zależał los świata" (NBR, s. 33)...

*

Trzy przywołane przeze mnie fragmenty to trzy przykłady sposobu, w jaki słowo „prawda" zjawia się w późnych wierszach Czesława Miłosza; trzy przykłady sposobu, w jaki problem prawdy wkracza w świat Miłoszowskiej poezji, stając się jego integralną częścią.

Te trzy przykłady, zastanawiające same w sobie, są też ważne w perspektywie całej poetyckiej twórczości Miłosza. Być może zatem namysł nad nimi pozwoli odsłonić Miloszowskie reguły poetyckiego posługiwania się słowem „prawda" i stematyzowanym problemem prawdziwości, prawdomówności, bycia w prawdzie i wobec niej... Warto te reguły nazwać, chociaż nie są one wyłączną własnością poety i chociaż dałoby się je odnieść także do innych niż „prawda" słów i problemów.

*

Uwaga p i e r w s z a: prawda nie jest jedynym (ani nawet zasadniczym) tematem żadnego z przywołanych poprzednio utworów. Żaden z nich nie może być (bez dodatkowych zastrzeżeń i uściśleń) nazwany wierszem o prawdzie. To samo odnosi się do kilkudziesięciu innych poetyckich utworów Miłosza, w których zjawia się wspomniane słowo – od *Fragmentów z poematu-buffo*, powstałych w roku 1931, po *Traktat teologiczny*, napisany wiosną roku 2001[2].

Zatem: Miłosz pisywał i pisuje o prawdzie raczej pojedyncze zdania i uwagi, glosy, napomknienia i dygresje – niż większe poetyckie całości. W jego dziele znajdziemy, owszem, wspaniały epigramat *Kiedy księżyc* („Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kwiaciastych sukniach / Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i cale urządzenie świata. / Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności / Mogłaby wreszcie wyniknąć prawda ostateczna", W, t. 2, s. 176) – nie znajdziemy jednak odpowiednika Mickiewiczowskich *Stopni prawd* ani, tym bardziej, Audenowskiej *The History of Truth*[3].

2/ Słowo „prawda" (a także „prawdziwy") zjawia się w wierszach Miłosza około stu razy; w późnej twórczości ilość jego użyć wzrasta.

3/ Zob.: A. Mickiewicz *Zdania i uwagi*, w: *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 385; W. H. Auden *Poezje*, wybrał i posłowiem opatrzył L. Elektorowicz, Kraków 1988, s. 204 (oryginał), 205 (przekład J. Prokopa).

Krótko mówiąc: pierwsza ze wspomnianych przeze mnie reguł ma charakter negatywny. Brzmi ona: nie używaj słowa „prawda" natrętnie; nie stawiaj go w centrum uwagi; nie czyń nadrzędnym tematem; gospodaruj nim oszczędnie i rozważnie.

Dodam od razu: to właśnie owa oszczędność i rozwaga nadaje siłę epigramatowi *Kiedy księżyc*, zakończeniu wiersza *Pierson College* i brzmiącym kategorycznie wersom z *Toastu*: „A poezja jest prawda. I kto ją obedrze / Z prawdy, niech jej kupuje trumnę kutą w srebrze" (W, t. 1, s. 310).

Uwaga d r u g a: Miłoszowskie zdania ze słowem „prawda" nie mają, na ogół, charakteru abstrakcyjno-pojęciowego, nie kierują bezpośrednio w stronę jakiegoś (mniej lub bardziej systematycznego) dyskursu o prawdzie.

Zatem: druga z Miloszowskich reguł jest także negatywna. Brzmi ona: nie mów o prawdzie w języku abstrakcyjno-pojęciowym, nie rozważaj jej problemu nazbyt systematycznie. Rzecz jasna: nie oznacza to, iż Miłosz odrzuca samą możliwość napisania systematycznego traktatu o prawdzie.

Uwaga t r z e c i a: Miłosz posługuje się słowem „prawda", wykorzystuje jego znaczenia, sięga po związane z nim skojarzenia, pamięta o wielorakich, otwieranych przez to słowo perspektywach – nie zmierza jednak do zdefiniowania prawdy ani nie przedstawia *explicite* żadnej teorii tego fenomenu.

Takie postępowanie może być świadectwem tego, iż prawda jest dla poety zjawiskiem pierwotnym, zasadniczo porządkującym obraz świata i zarazem – nie wymagającym zdefinowania. Może to znaczyć i to także, iż Miłosza zajmuje nie tyle mówienie o prawdzie w ogóle, ile jej konkretność, oddziaływanie na sposób myślenia i postępowania tych, a nie innych ludzi. Wynika z tego, iż trzecią regułę można przedstawić w wersji negatywnej (brzmi ona wtedy: nie definiuj prawdy, nie skupiaj się na jej teorii ani na języku mówienia o niej) albo pozytywnej (wówczas ma ona kształt następujący: staraj się wykorzystać moc wszystkich podstawowych – metafizycznych, aksjologicznych, teologicznych – skojarzeń związanych z prawdą).

Uwaga c z w a r t a: Miłosz pokazuje problem prawdy jako problem wielostronnie, wielopoziomowo uwikłany. Dobitniej mówiąc: poeta łączy swe napomknienia o prawdzie z mówieniem o wielu innych, istotnych i najistotniejszych kwestiach. I *Haftki gorsetu*, i *Wykład V* pozwalają to problemowe uwikłanie zauważyć.

Stąd reguła czwarta, pozytywna: słowo „prawda" umieszczaj w ważnych kontekstach problemowych; problem prawdy wzmacniaj perspektywą innych, zasadniczych problemów.

Wreszcie – uwaga p i ą t a, zapewne najważniejsza, przy tym: komplikująca przedstawione poprzednio spostrzeżenia. Słowo „prawda", jak większość innych słów, zjawia się w wierszach Miłosza jako słowo-w-sytuacji, słowo konkretnie usytuowane. To bycie-w-sytuacji jest przez poetę nie tylko uświadomione, lecz także uwyraźnione i wykorzystane. W *Haftkach gorsetu* (by raz jeszcze powrócić do początkowych przykładów) pytanie o prawdę przypomina ktoś, kto próbuje przywrócić do istnienia i utrwalić to, co minione. Skądinąd: ów ktoś sięga po czyjeś, zewnętrzne wobec niego pytania w obliczu klęski własnego przedsięwzięcia. Z kolei w *Wykładzie V* dobrze znana kwestia: „Cóż jest prawda?" zostaje rzucona w twarz

współczesnym, bojącym się zmierzyć z tym problemem, filozofom; tym, kto zadaje owo pytanie, jest obserwator dzisiejszej duchowości, świadomy (wspominanego poprzednio) rozziewu między wiarą i stylem bycia człowieka Zachodu. W *Pierson College*, z kolei, ostatni wers jest ironiczną repliką amerykańskich studentów, którym myślenie „starego profesora" wydaje się anachroniczne (tak samo, jak niegdyś młodemu Miłoszowi anachroniczne zdawało się myślenie Mariana Zdziechowskiego)...

Krótko mówiąc: używając w swych wierszach słowa „prawda", aktualizuje Miłosz (jeśli nie zawsze, to bardzo często) skomplikowaną sieć zależności pomiędzy tym, kto mówi o prawdzie, a tymi, do których ów ktoś mówi i w których obecności mówi... Stara się więc unaocznić to, co (w konkretnym czasie i miejscu) ludzie robią z prawdą, i to, co prawda robi z ludźmi. Czyni zaś tak nie po to, by relatywizować prawdę do okoliczności, by ją w okolicznościach zamknąć, lecz raczej po to, by odsłonić jej historyczno-egzystencjalną doniosłość, która jest dana w sytuacji, ale która – ostatecznie – jest od tej sytuacji niezależna.

Przywołany powyżej sposób posługiwania się słowem „prawda" trudno zawrzeć w zwięźle sformułowanej regule; być może mogłaby ona przybrać kształt następujący: pamiętaj, że mówienie o prawdzie jest odbierane jako mówienie czyjeś, do kogoś, w określonej sytuacji; pamiętaj, że także twoje mówienie będzie podlegać takiej właśnie relatywizacji; skoro więc mówisz o prawdzie, nie ukrywaj kontekstu swojego mówienia, odsłaniaj ten kontekst w całej jego złożoności; może uda ci się pokazać, że prawda przekracza okoliczności; może uda ci się nakłonić innych do myślenia według prawdy.

*

Wskazane powyżej reguły zachęcają (powinny zachęcać...) do ponownego przyjrzenia się nie tylko trzem przywołanym na początku utworom, lecz – wszystkim Miłoszowskim zdaniom i napomknieniom o prawdzie.

*

W wierszach Miłosza słowa „prawda" używa najczęściej persona, którą zwyczajowo nazywa się poetą i którą (również zwyczajowo) zestawia się lub utożsamia z autorem. To on sam jest w tych wierszach (a ściślej: to on sam stał się, wraz z upływem lat i rozrastaniem się dzieła) głównym świadkiem prawdy; tym, który staje wobec niej, tym, który jej na różne sposoby doświadcza. Zarazem jednak: nie tylko sam poeta mówi w Miłoszowskim świecie o prawdzie. Tym słowem posługują się także stworzone przez niego postacie – takie jak: Uczeń z młodzieńczego *Dialogu*, demoniczny Mistrz, wyznający: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe" (W, t. 2, s. 98), anonimowy, ale niezwykle wyrazisty głos, odzywający się w *Dziecięciu Europy*, diabeł z poematu *Ksiądz Ch., po latach*, mówiący: „I życie wasze w niewiedzy na brzegu otchłani, / I rytmy, którym jesteście krwi pulsowaniem poddani. / A żadnej w tym nie ma prawdy i nigdy nic prócz złudzenia. / Dlatego po wieczne

czasy do mnie należy ziemia." (W, t. 3, s. 193), nietzscheanista Walujew z wiersza *Za Uralem (1913)*... I mówią o niej również, przywołani z realnego świata za pośrednictwem epigrafów, cytatów, parafraz, tłumaczeń – Kabir, Oskar Miłosz, Emanuel Swedenborg, George Orwell, Lew Szestow, Józef Czapski, Zygmunt Mycielski, Jeanne Hersch...

Słowem: w obrębie poetyckiego dzieła Miłosza autorskiemu mówieniu o prawdzie towarzyszą (raz nasilające się, kiedy indziej słabnące) inne głosy, dobiegające z różnych poziomów tegoż dzieła. Ten wielogłos, którego obecność i siłę łatwiej dostrzec, gdy obserwuje się całość poetyckiej twórczości Miłosza, a nie poszczególne wiersze i poematy, przypomina, że doświadczenie prawdy jest wedle autora *Traktatu moralnego* zawsze lub niemal zawsze współdoświadczeniem.

Głosy i doznania, nakierowane w stronę prawdy, przypomina dalej Miłosz, mogą być pozytywne i negatywne, mogą się wzajemnie wzmacniać lub wchodzić w konflikt. Przy tym: ostatnia sytuacja – starcie sprzecznych sposobów myślenia o prawdzie i dochodzenia do niej – zdaje się Miłosza zajmować znacznie bardziej niż pokazywanie wspólnoty zgodnie wyznającej jedną prawdę czy też zmierzającej do niej. Ten fakt odsłania kwestię, która jest znacznie donioślejsza od samego istnienia wielogłosu person posługujących się słowem „prawda". Rzecz w tym, iż w Miłoszowskim dziele mówienie o prawdzie jest mówieniem ze środka takiego świata, który tę prawdę odrzuca albo nią manipuluje. Najbardziej dramatycznym (albo, jeśli ktoś woli, najbardziej drastycznym) przykładem tej strategii jest poemat *Dziecię Europy*, w którym sposób wykorzystania prawdy przedstawia mistrz kłamstwa, reprezentant podporządkowanej fałszowi współczesności, doradzający: „Z małego nasienia prawdy wyprowadzaj roślinę kłamstwa, / Nie naśladuj tych co kłamią, lekceważąc rzeczywistość. // Niech kłamstwo logiczniejsze będzie od wydarzeń, / Aby znużeni wędrówką znaleźli w nim ukojenie" (W, t. 1, s. 232) – i dopowiadający cynicznie: „Śmiech powstający z szacunku dla prawdy / Jest śmiechem którym śmieją się wrogowie ludu." (W, t. 1, s. 233).

Dziecię Europy nie jest przykładem odosobnionym. Myśli o zbiorowościach, które prawdę odrzucają, które ją lekceważą, które nie dojrzały do jej przyjęcia – wciąż nawiedzają poetę. Widać to dobrze w poetycko-publicystycznym liście *Do zespołu „Tygodnika Powszechnego"*, napisanym u schyłku lat osiemdziesiątych. Pisał w nim Miłosz: „Bardzo się, moi przyjaciele z «Tygodnika», mylicie. / Wielkie Zwierzę Platona za istotę myślącą bierzecie. / Zwierzę o wielu milionach głów chce słyszeć tylko rzeczy, które są mu przyjemne. / Chce słyszeć, że jest wspaniałe, bohaterskie, mądre, szlachetne, / Tolerancyjne, miłosierne, wielkoduszne, nieskazitelne moralnie, / [...] / Zamierzając mówić mu prawdę, musicie popaść w kłopoty / Jak każdy, kto nie sprawdza swoich wyobrażeń" (W, t. 3, s. 315).

Te słowa wydawały się niegdyś pospieszne i niesprawiedliwe. Dzisiaj ich gorzką ironię (skądinąd: przypominającą – wcześniejsze o czterdzieści parę lat – sarkastyczne uwagi o narodzie, który umie „rozpoznać prawdę zachowując o tym milczenie", W, t. 1, s. 236) znacznie łatwiej zrozumieć. Wielkie Zwierzę niezbyt chętnie wysłuchuje prawdy o sobie samym.

*

W przywołanym przed chwilą wierszu mowa o prawdzie, która dotyczy wielkiej zbiorowości i aktualizuje się w doświadczeniu społecznym. Nie jest to jedyna (ani nawet: najważniejsza) pośród prawd, które Miłosz bezpośrednio nazywa...

To nazywanie, dodam od razu, w wyraźny sposób odsłania dwa komplementarne aspekty Miłoszowskiego myślenia o prawdzie i jej doświadczania.

Aspekt pierwszy to pragnienie niekończącego się, wciąż poszerzanego odsłonięcia. Jego obecność w światoodczuciu poety jest niewątpliwa; wskazują na to wyraźnie wczesne wiersze poety, w których zjawia się słowo „prawda", odczytane w porządku ich powstawania.

Kiedy młody Miłosz sięga pierwszy raz po wspominane słowo, to kojarzy je z ludzką twarzą, z twarzą martwego człowieka. To z niej, powiada, można by odczytać „niespokojne prawdy" (W, t. 1, s. 58). Byłyby to (poeta używa trybu przypuszczającego) prawdy konkretne, dotyczące tego oto, a nie żadnego innego ludzkiego losu. Niewiele później, w *Poemacie o czasie zastygłym*, poeta napisze: „Prokuratorze, idzie pusta noc, na naszych oczach leży ślepa noc symboliczna / a z magnetycznych pól, jak martwy posąg na koniu / cwałuje wśród chrzęstu lat / prawda nielogiczna" (W, t. 1, s. 79). To już nie jest ta sama prawda, o której mówiły *Fragmenty z poematu-buffo*; to jest prawda objawiająca się w zamęcie współczesnych zdarzeń, odczytywana nie z rysów ludzkiej twarzy, lecz z wyglądu wielkomiejskiej ulicy... albo pola wojennych zmagań... Chwilę potem, nadal poszerzając pole widzenia, powie poeta: „Niebo ciche jak przed lat tysiącem / na twarz sypie reflektory światła. // Pod tym niebem, w XX wieku, / życie trudne i prawda niełatwa." (W, t. 1, s. 82). Kilka lat później, w *Powolnej rzece*, towarzysząca słowu „prawda" perspektywa historii zmieni się w przeczucie perspektywy eschatologicznej: „Po trzykroć muszą zwyciężyć kłamliwi, // zanim się prawda wielka nie ożywi, / i staną w blasku jakiejś jednej chwili / wiosna i niebo, i morza, i ziemie" (W, t. 1, s. 37).

Warto postawić obok siebie te zdania ze słowem „prawda", napisane przez Miłosza między początkiem i połową lat trzydziestych; warto się nad tymi zdaniami zastanowić. Unaoczniają one w dramatycznym skrócie przemianę twórcy, który od mówienia o prawdzie ludzkiej twarzy przeszedł do przeczuwania tego, co odsłania się w perspektywie eschatologicznej... Ekspansja wyobraźni jest niezwykła; zastanawia jednak nie tyle owa ekspansja, skądinąd znana, ile jej współbieżność ze śladami myślenia o prawdzie i jej konkretnych wcieleniach...

W następnych latach i dziesięcioleciach twórczości Miłoszowska wizja świata będzie się bogaciła i nasycała coraz większą ilością szczegółów; powiększać się będzie także zbiór napomknień o prawdzie, zbiór tych jej odmian, które przyciągnęły uwagę poety. I wprawdzie nie da się mówić o ścisłej współzależności obu zjawisk, ale: nie jest zapewne przypadkiem, iż w jednym ze szczytowych momentów swej poetyckiej aktywności, w latach sześćdziesiątych, wspomina Miłosz o „prawdzie ostatecznej" (W, t. 2, s. 176). To w jej stronę prowadzą przecież końcowe wersy poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada...*

Przy tym: pragnieniu poszerzającego się odsłonięcia towarzyszy od samego początku inny aspekt, inna właściwość Miłoszowskiego doświadczenia prawdy. Jest to świadomość... więcej: jest to bezpośrednie, cielesno-duchowe doznanie trudności, bolesności bycia blisko prawdy, bycia wobec niej. Wpisał je poeta w określenia towarzyszące wspomnianemu słowu w jego wierszach. „Prawda" jest tam najpierw „niespokojna" (W, t. 1, s. 58) i „nielogiczna" (W, t. 1, s. 79), potem „niełatwa" (W, t. 1, s. 82), „niedoskonała" (W, t. 1, s. 89) i groźna jak ogień (W, t. 1, s. 29). Jeszcze później staje się „niedosięgalna" (W, t. 2, s. 61), „ciemna" (W, t. 3, s. 153) i „bezlitosna" (W, t. 3, s. 369)... Niedawno do tych określeń prawdy dodał Miłosz – sobie i swoim czytelnikom pod rozwagę – poruszające zdania Lwa Szestowa: „Być może prawda jest z natury taka, że uniemożliwia obcowanie ludzi z ludźmi, w każdym razie, obcowanie za pośrednictwem słowa. Każdy może ją znać dla siebie, ale po to, żeby wejść w związki z bliźnimi, musi wyrzec się prawdy i przyjąć jakiekolwiek umowne kłamstwo" (PP, s. 5). Dorzucił także inne dające do myślenia świadectwo, notatkę Zygmunta Mycielskiego: „Prawda jest rzeczą straszną. Ma być dla każdego taka, jaką kto wytrzyma, jaką kto zniesie, jaką kto unieść potrafi. A już zwłaszcza nikomu swojej prawdy nie ujawniać, nie skłaniać do jej przyjęcia, do poznania rzeczy przekraczającej siły bliźniego" (TO, s. 45).

Do tych głosów trzeba jeszcze dodać dwa komentarze samego Miłosza. Komentarz pierwszy: „To nie było tak. / Ale nikt nie ośmiela się mówić, jak było, / i ja, dostatecznie stary, żeby pamiętać, / powtarzam jak inni słowa politycznie poprawne, / bo nic nie upoważnia mnie / do wyjawienia rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca" (TO, s. 53). Komentarz drugi: „To jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę, / Ponieważ na szacunek zasługują śmiertelni, / I nie wolno wyjawiać, w mowie ani na piśmie / Sekretów naszej wspólnej cielesnej mizerii" (TO, s. 47).

*

Cóż dodać? Zdania, uwagi i napomknienia o prawdzie, rozproszone w poezji Miłosza, nie układają się w jednoznaczny wzór ani (tym bardziej) nie przynoszą łatwego pocieszenia. Miłoszowskie doświadczenie prawdy, wpisane w ułamkowe, stematyzowane o niej wypowiedzi, jest głęboko rozdarte wewnętrznie, niesie w sobie nieuzgadnialne sprzeczności. Ośmielam się jednak sądzić, że nawet w tych ułamkowych wypowiedziach (nie mówiąc o perspektywie całego dzieła) pozostaje poeta po stronie prawdy.

Powiem to inaczej. Od siedemdziesięciu lat powtarza Miłosz w swych wierszach słowo „prawda". Powtarza uparcie, choć bez zamiaru podporządkowania temu słowu wszystkich poziomów swego dzieła. Tym, którzy zapomnieli o prawdzie, przypomina jej istnienie, powtarza (jak w niedawno napisanym *Traktacie teologicznym*), że „pierwsze ma być pierwsze" i że tym pierwszym jest „pojęcie prawdy" (TT, s. 1). Tym zaś, którzy sądzą, że prawda jest łatwa, uświadamia jej bolesność...

Naprawdę jest „starym profesorem" (NBR, s. 33), który sądzi, że od prawdy zależy los świata, chociaż o samym sobie mówi: „Nie jestem i nie chcę być posiada-

czem prawdy" (TT, s. 3). Co czyni? Stara się przeprowadzić słowo „prawda" przez wrogi mu świat.

*

Być może trzeba dodać i to jeszcze, że Miloszowskie wersy dotyczące prawdy zyskają pełny sens dopiero wtedy, gdy powiemy wszystko o jego koncepcji rzeczywistości i o tym, czym jest wedle niego zło. To jednak nie należy do tych uwag.

*

W poemacie Audena *For the Time Being* śpiewa chór: „He is the Truth. / Seek Him in the Kingdom of Anxiety"[4]. Miłosz wciąż na nowo poszukuje prawdy. I wciąż trafia do Królestwa Niepokoju.

4/ W przekładzie L. Elektorowicza: „On jest Prawdą. / Szukajcie go w Królestwie Niepokoju" (W. H. Auden *Poezje*, s. 150, 151).

Marek ZALESKI

Miłosz, poeta powtórzenia

W pochodzącym z 1953 roku wierszu rozpoczynającym się incipitem ******W metrze paryskim kartki rozcinałem...***, przedrukowanym potem tylko raz jeden w krakowskiej trzytomowej edycji *Wierszy* z 1993 roku, znaleźć można wyznanie, które daje asumpt do rozmyślań o przekonaniach Miłosza na temat poezji. Wiersz zawiera zapewnienie o zawodowej, poetyckiej solidarności i jest niejako listem do przyjaciela. Kończy się tak oto:

> A przecie ty, niejednym ruchem pióra
> To co zdobyłem najwdzięczniej powtarzasz,
> Świat swój ze świata już danego stwarzasz,
> Bo nikt z nas nie jest olbrzymi ptak-góra
> I cień co rzuca nie jest jego cieniem.
> Ty wiesz: poeta żyje powtórzeniem.[1]

Z czym mamy tu do czynienia? Na pewno z przekonaniem o intertekstualnym charakterze poetyckich poczynań. Co jednak (a może raczej mimo to) nie przeszkadza autorowi wiersza opowiedzieć się za prymatem mimesis. Powiadam: mimo to, bo sformułowanie „świat swój ze świata już danego stwarzasz" nie musi oznaczać zależności od rzeczywistości jako przedmiotowej realności. Można je

1/ Cz. Miłosz *Wiersze*, Kraków 1993, t. 2, s. 27. Dalej w tekście cytaty z wierszy Miłosza lokalizuję według tego wydania. Wiersz w pierwodruku, na co zwrócił mi uwagę Zdzisław Łapiński, był skierowany do Mieczysława Jastruna i stanowił fragment recenzji pt. *O wierszach Jastruna* („Kultura" 1953 nr 9, s. 33). Aluzje z wiersza Miłosza odnoszą się do *Listu dydaktycznego w sprawie poezji*, wiersza *Do poety* i *Poematu o mowie polskiej* Jastruna z tomu *Poemat o mowie polskiej*, wydanego w roku 1953 w Warszawie.

przecież rozumieć jako wyraz wiedzy o tym, że świat zawsze jawi się nam już zartykulowany, i jako przedmiot poetyckiego odwzorowania dany jest nam już w języku. Tym bardziej, że w wierszu mowa jest – by tak rzec – o tekstów obcowaniu. Jednak Miłosz, zarówno w 1953 roku, jak i dziś, choć przecież doskonale świadomy roli języka jako medium i intertekstualnej natury tego, co poetyckie, pozostaje niechętny i nieufny – jeśli nie wrogi! – wobec poezji zrywającej związki z dosłownie pojmowaną realnością, nie mówiąc już o jego pogardzie dla poetyckości po Mallarméańskim „zwrocie językowym", czy o jego braku zainteresowania dla poststrukturalistycznej *episteme* językowego (*resp.* „tekstowego") istnienia świata. W zakończeniu cytowanego wiersza zasada rzeczywistości święci dodatkowo swój triumf, bo zdezawuowana zostaje pycha tych, którym przychodzi na myśl rywalizować z pracami Stworzyciela: „olbrzymi ptak-góra" to w wielu mitologiach wyobrażenie stwórczego bóstwa[2].

Dlaczego jednak „poeta żyje powtórzeniem" i czemu ta kategoria wydaje mi się kluczowa, kiedy czytam wiersze Miłosza? Czas, rzeczywistość i poezja są dla Miłosza nierozdzielne, a ich wspólnym mianownikiem jest powtórzenie. To moja teza, której chciałbym dowieść.

Dlaczego powtórzenie jest ważne? W pierwszej chwili sprawa wydaje się oczywista: nie trzeba czytać filozofów, aby wiedzieć, że bez powtórzenia (choćby powtórzenia jako przypomnienia, również powtórzenia w przedstawieniu) życie rozmywa się w chaosie: nie ma niczego oprócz niewyróżnialnego potoku zdarzeń nie obdarzonych znaczeniem. Ku takiej właśnie diagnozie prowadzą filozoficzne rozważania w eseju *Niedziela w Brunnen*, powstałym mniej więcej w tym samym czasie, co zacytowany wiersz. W powtórzeniu rzeczywistość staje się rozpoznawalna. Co więcej, rzeczywistość jest efektem powtórzenia, powtórzenie jest niejako „starsze" aniżeli to, co ono powtarza (jako czytelnicy Derridy wiemy, że reprezentacja-*representation* poprzedza obecność-*presence*, którą odtwarza, czyniąc możliwą). Rzeczywistość rozumiana jako to, co „jest", i rzeczywistość jako to, co „było", jest wynikiem nieustannej pracy powtórzeń. Tymczasem Miłosz programowo deklaruje się jako poeta słowa „jest". Nie tylko. Również jako poeta słowa „było". I między owym „jest" a „było" granica zostaje zatarta. Miłosz pisze o sobie: „patrzył, jakby rzeczy od razu zmieniała pamięć" (t. 2, s. 251), i w eseju *Piasek w klepsydrze* objaśnia, w czym rzecz: jest to sposób patrzenia, w którym to, co „jest", traktuje się w oglądzie jako „już byłe", jako „materię daną tylko po to, żeby już w tej chwili przerzucać ją w przeszłość, oglądać, jakby się wspominało"[3]. Owo patrzenie, będące antycypowaniem wspomnień, uznaje za niezbywalny warunek twórczości („Dystans jest duszą piękna", powtarza w tym eseju za

---

2/ Por. J. E. Cirlot *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 339. „Ptak-góra" pojawia się w wierszu Jastruna *Do poety* (pochodzącym ze wspomnianego tomu): „Cień rzucasz wielki jak ptak-góra, /Zostałeś miejscu swemu wierny / W tej wiarołomnej sztuce, która / Przyzywa rym niemiłosierny".

3/ Cz. Miłosz *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 24.

Simone Weil)[4]. Nie chodzi tylko o piękno. Umieszczenie w powtórzeniu, więc w czasie, jest warunkiem obecności sensu:

> Myślę, że jestem tutaj na tej ziemi,
> Żeby złożyć o niej raport, ale nie wiem komu.
> Jakbym został wysłany, żeby co się na niej wydarzy
> Miało sens tylko dlatego, że zmienia się w pamięć.
>
> [*Świadomość*, t. 3, s. 172]

i to samo, tylko inaczej:

> Skąd ta pasja powoływania do bytu czegoś, co już nie należy do jest, mimo że świadomość podsuwa nam ironiczne refleksje o sztuczności wszelkiej sztuki? Nie umiem jakoś odejść od brzegu heraklitejskiej rzeki, jestem zafascynowany, urzeczony, i nie potrafię się zdobyć na rozmyślanie samo w sobie, bez słów i obrazów. Może dzieje się tak dlatego, że jednym z naszych ludzkich przywilejów jest nie dająca się wyplenić wiara w inny wymiar minionego czasu, tak że cokolwiek raz minęło, przeniesione zostaje w ten inny wymiar i trwa tam na zawsze.
>
> [*Wstęp*, do: *Kroniki*, t. 3, s. 273]

Właśnie uparte obstawanie przy mimesis, traktowanej jako obowiązek i sprawdzian literatury – „I całej literaturze gotów jestem wytoczyć proces o niedokładność"[5] – unaocznia (nie tylko przecież gdy chodzi o Miłosza) doniosłość kategorii powtórzenia i tego, co jest w niej szansą dla poety. Wraz z pojawieniem się tej kategorii otwiera się pole komplikacji, nieodłączne dla problematyki reprezentacji jako literackiego przedstawienia. W przypadku Miłosza to nawet nie tyle trudność znalezienia wyrazu dla niewyrażalnego, ile trudność uchwycenia tego, co „jest", przedarcia się do rzeczywistości. A jest to dla Miłosza zasadniczy problem, i – jak to pokazał Ryszard Nycz – Miłosz wypracował własne strategie pozwalające znaleźć poetyckie rozwiązania, skądinąd w przekonaniu samego poety prowizoryczne, cząstkowe, naznaczone niespełnieniem[6].

Miłosz chętnie pisze o tajemnicy czasu. W przedstawieniu, w reprezentacji czas ujawnia się jako centralna kategoria naszego doświadczenia. Jak dopowiada

---

4/ Warto zauważyć, że Miłosz w swym eseju uznaje je skądinąd za „skazę moralną właściwą usposobieniu estetycznemu" i że jest to klasyczny mechanizm spojrzenia melancholijnego. Por. S. Žižek *The Melancholy and Act*, „Critical Inquire", vol. 26 n. 4, s. 659 i nast. Miłosz zresztą określa się w tym eseju jako „nałogowiec żalu za przemijalnością".

5/ Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Paryż 1988, s. 302.

6/ Por. R. Nycz *Nostalgia za nieosiągalnym. O późnych poematach Czesława Miłosza* (1992), w: *Poznawanie Miłosza 2*, Kraków 2000, s. 294 i nast.

Miłosz w komentarzu do (jak sam podkreśla) „słynnego fragmentu wyznań świętego Augustyna o czasie": „czas nie jest rodzajem żywiołu, który jest niezależny od istnienia rzeczy i w którym poruszają się rzeczy poddane ruchowi. [...] Gdzie nie ma rzeczy, nie istnieje czas" (*Epigrafy*, t. 3, s. 184, z tomu *Nieobjęta ziemia*). Sparafrazujmy: gdzie nie ma znaku, nie istnieje czas, albo: znak jest przeżarty (przepracowany) przez czas. Miłosz zresztą to zapisał wspaniale w poetyckim obrazie: „znak [...] jest studnią ze zwiniętym na dnie jadowitym czasem" (*Sentencje*, t. 2, s. 184). Czas istnieje więc już poprzez język, ale tymczasem świat istnieje poprzez język i nasze myślenie k o m u n i k u j e m y – sobie i innym. Współczesna filozofia dostarcza do tego komentarza i muszę tu taki komentarz przytoczyć[7]. Świadomość ma charakter znakowy, a skoro akty świadomości istnieją dla siebie poprzez znaki, między aktem i naszą jego świadomością powstaje zatem „źródłowe opóźnienie", momentalne niczym „błysk oka". Temporalna teraźniejszość, „teraźniejszość rzeczy teraźniejszych" (by odwołać się do określenia świętego Augustyna), nie ma więc charakteru niepodzielnej jedności: istnieje w powtórzeniu. „Teraz" pozostaje nieustannie sprzęgane z kolejnym „teraz" (stającym się koniecznym warunkiem poprzedniego „teraz"), konstytuując teraźniejszość w sensie szerszym i bogatszym. „Brzemienna" punktowością nieustannych „teraz" teraźniejszość w naszej artykulacji nie jest więc samoistna, jest wytworem syntezy temporalnych „okamgnień". Owa natura teraźniejszości, możliwa do uchwycenia w powtórzeniu, przedstawiona jest przez świętego Augustyna na przykładzie głośnej recytacji tekstu psalmu:

> Oto mam wyrecytować dobrze znany mi psalm. Zanim zacznę, moje oczekiwanie jest zwrócone ku jego całości. Skoro zacząłem, to ile z niego strąciłem w przeszłość, tyle zalega moją pamięć. Zakres działania, któremu się poświęcam, podzielony jest między pamięć, zwróconą ku temu, co już wypowiedziane, i oczekiwanie, zwrócone ku temu, co mam wypowiedzieć. Uwaga jednak ciągle jest obecna, przez nią przechodzi w przeszłość, to, co było przyszłością. Im dłużej trwa to działanie, tym bardziej kurczy się dziedzina oczekiwania, a powiększa się dziedzina pamięci, aż wreszcie całe oczekiwanie zostaje pochłonięte, gdy recytacja dobiega końca i cała zapada w dziedzinę pamięci.[8]

Owo ponawiające się „teraz" uwagi, poprzez które w głośnej recytacji psalmu „to, co ma być, przebiega ku nieistnieniu", jest dla świętego Augustyna miejscem, w którym zawieszona zostaje czasowość i które zarazem istnieje w czasie. Istnieje więc w czasie i w wieczności, jest zatem aktem protomimetycznym (odwzorowującym paradoks boskiej kreacji). W powtórzeniu uobecnia się to, czego już i czego jeszcze nie ma. W powtórzeniu możemy uchwycić różnicę. Powtórzenie wy-

---

7/ Konsekwencje tego faktu referuję za J. D. Caputo *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Bloomington 1987, s. 133 i nast.

8/ Św. Augustyn *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 298 i nast. Cytat i komentarz do niego przytaczam za: L. Magnus *The Track of the Repetend: Syntactic and Lexical Repetitions in Modern Poetry*, New York 1989, s. 3 i nast.

różnia, bo wydobywa z redundancji: z „przeszłości bez przyszłości", z „wiecznej teraźniejszości" i „przyszłości bez przeszłości". Powtórzenie sprawia, że coś istnieje. Niczym w recytowanym psalmie, powtórzenie dokonując się (artykułując się) w kolejnych „teraz" (w „teraźniejszościach rzeczy teraźniejszych"), ustanawia możliwość zmiany. Czyni więc nowym.

Święty Augustyn powiada dalej, że „co się tyczy psalmu, stosuje się też do jego części, a nawet do jego sylab. Odnosi się to również do każdego dłuższego działania [...]. Stosuje się to wreszcie do całego żywota ludzkiego, którego składnikami są wszystkie działania człowieka, a także do całej historii ludzkości [...]". Można je więc rozpatrywać w wielu różnych porządkach: od znaku (a właściwie struktury powtórzeń znaku), po jednostkową egzystencję (jak to zrobił Kierkegaard w swoim traktacie zatytułowanym *Powtórzenie*)[9]. Cóż to jednak znaczy, że obecność (to, co jest) jako „brzemienna" teraźniejszość jest efektem reprezentacji, powtórzenia? „Powtórzenie nie powtarza «teraz», czyniąc je ponownie obecnym, lecz przede wszystkim je wytwarza. Nie pojawia się «poźniej», nie powtarza «wstecz». Przeciwnie, zawsze jest niejako na swoim miejscu i wytwarza to, co metafizyka, która prostodusznie przebywa w wytworach powtórzenia, nazywa bytem, obecnością, czymś, co jest" – pisze John D. Caputo, i zauważa, że taka wykładnia powtórzenia wydobywa zarazem suponowane, ale zatarte u Husserla rozumienie języka jako zarazem obecności i reprezentacji, a więc jego autoreferencyjny charakter, a i kwestionuje też Husserlowskie założenie o samotożsamości świadomości, które Husserl czyni warunkiem koniecznym, jeśli świadomość ma być dla siebie obecna w tym samym momencie, w którym akt świadomości wyczerpuje w czasie swoje trwanie[10]. Derrida wyciąga stąd wniosek, że punktowa momentalność chwili jest mitem: owa samotożsamość świadomości nie jest czymś „prostym", ale konstytuuje się w nie dającej się do niczego zredukować grze znaków, a te mają swoją genezę w uprzedniej strukturze powtórzeń. W tej perspektywie chwila jest czymś innym niż w rozumieniu świętego Augustyna, Kierkegaarda czy Nietzschego (gdzie ma charakter paradoksalny i absurdalny: jest czasem poza czasem, kroplą wieczności w strumieniu czasu). W Derridiańskiej interpretacji i ona również ma charakter temporalny, jest tylko ruchem przemieszczenia, które skrywa to, co nieobecne, to, co nie jest tym samym, czyli inne. To inne jest obecne jako ślad owego ruchu, jakim jest powtórzenie. „Inne" należy do istoty znaku: znak jest śladem, niejako ze swej definicji oznaką braku, nieobecnością. „Znaki mają to do siebie (na tym polega ich siła oraz produktywność), że mogą funkcjonować pod nieobecność swoich przedmiotowych znaczeń. Gdybyśmy żyli «zanurzeni» w obecności, znaki byłyby bezużyteczne"[11]. To, co jest inne, „nieobecne", jest również w „chwi-

9/ Por. S. Kierkegaard *Powtórzenie*, przeł. B. Świderski, Warszawa 1992.

10/ J. D. Caputo *Radical...*, s. 134 i nast. Na ten temat por. A. Melberg *Theories of Mimesis*, Cambridge University Press 1995, s. 168 i nast., oraz P. Łaciak *Wczesny Derrida. Dekonstrukcja fenomenologii*, Kraków 2001, s. 127 i nast.

11/ J. D. Caputo *Radical...*, s. 140.

lowym" – referuje Caputo Derridę – ponieważ chwila ma również wymiar czasowy pozwalający mówić o kontinuum tego, co jest teraźniejszością i co nią nie jest. Uznając tę czasowość, wyposażamy „inne" w tożsamość chwili, trwającej mgnienie oka. Ta migotliwa temporalna zmienność to kondycja obecności, a więc kondycja tego, co „jest".

W poezji Miłosza znajdujemy zapisy owej kondycji tego, co „jest". Słynny wiersz *Notatnik: Bon nad Lemanem* przynosi chyba właśnie taki zapis: „to, co jest" jest pierwotnym (uprzednim) ruchem („podziemne drżenie wstrząsa tym, co jest"), jest autoreferencyjne („I umiejętność żadna ani dar / Sięgnąć nie mogą poza to, co jest"), i dalej, wgląd w „to, co jest", zdaje się tym samym, co przeżycie charakteryzowanej tu chwili (...„A kto w tym, co jest / Znajduje spokój i lad i moment wieczny/ Mija bez śladu. Godzisz się co jest/ Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny/ Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak") (t. 2, s. 23).

Owo „jest", to również zapis przeżycia czasu na amerykańskim pustkowiu w *Traktacie poetyckim*:

> [...] Tu niedosięgalna
> Prawda istoty, tutaj, na krawędzi
> Trwania, nie-trwania. Dwie linie przecięte.
> Czas wyniesiony ponad czas przez czas.
>
> [t. 2, s. 61]

Dodajmy, że to doświadczenie powraca w Traktacie niejeden raz:

> Na pewno wielu niesławnie zniszczało,
> Bo czas i względność, jak analfabeta
> Odkrywa chemię, tak nagle odkryli.
> Dla innych sama wypukłość kamienia
> Kiedy go weźmie się nad brzegiem rzeki
> Była nauką. Wystarczy ten moment,
> Albo krwawiące okuniowe skrzela.
> Albo nim księżyc wzejdzie ponad chmurą,
> Płużenie bobra w miękkiej, sennej toni.
>
> [t. 2, s. 67]

W sposób najbardziej chyba intrygujący zapis owego „jest" pojawia się w poemacie stanowiącym zapis epifanii. Mowa oczywiście o poemacie prozą, zatytułowanym Esse (t. 2, s. 71). Mamy tam „znak, niby hieroglif", twarz pięknej nieznajomej w pędzącym pociągu metra, obecność objawiającą się na chwilę i bezpowrotnie znikającą, gubiącą się pośród innych znaków, nieodwołalnie zajmujących miejsce uprzedniego znaku: „Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napełnić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami". Epifania j e s t

reprezentacją. Esse jest więc tylko reprezentacją w miejsce obecności. Nie tyle esse, co inter-esse, bycie pośród innych rzeczy. Okazuje się synonimem do fluxus i z nim tożsame.

Powtórzenie jest uprzednim warunkiem czego? Mówiąc językiem Heideggera, jest warunkiem uprzednim Bytu, czyli Byciem – jak o tym pisze J. D. Caputo. W każdym razie źródłem i podstawą tego, co „jest". Ale w powtórzeniu „coś" jest tym, czego już i jeszcze nie ma. Ma ono naturę paradoksalną. W pracach filozofów piszących o powtórzeniu rzuca się w oczy nie tylko ezoteryczność języka, jak w przypadku Heideggera czy Derridy, lecz także częsty w nim moment retoryczny, rodzaj poetyckiej egzaltacji czy egzageracji, estetyka nadmiaru[12]. Pojawia się u świętego Augustyna, zawsze u Nietzschego a wcześniej u Kierkegaarda (który powtórzenie sytuuje „w przepaści" i „wśród gwiazd", pośród „wrzasku", ale i w „ciszy"). Arne Melberg określa owo szczególne „teraz" obecności w traktacie Kierkegaarda jako wypowiadane z użyciem retoryki wzniosłości: „może być bowiem uchwycone jedynie poza językiem, który zawiera znaczenia", w każdym razie poza językiem dyskursywnym; owo uprzywilejowane „teraz" właściwe chwili można odnaleźć jedynie poza czasem i językiem właściwym dla naszej artykulacji i dla naszej egzystencji[13]. Jeśli powtórzenie poprzedza istnienie, tak jak Bycie poprzedza Byt, i jeśli – jak powiada Heidegger: „istotą poezji jest stanowienie Bycia przez słowo"[14], obecność tego, co poetyckie i retoryczne, nie powinna dziwić. Język poezji jest właśnie językiem powtórzenia, wywodzi się z tego co uprzednie w samym języku, ze źródła, którego język jako twórca znaczeń jeszcze „nie zna".

U Miłosza, tam, gdzie chce dotrzeć do tego, co „jest", i do tego, co „teraz", ów moment retoryczny jest również czymś, co zaznacza się zawsze, choć w rozmaitym stopniu. Od dyskretnego użycia tropów i gry czasowym *praesens* w metonimicznym toku zderzania tego, co konkretne, z tym, co powszechne (jak w *Notatniku: Bon nad Lemanem*), aż po eksklamacje:

> Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja j e s t e m – ona j e s t. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysiączne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronice, tony, katedry stronic, jeżeli bełkocę, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z iłu na brzegach oceanu?
>
> [*Esse*]

albo przeciwnie, moment retoryczny zasadza się na enumeracji będącej figurą zamilknięcia (rozpłynięcia się we fluxus):

12/ Zwrócił na to uwagę L. Magnus, jako na mechanizm napędzający pisanie autorów piszących o powtórzeniu (*The Track of...*, s. 7).

13/ A. Melberg *Theories of...*, s. 145 i nast.

14/ M. Heidegger *Hoelderlin i istota poezji*, przeł. K. Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 2, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1981, s. 193.

> Być żywym wśród żywych: co tutaj ma do czynienia nauka, gdzie sens w tym niemal nieartykułowanym okrzyku? A jednak jest sens, poza jakimkolwiek racjonalnym uchwytem. Spotykanie się oczu, rąk, ja-on, ja-ona, tożsamość i nietożsamość, bezustanne odradzanie się, gotowe, przygotowane miejsce, zawsze na nowo zajmowane przez kolejne dzieci, młodych, stare kobiety, szczęście, nieszczęście, miłość-nienawiść, płynność stawania się, rzeki.[15]

albo moment retoryczny okazuje się paradoksem, ukazującym naturę pisania/poezji jako czynności, w której staje się coś, co było, i czego jeszcze nie ma, czynności rządzącej się logiką chiazmu – „figury podwójnej przynależności"[16] – znoszącej opozycje, zgodnie z dialektyką powtórzenia tak przedstawioną przez Kierkegaarda: „Co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe) i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością"[17]. A u Miłosza:

> I wydaje mi się czasami, że całe moje życie polegało na takim dążeniu poza wyraz, ale dlatego też moje książki są jedynie śladem ruchu naprzód, czyli, jak dla mnie nigdy nie są dostatecznie nagie. Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi.
>
> [***O bezgraniczny, o niewyczerpany, o niewysłowiony świecie form...*, t. 3, s. 253]

Co zwraca uwagę we wszystkich cytatach (można je łatwo pomnożyć), to przyznawanie się do porażki, skarga na zawodność językowego medium, uznanie, że „to, co jest", znajduje się poza artykulacją, niewyrażalne i co najwyżej dostępne pod postacią niesatysfakcjonującego poetę przedstawienia, niedoskonałego i zacierającego „istotę" rzeczy. Powtórzenie zawsze oparte jest na różnicy i każda „kopia" (w cudzysłowie, bo w istocie nie jest kopią, ale simulacrum, fantazmatem) jest szczególna, istotnie różna od innych. Podobieństwo jest ufundowane na różnicy i żaden z jego elementów, łącznie z „oryginałem" (w cudzysłowie, bo oryginał nie jest w tym ujęciu oryginałem) nie ma statusu uprzywilejowanego[18]. Jeśli tak dzieje się, to dlatego, że znak (reprezentacja) nie tylko jest przepracowany przez czas (który, jak wiadomo, oddala od źródła), ale – jak powiada filozofia, również „przepracowany przez fikcję". W języku mamy do czynienia nie z rzeczywistością, ale z odtwarzaniem rzeczywistości, jej reprezentacją. (W tej perspektywie rozróżnienie między fikcyjnym a efektywnym – performatywnym użyciem języka staje się

15/ Cz. Miłosz *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Paryż 1969, s. 51.

16/ M. P. Markowski *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 375.

17/ S. Kierkegaard *Powtórzenie*, s. 66.

18/ Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 407 i nast. Przystępniej pisał o tym J. Hillis Miller w *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Harvard Uniwersity Press 1982, s. 5 i nast. Referowałem to zagadnienie w swojej książce *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 52 i nast.

zawodne). „Znak już w swej genezie jest przepracowany przez fikcję", bowiem „powtórzenie, a dokładniej struktura powtórzenia znaku (praca znaku w powtórzeniu), wprowadza element fikcyjności do języka: wprowadza przesunięcie, «różnicę» (*differance*)"[19]. W odniesienia do tekstu jako reprezentacji znaczy to, że jest on zawsze ruchem sensu, jego znaczenie okazuje się „chybione", nieostateczne, nie sięgające istoty.

Miłosz, jak wiemy, w swoim dążeniu do nadania wyrazu „temu, co jest", przyjął jako własną metodę postępowania, technikę zapisu chwili jako poetyckiej epifanii (o czym pisali Błoński i Nycz). Ale wypracował też w tym względzie własną strategię w odniesieniu do „było". Reprezentacja imitująca stop-klatkę, czyli kadr fotograficzny podobna jest owemu „mgnieniu oka" w pracy powtórzeń. Z takich stop-klatek składa się obraz rzeczy przeszłych:

> W mojej głowie dziesiątkami lat układała się opowieść o moim stuleciu, bez złudzeń jednak co do możliwości zamknięcia jej w jakimś romansie z kolorową okładką. Po prostu wracały biegnące jedna za drugą klatki ogromnej taśmy i wzywały, żeby tę czy inną zatrzymać. Na tym zatrzymywaniu polegała w znacznym stopniu moja poezja.[20]
>
> [*Wstęp* do cyklu *Dla Heraklita*, w tomie *Kroniki*, t. 3, s. 269]

Czym jest w *Kronikach* stop-klatka pomyślana jako reprezentacja i jak się ma do całości przedstawienia „tego, co było"? Rama modalna obrazu w stop-klatce przynosi informację: „to raz, kiedyś, było"[21]. Ale nie tylko: zarazem zachęca, by traktować reprezentację jako metonimię, obraz, który sam jest aluzją do nieskończonej ilości przeszłych i przyszłych obrazów, odsyła do niemożliwej, potencjalnej jedynie, doskonale kompletnej kolekcji „chwil", do domniemywanej i upragnionej całości, która zachowując stop-klatkę w jej szczególności jako zdarzenia włącza ją zarazem do nowego porządku znaczeń, czyni więc nowym, wyposaża reprezentację w jej „prawdziwy sens", a więc przywraca „było" do „jest", umieszczając w porządku istnienia przeszłości jako wieczności. Utrwalona w kadrze „chwila", poetycka fotografia, staje się alegorią wieczności[22]. Jak pamiętamy, „może dzieje się tak dlatego – czytamy u Miłosza – że jednym z naszych ludzkich przywilejów jest nie dająca się wyplenić wiara w inny wymiar minionego czasu, tak że cokol-

---

19/ Por. J. Derrida *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przel. B. Banasiak, Warszawa 1997, referowane przez Łaciaka i Melberga, s. 168 i nast.

20/ R. Nycz ten sposób zapisu określa mianem „kolażu" tekstowego i uznaje, że z punktu widzenia organizacji materiału poetyckiego „nie ma żadnej sprzeczności między epifanią a cytatami zestawionymi w kolażowej kompozycji" (*Nostalgia...*, s. 309).

21/ Zdaniem R. Barthes'a, taką ramę modalną interpretacji narzuca kadr fotograficzny. Por. jego książkę *Światło obrazu*, przel J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 134 i nast.

22/ Por. M. Zaleski *Formy pamięci...*, s. 67.

wiek raz minęło, zostaje przeniesione w ten czy inny wymiar i trwa tam na zawsze" (t. 3, s. 273).

W nowszej wykładni alegoria uzyskuje radykalnie inną interpretację, jakkolwiek wspólnym mianownikiem pozostaje powtórzenie. Jak powiada Arne Melberg, komentując wykładnię alegorii u Paula de Mana, alegoria jest rozumiana i „definiowana lingwistycznie jako znak powtarzający inny, czasowo wcześniejszy znak"[23]. W swojej rozprawie *Retoryka czasowości* Paul de Man utrzymuje, że w owym związku między znakami „ich odniesienia do ich własnych znaczeń stają się sprawą drugorzędną. Wszelako sam ów związek między znakami zawiera konstytutywny element czasowości; jeśli w ogóle ma być alegoria, to jest czymś koniecznym, aby alegoryczny znak odnosił się do innego znaku, który go poprzedza. Znaczenie tworzone przez alegoryczny znak może zatem polegać tylko na p o w t ó r z e n i u (w sensie Kierkegaardowskim) tego poprzedzającego znaku, z którym ów znak nigdy nie może być współczesny, jako że do istoty poprzedzającego znaku należy czysta uprzedniość"[24].

Alegoria, powiada Melberg, „przypomina o różnicy tego dystansu czasowego", „umieszczając się jako przedstawienie w owej pustce różnicy czasowej"[25]. Czy jako rodzaj powtórzenia nie przypomina Derridiańskiej iteracji czy iterowalności?

> Iterowalność – pisze Melberg – wydaje się czymś bliskim „powtarzalności", ale została wprowadzona, aby zastąpić „powtórzenie", a przynajmniej po to, by zatrzeć ten aspekt, który w „powtórzeniu" kojarzy się z podwojeniem, stanowieniem tego samego. Iterowalność – by odwołać się do etymologicznych spekulacji Derridy – pochodzi nie tylko od łacińskiego „iter" (ponownie), ale również od sanskryckiego „itara" (inny). Iterowalność stanowi rodzaj „logiki, która łączy powtórzenie z różnicą", „nie oznacza powtórzenia tego samego, lecz raczej zmienność tego samego założoną w szczególności tego samego". Tak więc iterowalność wydaje się bliska „dialektyce powtórzenia" u Kierkegaarda: „co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe) i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością".[26]

Koncepcja powtórzenia jako osnowy dla figury „całości" znajduje u Miłosza oczywiście radykalnie inny język artykulacji i z innej jest wywodzoną tradycji. Niekiedy pozostaje bliska religijnej wierze w apokaliptyczne odnowienie wszystkich rzeczy, niekiedy zbliża się do postplatońskiej gnozy. Miłosz deklaruje swoją wiarę w *apokatastasis*, choć sam również zakłada odnowienie w poetyckim powtórzeniu (przypominam: „moje książki są śladem ruchu naprzód"). Trudno zarazem nie odnieść wrażenia, że deklarowana przez Miłosza, ale też i zarazem podana

---

23/ A. Melberg *Theories of...*, s. 180.

24/ P. de Man *Retoryka czasowości*, przel. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999 nr 10-11, s. 215.

25/ A. Melberg *Theories of...*, s. 181.

26/ Tamże, s. 172.

w wątpliwość w poetyckiej praktyce „retoryka obecności"[27], stanowi swego rodzaju *reservatio mentalis*: Miłosz nie chce przykładać ręki do pracy, w której istnienie ulega nadwątleniu. Sam wyraźnie przyznaje, że jego wybór motywują racje, które nie pozwalają się wyeksplikować w dyskursie, i które bardziej pochodzą z porządku wiary aniżeli jakiekogolwiek innego:

> Przyznam też, że przyczyny, dla których od dawna jestem zwolennikiem pojmowania wszelkiej sztuki, także poezji, jako mimesis, nie są natury teoretycznej, bo działa tutaj doświadczenie bezustannej pogoni za czymś, co się wymyka i pozostaje nienazwane, a to coś nie jest ani harmonią całości, ani czystością intonacji i przebywa najwyraźniej poza mową. Natomiast jeżeli chodzi o resztę, to jest teoretyczne uzasadnienie, mam dużo pytań i mało odpowiedzi.[28]

Powtarzana z wiersza na wiersz nadzieja na to, że „nasze słowo/ Któregoś dnia tak zdoła się zespolić/ Z korą drzew leśnych kwiatem pomarańcz / Że będzie jednym" (*Wezwanie*, t. 2, s. 234) jest poetyckim mitem słowa partycypującego w rzeczywistości ufundowanej przez Logos, marzeniem o języku władnym artykułować tożsamość, jedność tego, co „uczestniczy w Powszechnym, osobno istniejąc" (t. 2, s. 83). Miłosz z uporem dąży do restytucji wiary w „ukrytą" i „rozumną strukturę rzeczywistości"[29], chciałby „zakomunikować całe zdziwienie bycia tu w jednym nieosiągalnym zdaniu, w którym równocześnie pojawiłyby się ziarnistość i zapach mojej skóry, cała zawartość pamięci, cała dzisiejsza zgoda i niezgoda"[30]. Więcej: to dążenie do jedności (jako figury całości) ma religijną proweniencję i odwołuje się do teologicznego ujęcia słowa, słowa objawionego (słowa Ewangelii), które jest jednością wszystkich słów i języków, całością słowa: „Słowo jedno, jedyne i jedno znaczące, które, rozlegając się od niebios do piekieł, przywróci ład utracony, słowo, którego nie ma, i ten szum jak lasu czy morza to tylko bełkot i płacz" (*Strukturalizm*, t. 2, s. 161).

Nadzieję jednak stale podmywają wątpliwości, a nawet wręcz niewiara. Kiedyś owa niewiara polegała na „urzeczeniu ruchem bez żadnego punktu odniesienia poza nim samym" (dziś powiedzielibyśmy: na urzeczeniu dyferencjacją znaczeń, rozsiewem znaczeń pleniącego się tekstu) i nazwana została „nihilizmem kontemplacyjnym"[31]. Miłoszowi udało się ją zaleczyć, wypędzając diabła Belzebubem, czyli egzorcyzmując Hegla Nietzschem, czego ślady mamy w wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem* (i w eseju *Niedziela w Brunnen*). A więc w istocie sprzeczności ob-

---

27/ Tak ją nazywa Ryszard Nycz w swoim studium, w którym pokazuje, jak poezja autora *Nieobjętej ziemi* nie pozwala się zaklasyfikować jako modernistyczna albo postmodernistyczna czy anty-postmodernistyczna.

28/ Cz. Miłosz *O niewiedzy wyuczonej i literackiej*, „Kultura" 1980 nr 6, s. 34.

29/ Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 162.

30/ Cz. Miłosz *Widzenia nad...*, s. 7.

31/ Cz. Miłosz *Niedziela w Brunnen*, „Kultura" 1954 nr 3.

jawiły się w jeszcze bardziej radykalnej formie nieoswojone, tyle że przyjęte jako nieuniknione. Ruch, czyli czas jest przeciwnikiem, z którym nie można wygrać:

I zawsze słowo, które pozostanie
Będzie wspomnieniem półotwartych ust:
Nigdy, jak chciały mówić, nie zdążyły.
[t. 2, s. 68]

Po latach Miłosz napisze, że ruchu z wiersza nie da się wyeliminować, ale „ruch w poezji [...], by tak rzec, cierpi, nie mogąc znieruchomieć"[32].

Zwątpienie wreszcie powraca w postaci lęku, że wiara w „jest", czyli w obecność, jest jedynie iluzją naszego języka; po końcu świata, „kiedy po zgiełku języków weźmie nagrodę cisza", „muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną" – czytamy w wierszu *Oset. Pokrzywa* (t. 3, s. 337). Ta bez-gramatyczna ziemia „z ostem, pokrzywą, łopuchem, belladonną, / Nad którymi wietrzyk, senny obłok, cisza" jest więc przestrzenią pleniącego się nie-sensu, czymś, co zostaje po zniknięciu języka jako natury ludzkiego świata. W innym wierszu zwątpienie pojawia się wreszcie w postaci niewiary w „podszewkę sensu":

– A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie nie dbając o sens
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Ale:

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwale usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
Na międzygwiezdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, wola, krzyczy.
[*Sens*, t. 3, s. 376]

Można powiedzieć, że taka wiara w nieśmiertelność słowa jest podwójnie uzasadniona. Po pierwsze, dlatego, że – jak powiada filozof – „przeszłość nie oznacza tego, czego nie ma, ale to, co było. A to, co było, oczekuje w pewnym sensie, by zostać wypowiedziane"[33]. Po drugie, dlatego, że raz wypowiedziane, istnieje w powtórzeniu. Poeta żyje powtórzeniem.

32/ Cz. Miłosz *Ogród nauk...*, s. 26.

33/ P. Ricoeur *Wokół pytań o sens*, „Tygodnik Powszechny" 1998 nr 29.

Jacek ŁUKASIEWICZ

Poeta o poetach

Miłosz-poeta, pisząc wiersze, podporządkowuje swej roli poety, a właściwie inkorporuje w nią inne swoje role pełnione poza poezją: historyka literatury, wykładowcy, eseisty, publicysty, recenzenta. W rozmaitych uprawianych przez siebie gatunkach prozy dyskursywnej pisywał również o poezji i o innych poetach. Tutaj zajmę się jednak tylko tym, co Miłosz we własnej poezji pisał o poetach, i to o poetach polskich. A pisał o nich dużo – w różny sposób i z różnych punktów widzenia.

Przywoływał poetów w dedykacjach lub w tytułach utworów jako adresatów listu, ody czy żartobliwego tekstu. Pisał o nich też w trzeciej osobie w najrozmaitszy sposób – od niewielkiej wzmianki, przez krótką wypowiedź, po obszerne balladowe czy niby-eseistyczne ujęcia. Pojawiają się oni często jako osoby pełniące rozmaite pozaliterackie role, ale również zdarza się, że mowa jest wyłącznie o ich funkcji poety, podmiotu dziela-twórczości. Są poeci przywoływani również poprzez cytaty, aluzje, stylizacje i podobne zabiegi, których jest w poezji Miłosza zbyt wiele, by można je w tym artykule rzetelnie przedstawić. Ograniczam się więc do wyraźnych przywołań osób nazwanych imieniem, nazwiskiem, pseudonimem czy nie budzącą wątpliwości peryfrazą.

Poezja jest przestrzenią dążącą do pełnej autonomii, do izolacji od innych porządków tekstowych. Miłosz wie o tym i lęka się tego. Przełamuje więc w różny sposób granice, poszerza dykcję. Występując w utworach poetyckich jako biograf, pamiętnikarz, historyk literatury itp., poszerza się niejako o owe role i poszerza o nie przestrzeń swej poezji.

Poezja Miłosza zmieniała się z latami. W okresie przedwojennym (który dla wygody traktuję tu całościowo) znajdujemy adresatów dedykacji w utworach pisanych w trzeciej osobie. *O młodszym bracie* dedykowany jest Jarosławowi Iwaszkiewiczowi, *Kołysanka* Józefowi Czechowiczowi, *List 1/1 1935* nie jest dedykowany, lecz skierowany wyraźnie do Jerzego Zagórskiego już we wstępnej apostrofie: „Je-

rzy, Jerzy, ty niedobry synu, poeto bojaźliwy, przyjacielu krzywdzony". Pojawiają się też nazwiska innych poetów, np. Jesienina („O z jakąż dla życia miłością i złorzeczeniem Bogu / Usta do lufy przykładał poeta Sergiusz Jesienin" – *Na śmierć młodego mężczyzny*). W wierszu *O książce* znajdujemy nazwiska autorów, których pisania nowi katastroficzni wizjonerzy nie mogą kontynuować.

Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci mglisty
wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada,
ani chórem Faustowskim niebo nie zagada
i czoła zapomniany dawno wiersz Hafisa
chłodem swoim nie dotknie, głów nie ukołysze,
ani Norwid surowe nam odkryje prawa
dziejów, które czerwona przesłania kurzawa.
My niespokojni, ślepi i epoce wierni
gdzieś daleko idziemy...

„My" wspólnotowe nie jest w tym wierszu ironizowane. W czasie wojny, w *Ocaleniu* uległo to głębokiej zmianie. Conrad, Goethe, Hafiz, Norwid nie mogli już pozostawać po drugiej stronie przepaści – w minionym. Wprost przeciwnie – wtedy właśnie Miłosz wykonał skok ku nim. Wówczas po drugiej, już teraz obcej stronie przepaści zobaczył tych, którzy, jak sądził, nieroztropnie kontynuowali poetykę symbolistyczno-katastroficzną – „dwudziestoletnich poetów Warszawy".

W wierszach z czasu wojny poeci nie są wprost przywoływani. Z jednym właśnie wyjątkiem: powojennej już *Przedmowy* do tomu *Ocalenie*. Tam do poetów pokolenia wojennego, do Baczyńskiego, Gajcego, Trzebińskiego – do każdego z nich – mówił: „przysięgam nie ma we mnie czarodziejstwa słów". Na ich grobach składał swój tom profetyczny i dydaktyczny, zaklinając upiora: „abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej".

Odpychał się Miłosz od dawnego brzegu zaklęciami, ale dobrze wiedział, że zaklęcia te nie mogą być skuteczne. W popowstaniowych wierszach włączonych do *Ocalenia* używał wielu innych zaklęć: słów-talizmanów, jak: „sekundy", „perły", „gwiazda" (z wiersza *Rozmowa płocha*), czy barokowej wykwintnej strofy z wiersza *Los*.

Dopiero po wojnie otwarła się szeroko i zaludniła innymi poetami przestrzeń poetycka Miłosza. Swe poetyckie inwokacje kierował do dawno zmarłych (Jonathana Swifta prosił o wsparcie w uprawianiu poezji krytycznej, satyrycznej, drwiącej, a jednocześnie posiadającej esencje poetyckości) i do żywych. Do młodego Tadeusza Różewicza skierował emfatyczną pochwałę ocalającego żywiołu poezji („A naokoło huczy śmiech poety / I jego życie nie mające kresu"); przeciwstawiał go głosicielom „urzędowych kłamstw" – retorom:

A w miejscu gdzie siedzieli nie wyrośnie
Ani źdźbło trawy.

W satyrycznym i dydaktycznym *Traktacie moralnym* przywołał paru patronów: Witkiewicza, Sartre'a, wspomniał Rabelais'go – Conrada, autora *Jądra ciemności*. Ale to nie byli poeci.

Głównym utworem, który gromadzi poetów, jest oczywiście *Traktat poetycki* (1956). W żadnym innym wierszowanym utworze Miłosza zaludniona poetami przestrzeń poezji nie jest tak rozległa, bogata, kompletna – jak w tym poemacie. Gromadzi żywych i umarłych w tej złożonej przestrzeni bez czasowych granic: historycznej, historycznoliterackiej, autobiograficznej. Wszystkie te typy przestrzeni są tam współobecne, a jednocześnie nie przylegają do siebie – jak klisze, lekko przesunięte, tak, że efektem staje się niejednoznaczność.

Miłosz sformułował w *Traktacie...* poetyckie (metaforyczne, zawarte w poetyckim obrazie) definicje twórczości i postaci przywołanych poetów. Za metaforami, za każdym obrazem stoi liryczne „ja", którego ta służąca definiowaniu metafora jest produktem. Czynił tak już wcześniej. „Już z kart twoich" – zwracał się do książki – „nie zaświeci mglisty / wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada", obok takiej definicji – przez porównanie, była inna, zbudowana przez metaforę antropomorfizującą: „ani chórem Faustowskim niebo nie zagada"; „i czoła zapomniany dawno wiersz Hafisa chłodem swoim nie dotknie". Wreszcie przez metonimię („ani Norwid surowe nam odkryje prawa / dziejów, które czerwona przesłania kurzawa"). Jest w tym silny element poetycki – obrazowy, ale i pojęciowo-retoryczny. Antropomorfizowane są rzeczowniki niematerialne: „wieczór", „niebo", „wiersz", one przechodzą w obrazy, w ich cieniu pozostają w strukturach obrazów nazwiska poetów. Jednocześnie jednak wiadomo, że właśnie te nazwiska są najważniejsze, genetycznie pierwotne.

W *Traktacie poetyckim* „definicje" są tworzone inaczej. Podmiotami zdań są właśnie osoby identyfikowane nazwiskiem. Określenia odnoszą się do tych osób, a nie do wrażeń i nastrojów czytelnika stanowiącego podmiot liryczny. Bardziej to przypomina (imituje) podręcznik pióra historyka literatury czy tekst krytycznoliteracki niż impresyjną lirykę. „Ja", „my"-czytelnicy jesteśmy na dalszym planie – nie podmiotami czytającymi, ale przedmiotami urabianymi przez „definiowanych" poetów. Tak jest z Conradem, Wyspiańskim. Oni występują jako protagoniści historycznej (nie tylko historycznoliterackiej) sceny. Ale i oni nie występują bezpośrednio. Zamiast Conrada w decydującym finale opowieści o nim pojawi się (metonimicznie) bohater *Jądra ciemności* – „Cywilizator, oszalały Kurtz", który: „Na memoriale o światłach kultury / Pisał «ohyda» a więc już wstępował / W dwudziesty wiek".

Wyspiańskiego pokonała s p r z e c z n o ś ć pomiędzy powagą i wolą znalezienia się w historii oraz wolą walki z jej fatalizmem a stylem, który do tej powagi i woli walki nie dorósł.

Inni poeci młodopolscy zostali scharakteryzowani jako uczestnicy procesu historycznoliterackiego – albo nie rozumiejący jego istoty, swej zależności od języka etnicznego i od stylu epoki (Kasprowicz, który „ryczał, rwał jedwabne pęta. / A zerwać nie mógł, bo są niewidoczne, / A to nie pęta, raczej nietoperze, / Wypijające

z mowy sok w przelocie"), albo bezwolnie im się poddający (Staff, Leśmian, choć ten „wyciągnął wnioski: Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna") .

Ci poeci – nosiciele nazwisk są w części *Piękne czasy* wyłącznie podmiotami swoich dzieł. Uwięzieni w światach poetyckich, nie buntują się, przestają być niejako osobami.

Za to w części poświęconej dwudziestoleciu sytuacja się zmienia. Przede wszystkim należący do „pięknej plejady" Skamandryci – to osoby. Mogą się mylić i często się mylą, lecz są to także podmioty życia, a nie tylko tekstu literackiego. Działają w obu sferach. Trudno się oprzeć wrażeniu, że również dlatego, iż poznawani byli przez Miłosza nie tylko z lektur, że żyli w tym samym, co on, czasie historycznym. Ich twórczość i życiorysy wzajem się objaśniały, jak choćby najlepiej znane i najdobitniejsze, najdramatyczniejsze fragmenty o Julianie Tuwimie. Tuwim, co „«Ca ira» wołał w Grodnie, Tykocinie" i ten, który uczestników swych dawnych, przedwojennych spotkań autorskich spotykał po latach, po wojnie, „na balu UB" – był nie funkcją stylu, jak Kasprowicz czy Staff, ale osobistością literacką. Jego mankamenty były nie mankamentami polszczyzny, których nie umiał przezwyciężyć, lecz jego własnych konfliktów i słabości.

W grozie żył Tuwim, milknął, grał palcami,
Na jego twarzy hektyczne wypieki.
I, rzec by można, wojewodów łudził
jak później łudził dobrych komunistów.
Krztusił się. W krzyku drugi był zawarty,
Zamaskowany: że społeczność ludzka
Sama już w sobie jest dziwem nad dziwy.
Że my chodzimy, jemy i mówimy
A wiekuista światłość już nam świeci

Jak ci, co w hożej, uśmiechniętej pannie
Widzieli szkielet z pierścieniem na kości
Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego jest konwencjonalna
I tak użyta jak rym i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził.

Myśl tę należy wydobyć, przywrócić jej zasadnicze znaczenie – myśli właśnie, a nie składnika poetyczności. Eschatologiczny wymiar poezji Tuwima, którego nie mógł on wyrazić wprost, został tu pokazany jako najważniejszy. Eschatologiczny – więc przekraczający ramy teraźniejszości, ukazujący teraźniejszość *sub speciae aeternitatis*. Sama bowiem poezja została przez Tuwima (jego poetykę?, jego podmiot-poetę?) zdegradowana do bogatej poetyczności. Portret poetycki Tuwima wydaje się szczególnie celny, diagnoza trafna; jest ten urywek zarazem epitafium, kiedy bowiem powstawał *Traktat poetycki* – Tuwim już nie żył.

Innym bardzo znanym portretem, tym razem komicznym, a nie tragicznym jest wizerunek Przybosia:

Awangardzistów było bardzo wielu.
Podziwu godny z nich jest tylko Przyboś.
W sól, w popiół padły narody i kraje
A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem.
Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie.
W czym jego sekret? Już w Anglii Szekspira
Kierunek powstał, tak zwany euphuism:
Pisać doradzał tylko metaforą.
Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
Uczucia miewał, jakie są wskazane
Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
Równie mu obcy i smutek i humor.
On chciał w ruch puścić statyczne obrazy.

Przyboś w tym satyrycznym obrazku jest albo hipokrytą, albo człowiekiem ograniczonym. Hipokrytą – udającym przy użyciu metafor wieloznaczność świata poetyckiego, gdy pod spodem jest racjonalizm z jego rozsądkowym dyskursem. Ograniczonym – nie widzącym sprzeczności pomiędzy tymże przystosowującym się konformistycznym racjonalizmem a kultem metafory. Oczywiście, niesprawiedliwie sprowadzona została poezja Awangardzisty do pewnego technicznego zadania, które Przyboś rozwiązywał mimo kataklizmów historycznych: „On chciał w ruch puścić statyczne obrazy".

Podobnie jak w poprzedniej części Miłosz redukował Młodą Polskę, tak tu redukował awangardę. Jej język był dla niego poetyzmem – innym niż młodopolski, ale wypływającym z podobnych źródeł; był fałszywym „ustawieniem głosu", ulegnięciem łatwiźnie i emocjonalności polszczyzny, na innym, ideologicznym planie – infantylnemu wyobrażeniu o „ludowej sile".

W sylwetce Tuwima sugestywnie zostało przywołane obrazowanie z jego poezji, autor nawiązał z nim kontakt w tej sferze. W sylwetce Przybosia nie ma najmniejszej aluzji formalnej do jego poezji. Ani na sekundę nie zostaje przywołana, od razu, z góry osądzona i odrzucona.

Dwa portrety – Tuwima i Przybosia – weszły na trwałe do świadomości literackiej i zapewne silniej w niej tkwią niż jakiekolwiek inne ujęcie krytyczne dotyczące któregoś z tych poetów.

W części *Duch dziejów* (z wyjątkiem fragmentu o „młodych poetach Warszawy") dominuje cytat. Tradycja budowana jest teraz inaczej – poeta nie wychodzi od osób (choć i one są, bo za cytatami z Mickiewicza jest Mickiewicz), lecz od tekstów. Diachronię historii literatury, zmieszaną z wiele szybszym tokiem życia literackiego (w którym podmiot utworu – autor *Traktatu poetyckiego* uczestniczy) zastąpiła syn-

chronia czasu poetyckiego – teraźniejszości na sposób Eliotowski pojętej jako współobecność przeszłości.

Traktat był wielokrotnie komentowany, także opatrywany komentarzami autora. Wiele o nim napisano, jego forma „traktatowa" implikowała złożoność podmiotu wypowiadającego, wiązkę ról podporządkowanych podstawowej roli poetyckiej: poety lirycznego.

Później już nigdy taka forma nie została przez Miłosza podjęta (poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest jednak czymś innym) i poeci przywoływani już byli do innych gatunków i w tych gatunkach spotykani. Przywoływani i spotykani z czułością, ale traktowani jednocześnie z wyższością. Tak potraktował Miłosz poetów, którzy źle wybrali: Gajcego w *Balladzie* (dedykowanej Jerzemu Andrzejewskiemu), Słowackiego w cyklu *Z kronik miasta Pornic*.

Gajcy został wpisany w topos Piety. Wypowiedź matki, w której są echa lamentu, jest stylizowana na ludowo, gdy mówi trójzestrojowym dziesięciozgłoskowcem. Czy powstanie było słuszne? „Leży Gajcy, nigdy się nie dowie, / Że warszawska bitwa zeszła na nic". Teraz wyrosła odbudowana Warszawa, młodzi opodal cmentarza gonią tramwaj, wsiadają w biegu...

A ja nie wiem, niechaj Bóg osądzi
Kiedy z tobą rozmawiać nie mogę.
Pokruszone twoje kwiaty w pyle,
To ta susza, wybacz mój jedyny,
Czasu mało, a jeżeli przyjdę
Z tak daleka muszę nosić wodę.

Ta stylizacja to sygnał bezradności nie tyle intelektualnej, co emocjonalnej wobec tego tematu, jakby tylko za cenę ironii, balladowej naiwności narratora – poeta zdolny był o tym mówić. (Podobnie naiwnie stylizował poemat *Swiat*, by móc w dniach apogeum drugiej wojny światowej przedstawić lad bytu).

W wierszu *Słowacki* stosuje Miłosz podobny rytuał zaklinającego guślarza, jaki zastosował był we *Wstępie* do tomu *Ocalenie* wobec poległych młodych poetów Warszawy. Słowacki też łudził się we własnej poezji i co do własnej poezji; nie przyjmował rzeczywistości w jej ladzie, ani natury w jej okrucieństwie. Metempsychoza była ułudą, zacierała granicę między życiem a śmiercią.

O smętny, o kochany
Srodze ty oszukany.
Nie duch wieczny rewolucjonista, Lucifer,
Wije się w przebitym zębatą ością węgorzu,
Nie on ma tak twarde życie, że łbem o kamień
Trzeba go długo rzucać, aż ucichnie.
[...]

Ty nie byłeś bratem węża który spojrzał w słońce.
Oddzielone są na zawsze świadomość i nieświadomość.
Po cóż mówiłeś tak dużo? Każdy jak ty truchleje,
Bo życie ostateczne i śmierć ostateczna.
Ale masz, daję tobie tę szklankę koniaku.

Jest tu ta sama ambiwalencja przywołania i odepchnięcia. Gest guślarza obrzędowy, aludujący do II części *Dziadów* nakłada się na sytuację teraźniejszą: jest nią „spożywanie alkoholu". Można – na innej płaszczyźnie – więc mniemać, że Słowacki zjawił się przy którejś szklance koniaku (picie koniaku szklankami jest szczególnie intensywne) i jednocześnie został szklanką koniaku odepchnięty. „Daję tobie tę szklankę koniaku" może oznaczać dwa gesty. Pierwszy – daję, a więc wypijam czy wylewam na ofiarę, byś odszedł. Drugi – daję ją tobie, byś wypił. Wątły, chory na płuca...

Stylizacje w tego rodzaju wierszach – jeszcze raz to trzeba zaznaczyć – stwarzają i podkreślają wspólnotę poetyckiej płaszczyzny, przestrzeni, w której odbywa się spotkanie poetów. Jednocześnie jednak, co jest jedną ze stałych funkcji stylizacji, wprowadzają dystans. Spotykamy się – poeci: wzywający i wezwany – na obcym, przynajmniej wzywającemu (a najczęściej również wezwanemu), gruncie, w cudzej formie. Ten obcy grunt sprawia, że autentyczność obu rozmówców musi być ujęta w cudzysłowy.

Potem to ulega ewolucji. Bywa, że uobecnienie przywołanego jest pożądane, nawet konieczne, lecz z jakichś względów szczególnie trudne na cudzym formalnie gruncie. Wtedy jednym z wyjść jest oddanie głosu wezwanemu poecie już nie w krótkim cytacie, lecz przytoczenie jakiegoś całego jego tekstu. W ten sposób został przytoczony w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* dość długi wiersz Teodora Bujnickiego, „ostatniego biednego barda Wielkiego Księstwa". Jedyny utwór – tak to chyba należy rozumieć – który, według Miłosza, z dorobku Bujnickiego ocalał godny przechowania i dlatego Miłosz umieścił go wśród różnych związanych z Litwą i rodzinnym miejscem tekstów z wielu epok, zestawionych w tym poemacie, mającym m.in. imitować tekst kultury Wielkiego Księstwa. Liryczny wiersz Bujnickiego poprzedzony jest przez Miłosza wprowadzeniem w tonacji epickiej:

I tam to ów Teodor dostał trzy kule w brzuch z niedużej odległości.
Przez co nie musiał przekraczać tak wielu granic.

Wiersz zabitego jest częścią autentycznej tradycji językowej (w szerokim rozumieniu) dawnej Litwy. Jest związany integralnie z rytmami, z fizjologią rodzimej ziemi (podobnie – a Miłosz pisze o tym m.in. w *Nieobjętej ziemi* – jak wiążemy wiersz z rytmami organizmu jego autora).

Przypomni jego imię tylko jeden wiersz.
Podyktowany – bo nie zręczność ręki

Pisze poezję, ale wody, drzewa
I niebo. Drogie nam, chociażby ciemne,
Które widzieli nasi rodzice i rodzice rodziców
I rodzice tych rodziców, od prawieka.

Poemat Miłosza nie jest składanką, jest integralną przestrzenią poetycką, ale jej składniki są heterogenne: zapisy sądowe, formuły testamentów traktowane na równi z wierszem lirycznym. A więc jeśli nawet Bujnicki jest – jakoś – obecny w swoim wierszu, to pełniej i prawdziwiej obecny jest w imitującym tekst kultury Wielkiego Księstwa poemacie Miłosza. Nie we własnej, lecz w cudzej, wtórnej przestrzeni poetyckiej.

Niektórzy poeci wspomniani zostali krótko i okazyjnie, jak Adam Ważyk w wierszu *Rok 1945* (*Kroniki*)[1].

– Ty, ostatni polski poeto!: pijany ściskał mnie
Kolega z Awangardy, w długim wojskowym szynelu,
Który wojnę przeżył na Wschodzie i tam zrozumiał.

Zupełnie inaczej, choć też w trybie pamiętnikarskim i zarazem nekrologicznym (te dwa tryby coraz częściej – z upływem czasu życia Miłosza – na siebie się nakładają) pojawia się Anna Kamieńska w poemacie *Dalsze okolice*. Poświęcona jej część 11 tego utworu składa się jakby z tekstu głównego i dodanego (w nawiasie) nonparelowego przypisu.

Tekst główny, uroczysty:

11. „Chodzę w przebraniu starej, otyłej kobiety"
Napisała na krótko przed śmiercią Anna Kamieńska.
Tak, znam to. Jesteśmy płomień lotny
Nietożsamy z garnkiem glinianym. Więc piszmy jej ręką:
„Powoli wycofuję się z mego ciała".

I przypis-wspomnienie z silnym obniżeniem tonu:

(Zjawiają się dwie poetki siedemnastoletnie.
Jedna z nich to ona. Chodzą jeszcze do szkoły.
Przyjechały z Lublina do mistrza. Czyli do mnie.
Siedzimy w warszawskim mieszkaniu z widokiem na pola,
Janka podaje herbatę. Grzecznie chrupiemy ciasteczka.
Nie mówię, że obok na pustej działce leżą rozstrzelani.)

Sam Miłosz tak to komentował, pisząc o postaciach, które nawiedzają jego wyobraźnię: „Jedni chcą się przypomnieć, inni nie. Awangardowy poeta Adam Ważyk, za stalinizmu nazywany «terroretykiem», chciał się przypomnieć. On to do mnie mówił po pijanemu w 1945 roku: «Ty, ostatni poeto polski»" (*Wiersze*, Kraków 1993, t. 3, s. 272).

1/

Wspomnienie nie jest dokładne. Informacja o rozstrzelanych na pustej działce wskazuje na lata wojny, ale Kamieńska, urodzona w roku 1920, przekroczyła już wtedy dwudziestkę.

Kolejny wiersz nosi tytuł *Czytając „Notatnik" Anny Kamieńskiej*. Przytoczmy go:

Czytając ją uświadomiłem sobie, jak była bogata, a ja ubogi.
Bogata w miłość i cierpienie, w płacz i sny, i modlitwę.
Żyła wśród swoich, mało szczęśliwych, ale wspierających się wzajemnie,
Złączonych odnawianym na grobach paktem żywych z umarłymi.
Cieszyły ją zioła, polne róże, sosny, kartofliska
I zapachy znajomej od dzieciństwa ziemi.
Nie była wybitną poetką. Ale to sprawiedliwe.
Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki.

Teksty zostają tu rozszczepione na różnie oceniane warstwy: mądrościową i poetycką. Tekst mądrościowy jest szlachetny, poezja nie może być „szlachetna" (to często Miłosz powtarza, rozumiejąc w odniesieniu do poezji owo „szlachetny" podwójnie: 1) jako spełniający pozytywną rolę społeczną frazes – tu nie o to chodzi; 2) pozbawiony manichejskiej skazy: „rozkołysania snem, melodią").

Przeciwieństwo portretu Kamieńskiej stanowi portret Swirszczyńskiej – jest zupełnie inny. Rozszczepiona na górę i dół, ducha i ciało – chce wznieść się nad takie sprzeczności, „wysławiając bycie: / rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży / wędrowania po górach, nawet grabienia siana, // Znikałaś, żeby trwać bezosobowo". Rozwiązywała zagadki, do których rozwiąznia sam Miłosz w swojej poezji dąży:

I ciało jest najbardziej tajemnicze,
Ponieważ tak śmiertelne, chce być czyste,
Uwolnione od duszy, która krzyczy: „Ja!"

Metafizyczna poetka Anna Swirszczyńska
najlepiej czuła się stojąc na głowie.

[*Tłumacząc Annę Swirszczyńską na wyspach Morza Karaibskiego*,
z tomu *Na brzegu rzeki*]

Swirszczyńska traktowana jest ufnie, Kamieńska-poetka nieufnie, ale obie z ważnych przyczyn znalazły się w poetyckiej przestrzeni Miłosza.

Wspomina te poetki w wierszach Miłosza jego „ja" życiowe i autobiograficzne, po prostu wspomina. Nie ma szczególnych obrzędowych uobecnień czy historycznoliterackich klasyfikacji. Poeta nie musi wchodzić i nie wchodzi ani w rolę guślarza, ani historyka literatury.

Inaczej, bardziej obrzędowo zachowuje się podmiot w tekście o Czechowiczu, z cyklu *Osobny zeszyt*. Czy w jakiś sposób można z umarłym się porozumieć ponad granicą śmierci? W jakiś sposób tak, ale niedostateczny – odpowiada ten wiersz,

złożony z rozmaitych w tonacji wersetów. Kolokwialność jednych ma likwidować czy zmniejszać naturalny dystans między żywym a zmarłym („zakładam u ciebie niejakie zainteresowanie, przynajmniej twoim dalszym pobytem wśród żywych"). Wzniosłość innych uwyraźnia poetyckość sytuacji („pojawiasz się teraz, na moim innym lądzie, w późnej błyskawicy").

Czechowicza widzimy w mundurze żołnierza z dwudziestego roku.

> Z wychodków w podwórzu, pomidorów na oknie, pary nad balią, zatłuszczonych kajetów w kratkę –
>
> Jak mogła wzbijać się ta skromna muzyka na młode glosy, ciemne pola przemieniająca?
>
> Oddzielony skazą we krwi, świadomy Fatum: ale trwa tylko zaśpiew, o całym smutku nikt nie wie.

Poezja Czechowicza kieruje czytelnika czy słuchacza nie ku swojemu sprawcy, lecz ku innej, wykreowanej przez niego czy wskazanej – rzeczywistości. Nie biograficznej, nie historycznej, nie społecznej – raczej metahistorycznej, metafizycznej.

> Gdzie ty za twoimi słowami i wszyscy milczący i zaniemiałe państwo, które kiedyś było.

Od dawna, od początku właściwie ważne były dla Miłosza autorytety osobowe. Ustalał perspektywy, by móc te autorytety właściwie przyjąć. W zależności od perspektywy ta sama postać była otaczana kultem lub poddawana krytyce. Przykładem jest Mickiewicz. (Pokazała to wszechstronnie Elżbieta Kiślak w drugiej części *Walki Jakuba z Aniołem*.) Ze zmianą perspektywy przyjmowane są nowe postawy, wśród nich postawa czciciela albo – częstsza w poezji Miłosza – postawa ucznia.

Trzecia część tomu *To* poświęcona została poetom oraz innym autorom. Poetów z tego grona wydzielać nie należy, choć spraw poezji też się tu dotyka. Miłosz mówi o tym, co innym zawdzięcza, i jeszcze raz, wyraźnie – w czym się z innymi nie zgadza. Jest to dialog drugi co do ważności i obszerności po *Traktacie poetyckim*, a jakże różny od niego. Podstawową dla całego tomu dykcję „życiową" i naturalną modyfikuje w tych utworach w różny sposób, to patosem ody, to sarkazmem pamfletu.

Pierwszy pojawia się Mickiewicz. To jego los uczy, że:

> Dosyć połączyć dwa słowa, już biegną,
> Chwytają, niosą na obrzęd plemienny.
> Piszmy dla siebie, dla paru przyjaciół,
> Żeby umilić niedzielną majówkę:
> Tak się zaczyna. A później sztandary,
> Wrzaski, proroctwa, obrona barykad.

[...]
Co za demonizm w naturze języka,
Że można zostać tylko jego sługą!
[*Ze szkodą*]

Uczyłem się więc – powiada tu Miłosz – nie tylko na tym, co w Mickiewiczu wielkie i słuszne, także na jego błędach. Ale jest on zawsze „moim wielkim patronem", pierwszym z przywoływanych. W nim jest nauka i przestroga.

I ja szkodziłem, może mniej niż inni.
W przebraniach, maskach, nierozpoznawalny,
Niejednoznaczny. Już to jest ochroną
Przed recytacją na dorocznym święcie.

Jako drugi z kolei przywołany został Iwaszkiewicz. Wiersz – zatytułowany *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji* – jest polemiczny w stosunku do poprzedniego (*Ze szkodą*) i zaczyna się (ukrytym) nawiązaniem do tekstu, który Iwaszkiewicz ogłosił był w „Twórczości" po wyborze papieża Wojtyły. Pytał tam, co by powiedzieli Mickiewicz i Słowacki na wybór Polaka, który grał niegdyś Samuela Zborowskiego i teksty polskich wieszczów zna na pamięć. Miłosz, przygotowując wieczór Iwaszkiewicza, zdaje sobie sprawę, iż jest on poetą ulegającym często „słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu, ucieczki w nicość". I pisze: „Ja też poczułem się odpowiedzialny" – nie jest to stwierdzenie ironiczne. Chce przeto wydobyć z tych wierszy „ton głębinowy pomimo zwątpienia", który – jak każdy ton głębinowy w poezji – jest *eo ipso* afirmacją bytu. A także pragnie wybrać z Iwaszkiewiczowskiego dorobku „Mowę pokoleń, nasze gospodarstwo [...] Barwy i zapach kwitnącego stepu"...

Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II została przygotowana przez omówione tu dwa poprzedzające ją wiersze. Adresat ody jest działającą świętością. Świętość ma tu trzy znaczenia: godnościowe (tytuł: ojciec święty), osobiste (jest świętym człowiekiem) i numinotyczne (przez niego działa święte). A jeśli tradycja polskiego romantyzmu „wieszczego" przyczyniła się do tej troistej świętości, to spełniła swe wielkie zadanie. Może więc słabość lub siła naszej romantycznej tradycji zależy od jakości ją przejmującego?

Jesteś z nami i zawsze będziesz z nami
Kiedy odezwą się moce chaosu,
A posiadacze prawdy zamkną się w kościołach,
I jedynie wątpiący pozostaną wierni,
Twój portret w naszym domu co dzień nam przypomni,
Co może jeden człowiek, i jak działa świętość.

Następnie wezwana zostaje Jeanne Hersch. Z dwunastu wymienionych zasad-przykazań tej przyjaciółki, filozofki – każde jest ważne. Utwór ten, *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, stanowi dopowiedź do, wcześniej napisanej i umieszczonej w *Dalszych okolicach*, *Rozmowy z Jeanne*. W *Rozmowie...* mowa była o ważniejszym nad filozofię olśnieniu „szmaragdową esencją zieleni", uwalnianiu się, uzyskiwaniu poczucia wolności w ogromie natury. Tutaj przykazania wyekstrahowane z pism i rozmów z Jeanne Hersch układają się w kodeks moralny, zamknięty następującą, skłaniającą do optymizmu i dzielności maksymą:

> 12. Że we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny.

Wiersz *Zdziechowski*, inkrustowany cytatami z pism profesora, formułowany jest z początku w pierwszej osobie, kończy się zaś pisanymi w drugiej osobie rytmicznymi wersetami zwróconymi do postaci tytułowej.

Pesymizm Zdziechowskiego prowadził go jednak do ocalającej wiary w Boga, pomimo powszechnego zła i chaosu, i do szukania ochrony w tradycji. Myśliciel bowiem i poeta (w funkcji myśliciela) powinni ocalać. Koresponduje z tym utworem filipika *Przeciwko poezji Filipa Larkina*, który „nieproszony, / Wierszem wylicza powody rozpaczy. / Czy mam dziękować?". Rymowane zakończenie:

> Ja też pamiętam, żałobny Larkinie,
> Ze śmierć nikogo z żywych nie ominie,
> Nie jest to jednak temat odpowiedni
> Ani dla ody, ani dla elegii.

– wprowadza cudzysłów ironiczny, a owa ironia osłabia szyderstwo z Larkina i jest też autoironią.

Znalazły się jeszcze w tej części tomu inne wiersze: *Krawat Aleksandra Wata*, *Do Roberta Lovella*, i utwory dotyczące dwóch poetów polskich: Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza. Zatrzymam się krótko przy tych ostatnich.

W wierszu *O poezji z powodu telefonów po śmierci Herberta* znów został przywołany dręczący Miłosza podział na cielesne i duchowe, na amoralną naturę i moralną strefę bosko-ludzką. Poezja, która – wydawałoby się – nie powinna wcielać się w to, co ludzkie, brudne i grzeszne – wciela się jednak, nie wiadomo dlaczego. I ujednostkowiona w człowieku staje się po jego śmierci jednoznaczna z jednostkową duszą, która z ciała wyleciała:

> oswobodzona z majaków psychozy,
> z krzyku ginących tkanek,
> z męki wbitego na pal
> Wędruje światem
> Wiecznie jasna

Poezja ma więc także znaczenie dla pozaziemskiej przyszłości poety.

Różewiczowi, który napisał, że zło bierze się „z człowieka / zawsze człowieka / i tylko człowieka" – Miłosz odpowiada swoim *leitmotivem*, że niestety nie, że zło jest immanentne w naturze, a „dobra natura i zły człowiek / to romantyczny wynalazek". Dodaje jednak, kończący tę część tomu wiersz-portret, wiersz-definicję – *Różewicz*:

nie ma pobłażania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

ryje w czarnej ziemi
jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem

Ostatnie dwa wersy są tajemnicze i każde rozjaśnianie tej tajemnicy będzie fałszowaniem. Mimo to jednak spróbujmy zinterpretować te linijki. „Ryć w ziemi" – to szukać w naturze, uprawiać i jednocześnie ranić ziemię. Różewicz robi to i to, posłuszny sile zewnętrznej (nazwijmy ją siłą poezji), jest jej narzędziem – łopatą i jednocześnie zranionym kretem. Na kogo można natknąć się, ryjąc w ziemi? Na dżdżownicę lub właśnie kreta. A kret nie po raz pierwszy pojawia się w poezji Miłosza. W wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na Getto* – kret był strażnikiem umarłych, sędzią i zagadką metafizyczną. Siebie-kreta, cielesnego, ziemnego a jednocześnie moralną i metafizyczną instancję – Różewicz w swojej poezji swoją poezją rani. Dodać chciałbym, że mamy do czynienia z wyjątkowo przenikliwym odczytaniem wierszy autora *Płaskorzeźby* i *Zawsze fragment*.

Jest to – w linearnym porządku poezji Czesława Miłosza – ostatnia dana przez niego definicja poszczególnego poety.

*

Z zarysowanego tu materiału można wyciągać różne na pewno wnioski. Interpretować go według różnych kluczy.

Przede wszystkim poeci wypełniają przestrzeń poezji rozumianej jako tradycja, w sensie: historia. Pojawiają się w diachronii, mają swoje odcinki w dziejach, żyją wtedy, komponują wiersze, pozostawiają za sobą teksty. Wśród tych poetów jestem też ja, poeta o imieniu i nazwisku Czesław Miłosz, urodzony w Szetejniach, któremu przydzielony został długi, lecz też ograniczony w czasie odcinek w dziejach poezji polskiej, a również światowej. Patrzę na siebie z zewnątrz, na swoje miejsce jako na miejsce w historii literatury, na jednego z poetów spełniającego podobne jak inni funkcje.

Po drugie – poeci wypełniają przestrzeń poezji rozumianej jako moja tradycja osobista. Sam – bardziej lub mniej arbitralnie – organizuję przestrzeń tej tradycji, uwewnętrzniając te, a nie inne lektury. Wybieram je sobie, tasuję je albo one tasują

się we mnie, współtworzą mój pejzaż wewnętrzny, nie zachowując koniecznie chronologicznego porządku, choć ten porządek historii jest we mnie na tyle obecny, że i oni nie mogą go porzucić. W tym wypadku jestem centrum układu, nie jednym z nich, ale od nich odrębny. Spotykam się z nimi, lecz na moim gruncie, na gruncie mojej osobowości i na gruncie mojej poezji. Ale moja poezja nie jest jedną przestrzenią, w której panuje jeden podmiot sprawczy w jednej występujący roli. Nie, moja poezja jest podzielona na kręgi (pozostańmy przy tej niedokładnej, ale wygodnej Dantejskiej metaforze).

Te kręgi układają się według wyliczenia zawartego we *Wstępie* do *Traktatu poetyckiego*. W każdym z takich kręgów jest „ja" i zjawiają się „inni". Wśród nich szczególnie często pojawia się tak ważny dla Miłosza Mickiewicz. Jest więc wpierw krąg objawiania się świata w obrazie. To epifanijne odsłanianie się tajemnicy, bytu. Doznaje go „ja" bezpośrednio i w komunii z innymi poetami, którzy są do tego zdolni. Wśród nich z Mickiewiczem, jednym z największych, a w poezji polskiej chyba największym, z doznających i utrwalających takie doznania w mowie, czy doznających poprzez mowę. Następnie otwiera się (czy raczej zamyka) krąg „rozkołysania rymu, snu, melodii", dwuznaczny, lecz konieczny, specyficznie poetycki (gdyż krąg epifanijny nie wymaga mowy wiązanej). W owym drugim z kręgów wyzwalają się moce irracjonalne, po stronie podmiotowej pojawia się guślarz w swej dwuznacznej roli. Krąg trzeci – to krąg myśli; w nim Mickiewicz jawi się dwuznacznie, jako mędrzec, który potrafił z wielką siłą przeciwstawić się scjentystycznej i mieszczańskiej Ziemi Ulro i jako demagogiczny uzurpator z *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz z *Widzenia księdza Piotra*. Wreszcie wstępujemy w krąg satyry. Tu Mickiewicz staje się tej satyry jednoznacznym przedmiotem. Nie ma jednak wątpliwości, że wbrew pozorom, przywołany poeta w tych wszystkich kręgach zachowuje swoją osobową tożsamość.

To są kręgi poezji jako przestrzeni, w której ja-poeta uczestniczę, jest ona zarazem metonimią przestrzeni kultury, w której uczestniczę, języka, w którym tworzę. Jednocześnie jednak, wprowadzając owych poetów do mojej poezji, wprowadzam ich do mojej poezji właśnie. W moją osobistą przestrzeń jednostkową, do mojego idiolektu. Tu się z nimi spotykam, będąc tej przestrzeni panem. Jeśli tam najbliższym kontekstem była historia, historia kultury i historia kultury odzwierciedlająca się w języku i go formująca, to tutaj takim kontekstem jest moje życie, moja biografia. Tu więc ważne się staje, czy poetów, których przywołuję, znałem lub znam osobiście, czy są oni żywi czy umarli. Znanych mi nie mogę redukować do ich poezji, nawet jeśli staram się to robić – jawią się oni jako osoby realne, spotykające się ze mną realnym, a nie tylko ze mną-rolą czytelnika i ze mną-rolą poety. Zjawiają się przy tym zawsze w czasie teraźniejszym, taki bowiem jest czas liryki.

Ani w przestrzeni poezji, w której uczestniczę, ani w przestrzeni poezji, która jest moją własnością – nie jestem sam. Zawsze jestem z innymi. Wiem, że to bardzo ważne, że ci inni poeci, będąc w mojej poezji, są inaczej niż poza nią, także inaczej niż w esejach, historii literatury, wspomnieniach.

Czesław Miłosz – wydaje się – musiał i musi innych poetów przywoływać, gdyż ich współudział w jego świecie poetyckim świadczy, że poezja nie jest fantomem ani pokusą odwołującą się do „gorszej strony" w człowieku, że ma możność przekroczenia tego, co przypadłościowe, możność trwania:

Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic.

Anna NASIŁOWSKA

Kobiety w poezji Czesława Miłosza

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

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

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

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

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

Amore sacro

Od czasów *il dolce stil nuovo*, a więc niemal od początku kultury europejskiej, jaka wyłoniła się po upadku Rzymu z barbarzyństwa, wymiar świętości w poezji wiązany jest z rezygnacją ze spełnienia, czystością, z duchowym aktem adoracji. Obraz miłości, jaki wyłania się np. z książki Denisa de Rougemont[1], wydaje się potwierdzać, że kultura europejska podtrzymuje ambiwalencję między „niskim" seksem a „wysokim" uczuciem, która wpisana jest w kulturowe scenariusze przeżywania miłości.

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

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

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

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

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

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

> Jestem ich dwojgiem, podwójny. Jadłem z drzewa
> Wiadomości. Byłem wygnany mieczem archanioła.
> W nocy czułem jej tętno. Jej śmiertelność.
> I szukaliśmy odtąd miejsca prawdziwego.
>
> [*Ogród Ziemskich Rozkoszy, Raj*, W, t. 3, s. 114][3]

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

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

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

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

> [...] Jak wszystko jest
> Doskonałe. Teraz dla was dwojga budzących się
> W królewskim łożu pod oknem mansardy.
> Dla mężczyzny i kobiety. Albo dla jednej rośliny
> Podzielonej na żeńskość i męskość, które tęskniły do siebie.
> Tak, to mój podarunek. Nad popiołami
> Na gorzkiej, gorzkiej ziemi.
>
> [*Po wygnaniu*, W, t. 3, s. 116]

Męskość i żeńskość tworzą całość, uzupełniają się. Ten mit najbliższy jest źródłom hermetycznym, a w tle rysuje się wyraźnie platońska koncepcja androgyne[4]. Odwołania kulturowe nie są jednak najważniejsze, na plan pierwszy wysuwa się intensywność doznania. Przeżycia cielesne są w takich chwilach tożsame z duchowymi, można przypuszczać, że w „miejscu prawdziwym" podział na to, co fizyczne, i to, co spirytualne, zostanie zniesiony. Odsłania się inny wymiar.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

Kobiecość i fetysze

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

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

Mam trzewiczki z mysiej piczki
Takie same rękawiczki.
[t. 3, 25]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7/ J. Błoński *Kobiety Miłosza*, „Tygodnik Powszechny" 2001 nr 5.

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

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

Amore profano

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

> W ciemnych wygódkach rodzicielskich domów
> Rozmyślające o związku płci z duszą.
> [W, t. 2, s. 32]

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

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

[Wiersze, t. 2, s. 254]

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

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

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

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

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

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

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

> Jamochłonne, z różowego pulsującego mięsa, kwiatozwierzę,
> Z ogni i spadania ciał spiętych po parze czarną szpilką sexu
>
> [*Na trąbach i na cytrze*, W, t. 2, s. 187]

Oczywiste, że szpilka sexu jest czarna.

Poezja Miłosza wyraźnie odbija w tym miejscu skomplikowanie i niejednoznaczność tradycji chrześcijańskiej. W *Pieśni nad pieśniami* kobieta i mężczyzna poszukują się, a między różnymi warstwami możliwych interpretacji (dosłowna, symboliczna, alegoryczna) istnieje pełna zgodność. Kochankowie z *Pieśni nad pieśniami* są pierwowzorem poszukiwaczy „miejsca prawdziwego", wyzwolonych od poczucia wstydu i winy. W katolicyzmie dominuje jednak obawa przed „pożądliwością", która doprowadziła do tego, że przez wieki w kobiecie dostrzegano „naczynie grzechu". Jak mówi Nowy Testament: „Każdy, kto patrzy na niewiastę, aby jej pożądał, już z nią cudzołożył w sercu swoim" (Mt 5, 28). Według św. Augustyna pożądliwość wywodzi się z grzechu pierworodnego, w Raju istniała miłość cielesna, ale nie było pożądliwości, która po upadku sprawiła, że człowiek nie może w pełni kierować swoją wolą[8].

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

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

---

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

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

> [...] siła, która spaja mężczyzn i kobiety
> W szekspirowskiego zwierza z dwojgiem pleców
> Pozostaje sprawą ciemną.
> [W, t. 2, s. 140]

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

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

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

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

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

Pociąga za sobą także ambiwalencję w stosunku do własnego ciała:

> Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała,
> Niewzajemnie w nim zakochany. Ono nie spełniło
> Wysokich oczekiwań. To jakbyś był skuty
> Z niezbyt dużym zwierzęciem w ciągłym niepokoju,
> albo gorzej, z wariatem, i to nawet słowiańskim
>
> [*Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada*, cz. VI: *Oskarżyciel*, W, t. 2, s. 290]

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

> A Ewa, czemu wzięta z adamowego żebra?
> – Bo żebro jest blisko serca [...]
>
> [*W głąb drzewa*, w tomie *Nieobjęta ziemia*, W, t. 3, s. 133]

Szkice

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

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

> Tyłek dziewczyny, która przechodzi,
> Okrągły tyłek rzeźbiony w blasku.
>
> [W, t. 1, s. 197]

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

Przyjemność erotyczna

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

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

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

Dyskutanci podczas sesji zwracali uwagę, że pomijam utwór *Esse*, w którym widać wyraźną bezinteresowną fascynację estetyczną urodą napotkanej w metrze paryskim dziewczyny. Tak, w *Antologii osobistej* jest taki utwór prozą, który sam autor w komentarzu nazywa „krótkim wierszem miłosnym". Sprawa nie jest jednak jednoznaczna. U Miłosza typowa sublimacja estetyczna, przybierająca postać przedstawienia „doskonałej, idealnej urody", nie tylko nie odgrywa pierwszoplanowej roli, ale jest zdecydowanie w cieniu innych form. I z feministycznego punktu widzenia – to dobrze. Sztucznie wykreowany ideał kobiecego piękna uważa się za element patriarchalnych wzorców, które narzucają kobietom, traktowanym jako obiekty, wymagania nie do spełnienia i czynią z nich przedmiot o określonej wartości wizualnej. Tak więc uważa się, że za (jakoby czysto estetyczną) adoracją piękna kryje się zwykle męska hipokryzja, której tu – nie ma[9].

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

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

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

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

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

> Kiedy księżyc i spacerują kobiety w kwiecistych sukniach
> Zdumiewają mnie ich oczy, rzęsy i całe urządzenie świata.
> Wydaje mi się, że z tak wielkiej wzajemnej skłonności
> Mogłaby wyniknąć prawda prawie ostateczna.
>
> [W, t. 2, s. 176]

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

---

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

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

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

> A jednak byliśmy do siebie tak podobni
> Z całą naszą mizerią penisów i wagin.
>
> [*A jednak*, W, t. 3, s. 330]

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

Anima

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

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

samoocena, wypowiedziana w trybie przypuszczenia („powiedziałbym, że") jest trafna. W *Ars poetica?*, w miejscu, gdzie tradycja wyznaczyłaby miejsce Muzie jako inkarnacji żeńskiej nieświadomości, czytamy o „duchach", których instrumentem czuje się poeta[11]. Kontakt z głębszymi warstwami podświadomości przeważnie nie ujawnia się wprost, „silne ego" przemawia jednocześnie z intuicją.

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

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

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

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

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

Tak oto rozważania zatoczyły koło. Można przypuszczać nawet, że jest to koło hermeneutyczne. Od mistyki seksu, przez uraz do spraw płci, ku nadziei na przezwyciężenie różnicy. Od Raju, przez ziemski świat, naznaczony dualizmem (ducha i materii oraz dualizmem płci), ku przyszłej przemianie, która zażegna rozdarcie. Żadne ze znaczeń nie jest na trwale związane z kobietą, są we wzajemnym związku i przypisanie pojęciu „kobiecości" któregokolwiek z nich na stałe byłoby uproszczeniem. Niektóre z nich można uznać za przychylne dla kobiet, inne – za świadectwo niechęci. I jedne, i drugie mają za sobą wielowiekowe tradycje. Ważne jest, że w hermeneutycznym kole odbywa się ciągłe krążenie. Trzeba zauważyć jeszcze, że układ poszczególnych znaczeń, wzajemne relacje symboli są w poezji Miłosza szczególne. To „małe kolo", w którym symboliczne znaczenia kobiecości związane z Ziemią i macierzyństwem są wyraźnie marginalizowane. W myśleniu religijnym też mało jest odwołań do charakterystycznego dla polskiego katolicyzmu silnie naznaczonego matriarchalizmem kultu maryjnego. Taki sposób widzenia kobiecości jest w kulturze zachodniej dość częsty, charakterystyczny dla fazy nowoczesnej cywilizacji. Także kobiety czasem odczuwają sferę płodności jako ciemną i boją się macierzyństwa – tym bardziej, że uznają je za społeczną degradację, przeszkodę na drodze do kariery[12].

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

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

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

zana" jest tu znaczący, wszelkie inne określenia (jak: „dziwka", „utrzymanka", i mocniejsze), mimo, że w istocie odsyłają do tego samego, są silnie degradujące. Kurtyzany w starożytnej Grecji wiodły względnie niezależne życie, w przeciwieństwie do prawowitych żon obywateli, były wykształcone, mogły stać się partnerkami w dyskusji intelektualnej i uznaje się je za współtwórczynie listu miłosnego jako gatunku. Greckie żony traktowano instrumentalnie, jako rodzicielki. Brak wykształcenia i obojętność wobec kultury uznawano za cechy przydające żonie godności matrony[13]. Towarzystwa kobiet mężczyźni szukali poza rodziną, z góry jednak wykluczając możliwość, by kurtyzana stała się żoną. Bariera różnych klas społecznych i pozycji była nie do pokonania.

Chrześcijaństwo przyniosło odmienne wartości. Co prawda Chrystus obiecał nierządnicom, że zostaną przyjęte do Królestwa Niebieskiego, przeważnie jednak widziano w nich osoby już za życia potępione, siejące niemoralność, budzące zgrozę z powodu najgłębszego upadku. Niektórzy Ojcowie Pustyni na ich widok płakali[14]. Miłosz nie odwołuje się wprost do tradycji greckiej. Jego rajska Ewa ma jednak cechy Afrodyty Kallipygos („pięknotyła") czy Wenery.

Trudno sobie wyobrazić bardziej antykobiecy system teologiczny niż manicheizm. Jego konsekwencją musi być wezwanie do odrzucenia wszystkiego, co ma związek z materią. W tych warunkach relacje miłosne musiały przybierać formy szczególne, jakie zaproponowała wystudiowana estetycznie miłość dworna. Octavio Paz zauważa, że narodziny liryki prowansalskiej zbiegają się z karierą herezji katarów na tych samych terenach[15]. Myślenie Miłosza o kobietach nie jest jednak obciążone „manichejską trucizną", a w każdym razie nie bardziej niż nowoczesna europejska kultura jako całość. Można uznać, że relacja wobec kobiet wywiera moderujący wpływ na pokusy ustanowienia radykalnego dualizmu ducha i materii, bo jego konsekwencją musiałaby być radykalna asceza.

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

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

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

15/ O. Paz *Podwójny...*, s. 89.

Elżbieta KIŚLAK

Szkic do portretu artysty z czasów starości

W *Osobnym zeszycie*, na samym początku, pojawia się „Stary człowiek, wzgardliwy, czarnego serca" (*Przez galerie luster*, W, t. 3, s. 52)[1]. Niecny charakter i życiowe klęski tego bohatera lirycznego to kolejne w twórczości Miłosza gorzkie rozliczenie (by nie rzec: samooskarżenie). Moralizujący ton zostaje jednak skutecznie stłumiony przez heraklitejską medytację, metafizyczne zdumienie nad upływem czasu. Wszakże ten rozrachunek odróżnia od poprzednich oniryczny obraz ciężkich, zamykających się drzwi. Sześćdziesięcioześcioletni poeta poddaje się niepokojącej wizji nieodwracalnych rozstrzygnięć, możliwości już nieosiągalnych, utraty ostatecznej. Z perspektywy następnego ćwierćwiecza strona pierwsza *Osobnego zeszytu* stanowi jedynie zapowiedź kolejnego odrodzenia, dobroczynnej przemiany, dobitnie zaakcentowanej w ostatnim utworze *Hymnu o perle*, tomu, w którym znalazły się zeszytowe cykle poetyckie: „Jestem tutaj z nadzieją, że można zaczynać na nowo i własne życie uleczyć, myśląc mocno o rzeczach poznanych" (*Pod koniec dwudziestego wieku*, W, t. 3, s. 102). Persona starego człowieka była jedynie rodzajem „przymiarki" do starości. Zresztą już wcześniej zdarzały się w twórczości Miłosza podobne deklaracje na wyrost, choćby w *Czarodziejskiej górze*, gdzie określił swoje życie nie tylko jako przegrane, lecz co więcej – jako minione.

Również na dalszych stronach *Osobnego zeszytu*, zapisywanego między rokiem 1977 a 1979, lekkim tonem napomyka o bliskiej śmierci: „Żyć jest słodko, ale i nie patrzeć bardzo miło" (*Strona 34*, W, t. 3, s. 67), jak gdyby wzorem klasyków zawczasu przygotowywał ostatni komentarz *operis vitae*. Jego nieukrywane zaskoczenie „szacownym wiekiem", jakiego dożył, świadczy i o względności ludzkich miar czasu, i o przywiązaniu poety do hierarchii, przywodzi również na myśl autorytet, łączony zwyczajowo ze starością. Społeczeństwo wymaga mądrości od swoich naj-

1/ Utwory Miłosza cytowane według edycji: *Wiersze*, Kraków 1993 (W); *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994 (NBR), *Piesek przydrożny*, Kraków 1997 (PP), oraz *To*, Kraków 2000.

starszych obywateli i nadaje ich słowom wyjątkowe znaczenie. Każdy naród ustanawia więc instytucję reprezentacyjnego starca, w którego długim życiu wspólnota próbuje odnaleźć świadectwo i sens własnych doświadczeń; a przynajmniej bywało tak często w wieku XIX, jeśli opierać się na wywodzie Jean-Pierre Bois, współautora *Historii starości*[2]. Wyjątkowa mądrość siwych głów pochodzić ma nie tylko z rozległej perspektywy, głębokiej wiedzy o czasie i ludziach minionych, ale też z dystansu wobec życia, jaki daje świadomość nadchodzącego końca. Schopenhauer, skądinąd jeden z ulubionych pisarzy filozoficznych Miłosza, głosił, iż

> Tylko kto dożyje starości [umiejscawianej zresztą przez niego w okolicach pięćdziesiątki] zdobywa pełne i właściwe wyobrażenie o życiu, gdyż ogląda je w całości, ogarnia jego naturalny przebieg, zwłaszcza zaś widzi je nie tylko jak inni ludzie, od strony wejściowej, lecz także od strony wyjściowej, dzięki czemu odkrywa w pełni jego nicość, gdy pozostali ludzie jeszcze się łudzą, że prawdziwe życie mają przed sobą.[3]

Apologię wieku podeszłego podyktował filozofowi pesymizm; Schopenhauer uważał wręcz, że szczególną wiedzę o marności wszystkich ziemskich spraw posiąść mogą wyłączne ludzie po siedemdziesiątce, tylko oni zrozumieją w pełni pierwszy werset Koheleta.

Tymczasem Miłosz dostąpił tego wtajemniczenia już w młodości – by przypomnieć deklarację z wiersza adresowanego do siwowłosego katechety: „Dziś ja, uczeń, poznałem nicość form powabnych, i otośmy już obaj z jednego zakonu" (*Do księdza Ch.*, W, t. 1, s. 50). Jednak przedwczesna dojrzałość nie spowodowała przedwczesnego uwiądu, uzmysłowienie kruchości rzeczy spotęgowało tylko zachwyt dla nich, ekstaza odsunęła na dalszy plan pesymistyczne wnioski, odwróciła wzrok poety od przepaści egzystencjalnych, pochłaniających bez śladu prace i dnie człowieka. Książki wydane w ósmej i dziewiątej dekadzie życia autora, w ostatnim dwudziestoleciu, przynoszą niezmiennie liczne świadectwa ciągle nowych objawień, uniesień, miłosnych olśnień, odkryć i zdziwień, na przekór stoickiemu zaleceniu *nil admirari*, które wedle Horacego powinno przyświecać dojrzałym latom. Miłosz przyzna nie bez dumy: „Ale przekroczyłem siedemdziesiątkę, żyjąc bezustanną ciekawością, pasją, dążeniem" (W, t. 3, s. 140), wciąż namiętnie zainteresowany przytłaczającym „dziwowidowiskiem" świata, łasy na mnogość wrażeń, prowadzony przez pięć zmysłów przez ogród rozkoszy ziemskich. „Czy mogłem się spodziewać, że po długim życiu będę tyle tylko wiedział i umiał, żeby budząc się w nocy, mówić: «Dziwne, dziwne, dziwne. O jak dziwne, jak dziwne. O jakie śmieszne i dziwne»" (W, t. 3, s. 238). Władztwo Erosa może najsilniej ze wszystkich książek poetyckich zaznaczy się w *Nieobjętej ziemi*, ale i przedtem, i potem poeta zawsze podkreśla

---

2/ Zob. G. Minois *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1995, oraz J.-P. Bois *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 1996 (tu ostatni podrozdział, zatytułowany *Każdy naród ma swojego starca: Hugo, Verdi, Tołstoj, Tennyson*).

3/ A. Schopenhauer *Aforyzmy o mądrości życia*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1974, s. 268.

miłosny – sensualny, erotyczny i absolutny – charakter swoich fascynacji, czego dowodzi choćby *Uczciwe opisanie siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* z tomu *To*. Stały patronat wiecznie młodego boga dowodziłby *notabene* trafności koncepcji Schopenhauera, który każdej fazie ludzkiego żywota przypisywał odpowiadającą jej symbolicznie planetę, lata najbardziej sędziwe umieszczając pod znakiem Urana. Zaznaczył jednak na zakończenie swych refleksji *O różnicach wieku*, że nie może tego wpływu uwzględnić, bo Uran (błędnie nazywany Neptunem) to w istocie sam Eros[4]. Zapewne ujawnienie roli Erosa skomplikowałoby obraz starości, w której winna dominować postawa chłodnej kontemplacji, wyzbytej ziemskich przywiązań i rozczarowań; rozważania nad dwoistą tożsamością bóstwa erotycznego zachwycenia zaprowadziłyby nadto w niebezpieczne pobliże fundamentalnej tajemnicy egzystencji, którą Schopenhauer interpretował głęboko pesymistycznie – jeżeli nawet nie w duchu prefreudowskiej koncepcji popędu autodestrukcji – skłaniając się ku wizji stworzenia, zanurzonego w uniwersum śmierci.

Tymczasem u Miłosza Eros broni przed Thanatosem, a właściwie „trwa mocniej niż życie i śmierć" (W, t. 3, s. 233); jego panowanie rozciąga się więc nad wszystkimi, niezależnie od wieku. „Bezustanne dążenie umysłu do objęcia świata w nieskończonej wielości jego form" (W, t. 3, s. 233), „miłosne dążenie do esencji" wszystkich rzeczy potwierdza, jak w *Sprawozdaniu* otwierającym tom *Na brzegu rzeki*, „naszą hymniczność przeciw śmierci" (NBR, s. 6). Zarazem hymny na cześć stworzenia siłą swych zachwytów chronią przed umieraniem, osuwaniem się w niebyt. Sensorium starego poety, imponujące wyjątkową intensywnością i bogactwem, operuje nie tylko w teraźniejszości: wydobywa z przeszłości, z rezerwuaru pamięci, umarłą rzeczywistość i minioną tożsamość:

> Doznanie zmysłowe każdego szczegółu tak ostre jak kiedy miałem lat dziewiętnaście i odtworzone to samo poczucie, jakbym znów wiosłował, nakierowując dziób łodzi na olszyny cypla, albo szedł w górę w stronę widocznej między drzewami werandy, poczucie, że jestem tu tylko na chwilę. [W, t. 3, s. 155]

Kolista droga nieustannych odnowień, częste w starości powroty do dzieciństwa, odtwarzanie i powtarzanie dawnych olśnień, dostarczają poecie dowodów na ciągłość własnej egzystencji, wystawionej na działanie bystrych prądów heraklitejskiej rzeki. W podeszłych latach problem tożsamości objawia się boleśnie i natarczywie, starcze wcielenie przypomina maszkarę, karykaturę, niewygodne przebranie, pęta nakładane na prawdziwą postać, której atrybuty wciąż stanowią „odkrywczość, gotowość" (W, t. 3, s. 211) dzieciństwa i młodości, wiecznie trwający entuzjazm, nienasycone zadziwienie pięknem świata.

Miłosz zresztą wyznaje, że zaskakująca sensualność, ruchliwość zmysłów, zmieniła jego wizję sędziwego wieku. Sądził bowiem kiedyś, że „w starości rozmyślamy nad tym, co wieczne, wyniesione ponad przemijanie" (W, t. 3, s. 253). Za wzór ta-

4/ Tamże, s. 278.

kiej olimpijskiej wyższości prawdopodobnie posłużył mu Goethe, który uważał, że starość, zgodnie z porządkiem rzeczy, skłania się ku mistycyzmowi i religii. Wielkiego starca literatury Miłosz przywołał w *Pieśni obywatela* z *Głosów biednych ludzi*. Wówczas postać olimpijczyka symbolizowała nieosiągalny, zdawałoby się z okupacyjnej perspektywy, ideał dojrzałych lat: mądrą harmonię ze światem, niewzruszone trwanie wśród przemijania, pogodną pełnię życia i dzieła:

> Tego chciałem i więcej niczego. W starości
> Jak stary Goethe stanąć przed obliczem ziemi
> I rozpoznać ją, i pogodzić ją
> Z dziełem wzniesionym jak leśna forteca
> Nad rzeką zmiennych świateł i nietrwałych cieni.
>
> [W, t. 1, s. 186]

Swoje dawne wyobrażenia na temat schyłku życia Miłosz odrzuci: „ale widzę, że jest inaczej, że cała moja uwaga jest zwrócona ku temu, co ulotne. Na zarzut, że nie umiem powoli wznosić się ku transcendencji, odpowiadam jak klasycy Zen: ulotne i wieczne są być może niby dwie strony tego samego arkusza" (W, t. 3, s. 253). W nowy projekt starości wpisuje się orientalna lekcja utrwalania zmysłowego piękna świata. Od czasów wojennej lektury *Fletni chińskiej* Miłosza urzekła owa poetyka uwieczniania chwili. Na Dalekim Wschodzie istnieją nieznane w literaturze europejskiej kategorie estetyczne; jedna z zasadniczych, *aware*, jednocześnie wyraża przemijanie ludzkich rzeczy i patos związany z przemijaniem, zagarniającym zarówno podmiot, jak przedmiot, rzeczywistość i jej obserwatora. Natomiast w tak cenionym przez Miłosza *haiku* odzwierciedla się *sabi*, kategoria wyrażająca melancholijną przyjemność starości, na którą składają się osamotnienie, chłód i spokój[5]. Jednak melancholijne „ach", najbliższe tej estetyce, Miłosz zamienia w ekstatyczne „o!". Jego późne sezony obfitują we wrażenia i są pełne niepokoju. Starzejąc się, poeta nie zamierza udawać „dostojeństwa rozważnej starości" (*Rozmowa z Jeanne*, W, t. 3, s. 355). Daleki od zgody z samym sobą, rozdarty, nie zaprzestał rozpamiętywania swoich słabości, skrupulatnego ważenia własnych czynów oraz intencji, zwłaszcza, że życiowy dorobek, społeczna pozycja, „togi, birety, humaniora, Wykłady moje na Harvardzie" (*W mieście Salem*, W, t. 3, s. 153) odsłaniają własną nicość w perspektywie etycznej zasługi. Podejrzliwie traktuje równowagę olimpijskich starców:

> Jeszcze jeden obraz siebie: spokojny, oderwany, oddzielony od sądów innych ludzi i swoich własnych o sobie, przyjmujący z pogodą cokolwiek się zdarzy, osiadły w tym centrum, w swoim prawdziwym ja, o którym mówi buddyzm Zen. I czyż nie jest to jeszcze jeden podstęp Ego? Może dla innych nie, dopuszczam to, ale dla mnie to jeszcze jedno

5/ Zob. M. Melanowicz *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 252, 255.

uwikłanie, jak w dzieciństwie czystość duszy po spowiedzi w dzień Komunii, kiedy nam lekko i milo z powodu naszego wypucowanego wnętrza. [W, t. 3, s. 223]

Chociaż Miłosz podważy pomnikowy model starości, nie podejmie jednak polemiki z samym weimarskim starcem[6], który, jak wynika choćby z *Maksym*, uwalniał wiek podeszły od błędów i zwątpień. Poza wszystkim, to przecież Goethe przyczynił się do nowożytnej nobilitacji starości i jej dorobku; świadczy własnym przykładem, że późne lata, mimo właściwego im utrudzenia, są nie tylko porą zbierania profitów z doświadczeń, ale wyznaczają kulminację życia. Twórca *Fausta* w istocie pozostaje patronem wiecznego dążenia, poszukiwania, nieustannych odnowień: „Starzeć się to przecież tyle, co zabierać się do nowych spraw: cała sytuacja zmienia się i trzeba albo całkiem przestać działać, albo z całą chęcią i świadomością podjąć nowy repertuar"[7].

Do faustycznego projektu egzystencji nawiązuje *Poeta siedemdziesięcioletni*, utwór zamykający *Nieobjętą ziemię*. Chociaż teolog i filozof, do którego zwraca się liryczne „ty" wiersza, nie odczuwa starczego znużenia, upojony własnym miłosnym eliksirem zachwytu, klęskę jednak ponosi jego świadomość, „splendor myśleniu jest odjęty" (W, t. 3, s. 242), i zwycięża ciało ze swoim przewrotnym teatrum. To odpowiednia kadencja dla książki poetyckiej, w której Miłosz upomniał się bardzo dobitnie o poezję cielesności, poezję, która ogarniałaby jedność egzystencji, nie cofając się przed trudną, bo trywialną problematyką, i podkreślałaby związek świadomości z ciałem. (Co prawda ten postulat stanowi w gruncie rzeczy konsekwencję sporu o powszechniki w poezji Miłosza, poważnej kwestii, rozsławionej żartobliwą *Sroczością*, wyrażalności tego, co jednostkowe, w języku ciążącym ku uogólnieniu). Słowo nie oddaje „Całej reszty wywiedzionej z głębi ciała" (*Strona 25*, W, t. 3, s. 64); stamtąd, z obiegu krwi, wypływać ma nawet poznanie dobra i zła. Pierwotne doświadczenie egzystencji pełni rolę prymarną wobec świadomości; toteż kiedy ciało w starości zmienia się, razem z nim podlegają przemianom zarówno nieświadomość, jak świadomość, i pojawiają się nowe twórcze zadania. Takie przeświadczenie odczytać można również między wierszami wstępu do odstąpionych tematów w *Piesku przydrożnym*. Wprawdzie od razu Miłosz porzuca ten tor refleksji, głosząc pochwałę klasycznego obiektywizmu w literaturze, ale w poezji niebawem wyprowadzi radykalne wnioski z nowych doświadczeń ciała, przypieczętowując – prawem paradoksu – zwycięstwo świadomości nad somatycznym upokorzeniem, jakie przynosi starość.

Dotkliwe doznania związane z własną cielesnością, sprawiającą coraz więcej trudności, są w istocie nieprzekazywalne. W projekcie starości Miłosza braknie więc miejsca na kronikę rozkładu, postępującej degradacji ciała, na wyliczanie

---

6/ Autor *Małego traktatu o kolorach* z *Pieska przydrożnego* odwołuje się do Goethego jako sojusznika własnej strategii, broniącej wyobraźni przed abstrakcyjnym, ulryjskim intelektem, i orędownika wychowawczej roli literatury, której Miłosz nadaje zasadnicze znaczenie.

7/ J. W. Goethe *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 148.

„uciążliwości i brzydoty, które nękają starzejący się organizm" (PP, s. 171), chociaż się tych kłopotów nie ukrywa. Ta dyskrecja przypomina strategię starożytnych Greków, którzy ciało i fizjologię przenosili do sfery kosmicznej. Według Miłosza cielesność, obnażająca konflikt natury z kulturą, jest przecież sama w sobie groteskowa, a starzenie się tę groteskowość potęguje. (Być może po części dlatego, widziane z wnętrza groteski, coraz bardziej groteskowe stają się w jego twórczości wyobrażenia zaświatów).

Nie tylko u Goethego, także u kilku innych poetów, Miłosz mógł znaleźć przykłady starości dzielnej i twórczej, nie uchylającej się od problemu kreaturalności i odważnych autoanaliz, unikającej przy tym osobistego tonu skargi. Będzie kilka razy wracał do tłumaczonego w latach sześćdziesiątych autora *Źdźbeł trawy*, który fascynuje witalizmem późnej poezji, ale też śmiało wprowadza w niej temat ciała, jak pisał, „steranego, biednego, tkniętego paraliżem" (*Pieśń na sześćdziesiąte dziewiąte urodziny* z cyklu *Sands at Seventy*, co A. Szuba przetłumaczył może nieco zbyt dobitnie jako *Piasek w klepsydrze starca*). Obok białobrodego Walta Whitmana, jeszcze dzisiaj uwodzącego młodych buntowników, umieścić trzeba Yeatsa, który zdaniem wielu krytyków swoje najlepsze wiersze napisał po sześćdziesiątce, z czym zgadza się też Miłosz, który jeszcze na emigracji we Francji przełożył dwa z nich, traktujące właśnie o starości: *Wieżę* i *Odjazd do Bizancjum*. Odnaleźć można w tych utworach bliskie tłumaczowi kontrasty, podobny upór i zachłanność w smakowaniu świata, podobne odrzucenie abstrakcji i dopominanie się o cielesność poezji: „Kto śpiewa pieśń mającą przetrwać, Ten myśli szpikiem kości" (*Modlitwa na stare lata*, przekład L. Marjańskiej), a nawet podobną fascynację japońszczyzną. „Stary lubieżny dziad", przyglądający się dziewczynom na lotnisku w Minnesocie, jest odbiciem przeżywającego miłosne przygody „szalonego, sprośnego starca" z szeregu wierszy Yeatsa. Za przykładem swoich poprzedników Miłosz z odwagą podejmuje nowy repertuar starości, „od cielesnych zniszczeń pieśni mu przybywa" (*Odjazd do Bizancjum*, przekład Miłosza).

Starość, jak zaznacza w *Nieobjętej ziemi*, staje się „nagle obecna" (W, t. 3, s. 165), choć nie przychodzi nagle (trzeba przenikliwości, by zdać sobie sprawę z tej oczywistej rzeczy). Lata twórcy będzie podkreślać coraz więcej utworów; najpierw siedemdziesiąt (*Poeta siedemdziesięcioletni*), potem siedemdziesiąt cztery (*Z nią*, W, t. 3, s. 304), niemal osiemdziesiąt (*Capri*, NBR, s. 14), a niebawem „po osiemdziesiątce", w żartobliwym drobiazgu pod takimże tytułem (NBR, s. 34); chronologię uzupełniają *85 lat* (PP, s. 130), *Na moje 88 urodziny* (*To*, s. 25) oraz *Modlitwa*, pisana już „pod dziewięćdziesiątkę" (*To*, s. 93). W istocie od *Dalszych okolic* wiek podeszły staje się coraz częściej pierwszoplanowym tematem. Sam tytułowy cykl – a w tytule zawiera się wspaniała metafora starości, w której pobrzmiewa echo „kraju starych ludzi" z *Odjazdu do Bizancjum* – podejmuje wątki przedtem obecne, uciążliwość przebrania w zgrzybiałe ciało, powroty, wspomnienia i zachwyt niepojmowalnym, choć fascynującym widowiskiem, a właściwie festynem świata, z którego starość wyłącza. Tym razem jednak zagrożenie chaosem śmierci wydaje się już realne. Na tle medytacji o przemijaniu ludzkiej wielkości, trwałość poezji stanowi pociechę

mało skuteczną. W *Beinecke Library* poetycka spuścizna przegrywa ze zmysłowym doznaniem świata, z tym, co ulotne. Paradoksalnie, w *Dalszych okolicach* to, co najbardziej niepochwytne, muzyka – ściślej: muzyka baroku ze swą strukturą doskonałego ładu – stawia najmocniejszą zaporę przeciw śmierci.

Receptę na degradację ciała, wprawdzie połowiczną, oferuje życie innym życiem, przeszłością, wspomnieniami umarłych. Wyswobodzanie się z własnego losu daje radość bycia „żywym wśród żywych". Epickość późnej twórczości Miłosza również prowadzi do ekstazy, pomaga osiągnąć uczucie pełni, a zarazem uciec od analizy i udręk ego: „Znaleziona nie w księgach filozofii, nie w ławkach kościelnych, nie w biczowaniu siebie dyscypliną. Po dniu przeróżnych działań w półśnie o świcie czuć w sobie jedność z ludźmi przypominanymi, wbrew myśli o własnej oddzielonej od innych osobie" (W, t. 3, s. 238).

Miłosz w późnej starości zacznie wyznawać swoisty agnostycyzm autobiograficzny. Pytania „Kim jestem, kim byłem" okazują się „Nie tak już ważne" (*Cafe Greco*, W, t. 3, s. 259). Zdeklarowany przeciwnik psychoanalizy, godzi się na niepoznawalność osobowości, znacznie trudniej przystać mu na jej fałszowanie. Problematyka *Pieska przydrożnego* w dużej części obraca się przecież wokół napięcia między jednostką a wspólnotą z jej zbiorowymi złudzeniami. Starość jest dla Miłosza wiekiem odzierania ze złudzeń, demaskacji, sądu, zrozumienia, lecz zarazem, jak w *Sprawozdaniu* z *Na brzegu rzeki*, wyrozumiałości dla urojeń, masek, zgody na rytuały fałszujące naturę, czy, jak w *Obrzędzie* z następnej książki, „pobłażania dla siebie i innych" (*To*, s. 86), okresem współczucia i litości dla bliźnich. Tę sprzeczność rozwiązuje ostateczna kenosis starości, kiedy opadają

> poglądy, przekonania, wierzenia,
> opinie, pewniki, zasady,
> reguły i przyzwyczajenia
> [*To*, s. 98]

Ostatnią bronią umysłu przed fałszami udręczonej ciałem świadomości staje się nie tyle milczenie, bo nie tak dawno w wierszu *Emeryt* stanowiło piekło, ukryte w biblijnej parafrazie (NBR, s. 48), ile przemilczenie, jeszcze jeden gest maskujący i powściągający dydaktyczne ambicje poety. Szczerość starości musi być niepełna, oszczędzająca prawdy, chroniąca przed rozpaczą, chociaż uczy rzeczy zaskakująco przykrych: „dostajemy nie to, czego chcieliśmy, a dwie największe cnoty to rezygnacja i upór" (*To*, s. 43).

Nic dziwnego, że trudno wyobrazić sobie Miłosza przyjmującego chętnie rolę „starca narodowego", która z wielu względów, by wspomnieć tylko o Noblu i profesorskiej katedrze, mogłaby mu przysługiwać. Jego idiosynkrazje dotyczące kwestii narodu nie okazują się decydujące, istotniejsza jest sama niechęć do zajmowania stanowiska w sprawach publicznych (zwłaszcza, kiedy dotyczyć ma nieznanej przyszłości i jej nieokreślonych zagrożeń), deklarowana już w *Dalszych okolicach*:

Tymczasem urastało. Już jest, niewidzialne.
Ani zgadnąć jak, tutaj, wszędzie.
Inni tym się zajmą. A ja na wagary,
Buena notte. Ciao. Farewell.
[*Dobranoc*, W, t. 3, s. 372]

Starość bawi się światem: „Ta przynajmniej korzyść z przekroczenia osiemdziesiątki, że widowisko świata, choć straszne, ukazuje się zarazem jako wysoce komiczne, tak że zbytnia powaga nie przystoi" (*Dlaczego odstępuję tematy*, PP, s. 171). W wierszu *Zanurzeni* starzec, „który widział wiele miast, Niemalże wyzwolony, śmieje się I donikąd wracać nie zamierza" (*To*, s. 40). Śmiech Miłosza, przeciwstawiającego przeszłości poetycką wizję, „syntetyczne miasto", jest inny niż szalone błazeństwa króla Lira, postaci, której dramat zawiera całą dwuznaczność, nędzę i wielkość starości.

Miłosz wie, że jego królestwa i jego miast nikt nie zawłaszczy.

Roztrząsania i rozbiory

Recepcja poezji Czesława Miłosza w Ameryce

Robert Pinsky, laureat nagrody American Poet Laureate, składając hold Czesławowi Miłoszowi, nazwał go „poetą głęboko amerykańskim – być może nawet najważniejszym żyjącym poetą amerykańskim"[1]. Wskazał zarazem na ogromną popularność, jaką cieszy się on wśród studentów: „Kiedy proszę, żeby wybrali wiersz, którego muszą nauczyć się na pamięć, jest to często tłumaczenie z Czesława Miłosza". Ten zaskakujący fakt wskazuje na wyjątkowe miejsce twórczości Miłosza w amerykańskim pejzażu poetyckim. Ujawnia także zdumiewającą zmianę, jaka nastąpiła w porównaniu z wcześniejszym obrazem Miłosza jako poety nieprzekładalnego, który pisze w „mało znanym dialekcie"[2]. Jak zauważa Pinsky, popularność Miłosza w Ameryce jest „jednym z wielu niezwykłych zdarzeń" w tej tak „nieprzewidywalnej, wyjątkowej i wspaniałej karierze".

Równie zaskakujący jest jednak fakt, że uznanie przyszło po tak długim czasie. Kiedy Miłosz przyjechał do Berkeley w roku 1960, amerykańscy czytelnicy znali go prawie wyłącznie jako autora *Zniewolonego umysłu*, przetłumaczonego na angielski w 1953 roku. Wzbudził on duże zainteresowanie, a autorowi przyniósł rozgłos, stawiając go w rzędzie najważniejszych pisarzy politycznych naszych czasów. W roku 1965 Miłosz opublikował antologię polskiej poezji powojennej (*Postwar Polish Poetry*), która zawierała kilkanaście jego wierszy. Książka przyczyniła się do upowszechnienia polskiej poezji wśród amerykańskiej publiczności, ale nie miała wielkiego wpływu na uznanie autora *Ocalenia* jako poety. To samo można powiedzieć o przekładzie *Wierszy wybranych* Herberta, przygotowanym w 1968 roku wraz z Peterem Dałem Scottem. Tom, będący wielkodusznym gestem istotnym dla pro-

1/ R. Pinsky *Czesław Miłosz*, „Partisan Review" 1999 v. 46, no. 1, s. 145.

2/ Cz. Miłosz *Collected Poems*, New York 1988, s. 278.

mocji kolegi po piórze, utwierdził raczej przekonanie o roli Miłosza jako tłumacza i „przekaźnika", a nie samodzielnego twórcy. W roku 1968 ukazał się angielski przekład *Rodzinnej Europy* (*The Native Realm*), a w 1969 *Historia literatury polskiej* (*The History of Polish Literature*). Wszystkie te dzieła oraz kariera profesora literatury polskiej na jednym z najpoważniejszych uniwersytetów amerykańskich utrwaliły sławę Miłosza jako uczonego, krytyka, tłumacza, znakomitego eseisty, ale wciąż jeszcze nie poety.

Dla Miłosza sytuacja ta była źródłem niemałego strapienia i goryczy; wiele wierszy napisanych w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych świadczy o jego frustracji i schizofrenicznym poczuciu dwoistości, rozdarcia między własnym wyobrażeniem o sobie jako poecie – potwierdzonym uznaniem w Polsce – a wizerunkiem amerykańskim: „Ciemno Wielmożny Profesor Miłosz", „Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii / w pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse", jak ironicznie pisał o sobie w jednym z wierszy[3]. Obojętny wobec własnego sukcesu w roli pisarza politycznego, tęsknił za „innym rodzajem sławy", czuł, że jego amerykański wizerunek jest wypaczony: „Dla amerykańskiego czytelnika istnieję tylko w dziwacznie ograniczonej formie, dla nich jestem kimś innym"[4]. Zupełnie inaczej widzieli go polscy czytelnicy: „Mogę napisać *Zniewolony umysł* i ciągle być postrzeganym jako poeta"[5].

Wydanie *Wierszy wybranych* (*Selected Poems*) w 1973 roku formalnie dało początek poetyckiej karierze Miłosza w Ameryce. Tomik zawierał 51 utworów. Wydawca, Kenneth Rexroth przedstawił Miłosza jako czołowego polskiego poetę i określił jego twórczość jako przykład „literackiego humanizmu", wskazując na „szczególne zrozumienie złożoności ludzkiego umysłu oraz jego mowy i niezwykłą wśród współczesnych pisarzy rozpiętość doświadczenia"[6]. Choć książka nie została zauważona przez szerszą publiczność, z pewnością wywarła wrażenie na tych, którzy ją przeczytali. Edward Hirsch czule wspomina „ów dzień w 1973 roku, kiedy wyłożyłem 5 dolarów i 95 centów na jego *Wiersze wybrane* wydane w twardej oprawie przez Seabury Press"[7]. Pierwszy tomik pociągnął za sobą dwa ważne wydarzenia: w 1978 roku wydano *Dzwony w zimie* w przekładzie Lillian Vallee oraz przyznano Miłoszowi prestiżową nagrodę Neustadt International Prize for Literature (tak zwanego małego Nobla). W ten sposób znaczenie Miłosza jako poety zostało potwierdzone w rosnącym kręgu jego wielbicieli. W laudacji prezentującej laureatów nagrody Neustadt Josif Brodsky przedstawił Miłosza jako „jednego z największych poetów naszych czasów, być może największego", a choć stwierdze-

3/ Cz. Miłosz *Wiersze*, Wrocław 1985, t. 2, s. 261 i 281.

4/ E. Czarnecka, A. Fiut *Conversations with Czesław Miłosz*, tr., Harcourt Brace Jovanovich, Richard Lourie, New York 1987, s. 304.

5/ Tamże, s. 146.

6/ Cz. Miłosz *Selected Poems*, New York 1973, s. 11.

7/ E. Hirsch *Milosz and World Poetry*, „Partisan Review" 1999 v. 46, no. 1 s. 25.

nie to mogło brzmieć zaskakująco dla większości anglojęzycznych słuchaczy, wkrótce miało okazać się jak najbardziej trafione[8].

Literacka Nagroda Nobla w roku 1980 radykalnie zmieniła sytuację. Nazwisko Miłosza można było ujrzeć na pierwszych stronach wszystkich gazet i czasopism literackich, a wydawcy zaczęli na wyścigi przygotowywać nowe edycje jego książek. Najpierw ukazywały się jednak przeważnie dzieła prozatorskie: *Zniewolony umysł*, *Rodzinna Europa*, zbiór esejów *Władca ziemi* (*The Emperor of the Earth*), jak również nowo przetłumaczona powieść *Dolina Issy* (1981). Amerykańscy czytelnicy musieli poczekać jeszcze następnych kilka lat, zanim zaoferowano im szerszy wybór wierszy Miłosza, wybór, który, mówiąc słowami jednego z krytyków, pozwolił „na rozleglejszy wgląd w dzieło Miłosza jako współczesnego poety"[9]. Punktem przełomowym w poetyckiej karierze Miłosza w Ameryce stało się wydanie *Osobnych zeszytów* (*The Separate Notebooks*) w roku 1984 oraz, co jeszcze istotniejsze, *Wierszy zebranych 1931-1987* (*The Collected Poems 1931-1987*, wyd. 1988), jak również tomu esejów *Swiadectwo poezji* (*Witness of Poetry*, wyd. 1983), który zawierał wykłady wygłoszone rok wcześniej w katedrze Ch. E. Nortona na Harvardzie. Podczas gdy ogłoszenie drukiem wierszy Miłosza przypieczętowało jego sławę jako „jednego z największych poetów naszych czasów", wykłady nortonowskie wywołały wśród krytyków oraz poetów szeroką i ożywioną dyskusję o istocie poezji, a szczególnie o jej stosunku do historii. Trzy wymienione wyżej książki sprawiły, że ich autor z całą mocą zaistniał w amerykańskim pejzażu poetyckim i stał się głosem, z którym należało się liczyć.

Trzeba zauważyć, że wysoka jakość przekładów – w większości przygotowanych przez samego poetę wraz z jego studentami (Richard Lourie i Lillian Vallee) albo we współpracy z poetami amerykańskimi (Robert Hass, Leonard Nathan i Robert Pinsky) – była ważnym czynnikiem w recepcji poezji Miłosza. Krytycy zgodnie chwalili je za subtelność, sprawność poetycką i płynność, stwierdzając, iż „mogą stanąć na jednej półce razem z najlepszą poezją współczesną w języku angielskim"[10].

Jaka była reakcja krytyki na poezję Miłosza? Nie istnieje jedna, wspólna formuła, trzeba mówić raczej o wielu wątkach, które często zachodzą na siebie, lecz razem tworzą wyraźny wzór i w ten sposób wiernie odbijają niezwykle bogactwo oraz wielostronność samej poezji. Mimo znacznej różnorodności sądów i punktów widzenia, recepcja poetyckiego dzieła Miłosza obejmuje dwie odrębne fazy. Pierwszą, do połowy lat osiemdziesiątych, charakteryzuje przede wszystkim lektu-

8/ Wręczeniu nagrody Neustadt towarzyszyło wydanie specjalnego numeru „World Literature Today", który zawierał dziewięć szkiców poświęconych Miłoszowi; tylko dwa spośród nich były autorstwa amerykańskich uczonych, pozostałe napisali polscy literaturoznawcy oraz litewski poeta Thomas Venclova.

9/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 209.

10/ C. Bedient *Czesław Miłosz: Examining the Witness*, „Salmagundi" Fall-Winter 1985-1986, no. 68-69, s. 244.

ra polityczna. Od końca lat osiemdziesiątych kontekst polityczny usuwa się jednak w cień, a krytycy kierują uwagę zarówno na filozoficzny i metafizyczny, jak i estetyczny oraz formalny wymiar wierszy Miłosza.

Ogólny ton wczesnych wypowiedzi krytycznych najlepiej uchwycił tytuł jednej z recenzji: *Poezja następstw dziejowych* (*The Poetry of Aftermath*). Jej autor widzi Miłosza jako głos „losu zbiorowego", poetę historycznego, który nie unika „odważnego zaangażowania" i którego dzieło „nabiera wagi dzięki zasobom zmysłu historycznego. [...] Ludzie, miejsca, przedmioty, wszystko jest dla Miłosza przesiąknięte historycznością"[11]. Zdaniem innego krytyka, we wszystkim, co napisał Miłosz, pojawia się pytanie o „historyczno-polityczne podstawy naszego bytu": „Nie sposób myśleć o jego poezji, nie myśląc o historii"[12]. Miłosz postrzegany jest jako ten, który ocalał – przeżył zarówno Holocaust, jak i komunizm – jako człowiek, którzy „widział wypalone getto warszawskie, a później patrzył na zrównaną z ziemią Warszawę, rychło zdławioną przez nowy autorytaryzm"[13]. Niektórzy krytycy kładą nacisk na doświadczenie drugiej wojny światowej, dostrzegając w dziele Miłosza „nieustającą odpowiedź na Holocaust"[14], inni podkreślają jego zmaganie się z komunizmem, a ogólniej rzecz biorąc: z dwudziestowiecznym totalitaryzmem. Nawet język poetycki Miłosza – jego „prosta mowa", podobnie jak frapujące obrazy – jest interpretowany jako „krytyka totalitaryzmu":

> Widać, jak poetyka Miłosza może być „niepolityczną polityką", jak rygorystyczny porządek języka w medium poetyckim może pełnić rolę instrumentu pojmowania rzeczywistości bardziej złożonej niż rzeczywistość zmysłów, daleko głębszej niż cienka powierzchnia klisz ideologicznych i literackich.[15]

Jedna z cech poetyckiej refleksji Miłosza o historii uznana została przez wielu krytyków amerykańskich za szczególnie godną uwagi: jego wiedza o złu i potworności nie prowadzi do rozpaczy i cynizmu, lecz do afirmacji życia i celebracji świata, stanowiącej „zdumiewające zwycięstwo w naszym okrutnym stuleciu"[16]. W podejściu tym dostrzegano antidotum na „uczucia paraliżujące, takie jak: litowanie się nad samym sobą, anarchiczna furia lub zwykła rozpacz", które były tak charakterystyczne dla dużej części literatury powojennej[17]. Zdaniem krytyków, poezja

---

11/ T. Des Pres *Czeslaw Milosz; The Poetry of Aftermath*, „The Nation", December 1978, v. 227 no. 23, s. 741.

12/ M. Rudman *Diverse Voices: Essays on Poets and Poetry*, Brownsville 1993, s. 65.

13/ J. C. Thackeray *Czeslaw Milosz: The Uses of a Philosophy of Poetry*, „The Hollins Critic", April 1982, v. 19 no. 2, s. 2.

14/ J. Aaron *Without Boundaries*, „Parnassus" 1981 v. 9, no. 1, s. 112.

15/ R. Alter *Milosz: Poetry and Politics*, „Commentary", April 1983, s. 44-47.

16/ T. Des Pres *Czeslaw Milosz; The Poetry of Aftermath*, s. 742.

17/ R. Alter *Milosz: Poetry and Politics*, „Commentary", April 1983, s. 46.

Miłosza dodawała odwagi i sił, „ponieważ odrzucała lęk, tak jakby ludzki rozsądek i miłość mogły mimo wszystko zwyciężyć"[18]. Mówiąc słowami innego interpretatora, poezja Miłosza „karmi się cierpieniem, ale zna też chwile promiennego i nieoczekiwanego szczęścia", chwile, które ukazują „czułość poety wobec tego, co ludzkie"[19].

Pewna część krytyków dostrzega jednak problematyczność stosunku Miłosza do historii, a jego „zakorzenienie w historii" wydaje im się raczej wynikiem doświadczenia życiowego niż wyboru: „to ktoś, kto jest poetą historycznym i nic nie może na to poradzić"[20]. Zdaniem Helen Vendler – a jej stanowisko warto rozważyć – Miłosz nie jest z natury „istotą zanadto społeczną" i mimo obecności historii, jego poezję przenika „niepokojąca samotność": „czasami wydaje się, że przecierpiał cały dwudziesty wiek zupełnie sam, jasno zdając sobie sprawę z historycznych kataklizmów, [...] a jednak żył pośród katastrofy jak eremita i przemawiał niczym *Mental Traveler* Blake'a"[21]. Lillian Vallee zwięźle opisała ten rys wrażliwości Miłosza, mówiąc, iż „ahistoryczny z upodobania, stał się historyczny ze względu na okoliczności"[22]. Irving Howe widział w nim „poetę, który nienawidzi historii i szamoce się, chcąc z nią zerwać", ale jednocześnie „nie może uciec swemu stuleciu... tak jak nie sposób uwolnić się od własnej skóry"[23].

Czytanie poezji Miłosza wyłącznie w kontekście historycznym i politycznym prowadzi z czasem do interpretacyjnego redukcjonizmu. Angielskim i amerykańskim krytykom trudno było wyjść poza stereotypowy obraz wschodnioeuropejskiego pisarza, utożsamianego z poetą opozycji politycznej, oraz poza związaną z tym stereotypem, dotkliwie zawężoną perspektywę interpretacyjną. Wizerunek Miłosza jako postaci łączonej z Zimną Wojną, oparty na lekturze *Zniewolonego umysłu*, przeniesiono na jego wiersze, co w rezultacie spowodowało, że „recenzenci pisali o nich nie tyle jako o poezji, co dziele myśliciela i człowieka polityki" oraz rozważali je „albo w odniesieniu do położenia Polski, albo do represji literatury dysydenckiej pod rządami komunistycznymi, albo też odwołując się do ogólniejszych zagadnień intelektualnej historii Europy"[24]. Trudno się dziwić, że po opublikowaniu recenzji z *Wierszy zebranych* pióra znanego krytyka A. Alvareza, Miłosz protestował przeciw „zaszufladkowaniu" w kategorii świadka. Artykuł pod znamiennym tytułem *Swiadek* skupiał

18/ C. Bedient *Czeslaw Milosz: Examining the Witness*..., s. 242.

19/ E. Hirsch *Milosz and World Poetry*..., s. 26.

20/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*..., s. 211.

21/ Tamże, s. 211.

22/ L. Vallee *What is „The World"?*, w: „Ironwood" 1981 no. 18, s. 130.

23/ I. Howe *A Velvet Bridge*, w: „The New Republic", October 3, 1988 v. 199 no. 14, s. 26.

24/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*..., s. 209.

się na politycznym kontekście omawianych utworów, ograniczonym do wojny, komunizmu i wygnania[25].

Miłosz miał oczywiście rację, oczekując, że tak wytrawny interpretator, jak Alvarez, dokona wnikliwszej lektury jego wierszy. Etykietka „świadka" (sugerowana przecież przez samego poetę w tak ważnych dla recepcji jego dzieła wykładach nortonowskich) okazała się jednak szczególnie trwała, czego niezbicie dowodzi stwierdzenie innego krytyka: „mimo niezgody na przyjęcie tej roli, Miłosz jest świadkiem, i to jednym z najlepszych, jakich ofiarowało nam nasze ponure stulecie"[26]. W istocie koncept ten, często zniekształcany nie do poznania, zrobił karierę w amerykańskich kołach literackich i był szeroko wykorzystywany i nadużywany zarówno przez poetów, jak i krytyków. Uważniejsza lektura wykładów Miłosza, nie mówiąc już o jego poezji, powinna uwrażliwić interpretatorów na złożoność kategorii świadka w jego systemie poetyckim oraz przestrzec przed pułapkami, jakie skrywa, jeśli podchodzić do niej prostodusznie.

„Pozaliteracki" kontekst dzieła Miłosza, kiedy rozważa się go w ujęciu szerszym niż wąsko pojmowana perspektywa polityczna, może jednak prowadzić do oglądu zarazem bardziej złożonego i wierniejszego poecie. Tak właśnie dzieje się w komentarzach Seamusa Heaneya, które ze względu na zdumiewająco odkrywcze ujęcie problemu, zasługują, by przytoczyć je w całości:

> To, co naprawdę lubię w Miłoszu, to obecność osobistego głosu, w którym ostrość, zabarwienie emocjonalne i koloratura wytryskują z podskórnej treści ja. A jednak zarazem okazuje się, że owo czujące centrum usytuowało się w rozległym i surowym kontekście intelektualnym. Miłosz potrafi rymować swoją osobistą biografię z historią zachodniej cywilizacji. Dzieciństwo upłynęło mu wśród litewskich lasów, w scenerii, która była zasadniczo wciąż średniowieczna – fury z sianem i sady, polowania, jeziora i kościelne dzwony. Wszystko to było autentyczne. Przeszedł przez to, przez lata trzydzieste w Polsce; przeszedł przez Warszawę, przez nazistowskie i sowieckie zniszczenia; przeszedł przez własne doświadczenie, intelektualnie, dostał się w sferę ortodoksyjnego marksizmu, oddzielił się od niego kosztem ogromnej samotności i osobistego bólu, opuścił to środowisko w latach pięćdziesiątych, a obecnie, w sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych latach własnego życia zakończył drogę w Kalifornii, w czymś, co można nazwać wolną, nieważką nowoczesnością. [...] Może być pańszczyźnianym chłopem w drodze na sumę albo astronautą w stanie nieważkości, który stamtąd wychodzi. Ta osobowość jest dla mnie nieodparcie porywająca, ponieważ naznacza ją ciężar osobistego bólu i osobistej straty oraz nieważkość bezosobowej rozpaczy podważającej sens humanistycznej przygody.[27]

25/ „Może się Pan domyślać mego niepokoju, kiedy patrzę na długą ewolucję mego poetyckiego rzemiosła zamkniętą przez Alvareza w słowie «świadek», które dla niego jest być może pochwałą, dla mnie jednak nie jest", C. Miłosz *Letter to the Editor*, „The New York Review of Books", t. 35 no. 12, s. 42.

26/ P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czeslaw Milosz*, w: „The Iowa Review", Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 198.

27/ S. Heaney *An Interview* (wywiad przeprowadzony przez Randy Brandes), w: „Salmagundi" 1988 nr 80, s. 9-10.

W interpretacji Heaneya twórcze ja postrzegane jest jako wypadkowa wielu czynników; czasu i miejsca, tradycji i religii, historii i polityki oraz, jakże ważnych, jedynych w swoim rodzaju osobowości i talentu poety. Wedle Heaneya szczególnym darem Miłosza jest dar „rymowania" doświadczenia indywidualnego z doświadczeniem zbiorowości, dar, dzięki któremu mówi wieloma głosami, aby istnieć pod postacią wielu masek – jednocześnie w różnych czasach i różnych miejscach. W ten sposób Heaney przypisuje Miłoszowi to, co irlandzki poeta nazwał wizją „lornetkową", „postrzeganiem rzeczy ze szczytu wysokiej góry i z perspektywy dziecięcego oka" oraz łączeniem „w klarownym porządku" tego, co „tu i wszędzie, teraz i zawsze", mówiąc słowami T. S. Eliota: łączeniem „najpierwotniejszej i najbardziej cywilizowanej umysłowości"[28].

W połowie lat osiemdziesiątych zawężona do polityki interpretacja poezji Miłosza zaczęła być niewystarczająca; krytyczne spektrum poszerzyło się, obejmując zagadnienia filozoficzne, moralne i estetyczne. Nowe podejście nie musiało zaprzeczać obrazowi Miłosza jako poety nade wszystko historycznego i politycznego, lecz umieszczało ów wizerunek w szerszym kontekście. Jak dowodzi David Gross w niedawno opublikowanej analizie *Pieska przydrożnego*, prowadzone przez Miłosza filozoficzne poszukiwania prawdy są częścią poszukiwań „zarówno religijnych, jak i politycznych", niezależnie od tego, czy „polityczne" oznacza sprzeciw wobec stalinizmu, nacjonalizmu czy też zachodniego kapitalizmu[29].

Filozoficznym treściom dzieła Miłosza poświęcono najwięcej uwagi w jego pierwszej monografii, zatytułowanej *Dzieło poety* (*The Poet's Work*, wyd. 1991), autorstwa Leonarda Nathana i Michaela Quinna, profesorów Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley i przyjaciół Miłosza. Książka oparta na założeniu, że autor *Ziemi Ulro* jest przede wszystkim poetą filozoficznym, śledzi ewolucję jego myśli, krętą drogę duchową, uporczywe, ale nigdy nie kończące się i nie znajdujące rozwiązania poszukiwanie odpowiedzi na pytania filozoficzne. Bada, w jaki sposób proces ten kształtował się pod wpływem historycznych i osobistych doświadczeń, a także lektur takich autorów, jak: Dostojewski, Simone Weil, William Blake i Swedenborg; książka stara się także wyjaśnić sprawę chrześcijaństwa Miłosza oraz jego manicheizmu. Monografia napisana z naukową obiektywnością, choć wyraźnie inspirowana zachwytem i sympatią dla autora, nie przyjmuje apriorycznej perspektywy opisu dzieła Miłosza i unika oceniających komentarzy[30].

Większość amerykańskich czytelników wyraża podziw dla powagi, z jaką Miłosz zmaga się z problemami filozoficznymi i egzystencjalnymi: „Czytanie

---

28/ S. Heaney *Milosz and World Poetry*, w: „Partisan Review" 1999 v. 46 no. 1, s. 22.

29/ D. S. Gross *Czeslaw Milosz's „Road-side Dog" and the Search for Self-Definition*, w: „World Literature Today", Autumn 1999 v. 73 no. 4, s. 657.

30/ Pisząc dla amerykańskiej publiczności, Nathan i Quinn świadomie starali się wykorzystywać odwołania do literatury amerykańskiej; od czasu do czasu ich interpretacje tworzą dzięki temu interesujące meandry, jak na przykład analiza poematu *Zadanie* w kontekście Henry'ego Millera i Allena Ginsburga.

Miłosza... to konfrontacja z poezją, która stawia pytania i kwestionuje nasze rozumienie tego, kim jesteśmy i jak żyjemy. [...] Nawet najmniej kosmopolitycznego czytelnika zmusza do tego, by w ostrzejszym świetle ujrzał fundamentalne ryzyko klęski, nieodłączne od naszej kondycji"[31]. Dla niektórych filozoficzne skłonności Miłosza są mile widzianym antidotum na „poezję «ja»" praktykowaną w Stanach Zjednoczonych[32].

Mimo to amerykańskim krytykom nie zawsze łatwo zgodzić się na przesłanki tego rodzaju poezji. Robert Hass, jeden z tych czytelników polskiego poety, którzy najbardziej osobiście zaangażowali się w lekturę jego dzieła, zauważa, że o tyle, o ile wielbi Miłosza jako „twórcę borykającego się z wielkimi, rozpaczliwymi pytaniami", „czuje sprzeciw", kiedy poezja Miłosza „instynktownie skłania się ku dualizmowi albo gnostycyzmowi"[33]. Dostrzega pęknięcie między z natury pesymistycznymi zapatrywaniami filozoficznymi Miłosza, a postawą amerykańską silnie zanurzoną w optymistycznej filozofii Oświecenia: „W poezji Miłosza najbardziej niepokojące jest to, że nie jest on wcale przekonany, iż natura i świadomość są dobre, w istocie rzeczy nie uważa także, żeby dobra była sama poezja"[34].

Dualizm Miłosza – jego sprzeczności, zmiany frontu, chwile zwątpienia, po których następują momenty ekstazy – wprawia w zakłopotanie wielu krytyków i staje się przyczyną różnorakich interpretacji. Nathan i Quinn interpretują go jako walkę między dwoma wymiarami natury poety: ziemską i metafizyczną. Parafrazując Simone Weil, opisują sprzeczności jako „dźwignię immanencji, sposób na przebicie się ku transcendencji wewnątrz rzeczy"[35]. Wielu krytyków umieszcza ów dualizm w ramach religijnej ambiwalencji Miłosza: „Spojrzenie Miłosza na historię, poezję i los rodzaju ludzkiego jest czynnie kształtowane przez walkę między sceptycyzmem a wolą wiary"[36]. Birkerts mówi o wahadle, bitwie toczącej się w duszy poety: „Jedną część jego natury [...] przyciąga poszukiwanie religijnej transcendencji. Druga wciąż wytrzymuje napięcie narzucone absurdalnym [...] przywilejem przetrwania"[37]. Zdaniem Birkertsa, jedynym „środkiem uleczenia i odkupienia" staje się pamięć, bowiem tylko ona jest w stanie przezwyciężyć sprzeczność.

Inny krytyk, podążając podobnym torem, wspomina o udręczonym „ja" pisarza i porównując je z „wrażliwością kalwińską", nazywa Miłosza „poetą głębokiego niepokoju, poranionym koniecznością odgrywania ról, w które wepchnęły go okolicz-

31/ J. Aaron *Without Boundaries*, w: „Parnassus" 1981 v. 9 no. 1, s. 112.

32/ M. Rudman *Diverce Voices: Eassays on Poets and Poetry*..., s. 70.

33/ R. Hass *Reading Milosz*..., s. 169.

34/ Tamże, s. 169.

35/ L. Nathan, A. Quinn *The Poet's Work. Introduction to Czeslaw Milosz*, Cambridge 1991, s. 64.

36/ S. Birkerts *The Electric Life. Essays on Modern Poetry*, New York 1989, s. 399.

37/ Tamże, s. 401.

ności, nękanym wstydem za rzeczywiste i wyimaginowane błędy, walczącym z próżnością, której nie umie do końca poskromić, pragnącym osiągnąć stałość w wierze, a jednak na tyle uczciwym, żeby dostrzegać swój dystans wobec niej"[38] Leopold Labedz widzi dychotomię w przeciwstawieniu Miłosza-poety i Miłosza-myśliciela: „Miłosz to poeta intelektualny; także poeta metafizyczny, i to żarliwy. Każdy z owych pierwiastków nieuchronnie zderza się z innymi, a proces ten staje się źródłem twórczego napięcia oraz pewnych problemów jego filozofii. Poezja zdaje się pomagać w klarowaniu uczuć, ale sama filozofia ma skłonność do ich zaciemniania"[39]. Zdaniem Labedza, ambiwalencja staje się dla Miłosza „programową przesłanką filozoficzną". Wedle opinii innego krytyka: nieustanne „balansowanie między przeciwstawnymi siłami poczucia cudowności i daremności", myśl „skacząca z jednego bieguna na drugi niczym iskra między równoległymi przewodami", są właśnie tym, co nadaje wierszom Miłosza rys „bolesnej wrażliwości"[40].

Podczas gdy wielu krytyków przedstawia dualizm Miłosza w kontekście filozoficznym i metafizycznym, wybitna literaturoznawczyni, Helen Vendler opisuje go jako podstawową zasadę jego estetyki. Starając się uchwycić „szczególną wrażliwość Miłosza jako poety", Vendler wskazuje na połączenie dwóch przeciwstawnych zasad i stylów, które przenikają jego poezję: z jednej strony, pełna zakazów surowość i prostota, z drugiej – przyzwalająca, „ciepła łagodność". „W tej osobliwej równowadze między jurydyczną, srogą powagą a lirycznym, rzewnym przywiązaniem tkwi owa siła Miłosza, która zakłóca nasz spokój"[41]. „Walka między oczyszczającym, choć nieludzkim, światłem a ciemnością poszczególnego losu leży u podstaw wszystkiego, co napisał, i w istocie rzeczy jest niewyczerpanym źródłem inwencji, gdyż szczegóły i światło spierają się ze sobą o miejsce w jego poezji"[42]. Zdaniem Vendler, Miłosz jest z natury „ekstatyczny, predestynowany do intensywnej i promiennej percepcji", ale „oprócz dzieciństwa całe jego późniejsze życie było ciężką próbą dla tego naturalnego usposobienia"[43].

Vendler mówi o „zaangażowaniu Miłosza w antagonizm": „kultury zostają sobie przeciwstawione; wizje świata ścierają się; byt walczy z unicestwieniem; uczoność zwycięża, to znów ulega ignorancji; śmiech i płacz następują po sobie; pogarda współzawodniczy z żalem"[44]. „Mroczny duch kpiny [...] trwa obok udręczonej tęsknoty religijnej. Drwiny i modlitwy rywalizują ze sobą o miejsce, makabryczne

---

38/ I. Howe *A Velvet Bridge*..., s. 26.

39/ L. Labedz *Appreciating Milosz*, w: „Encounter", December 1986, s. 75.

40/ P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czeslaw Milosz*, w: „The Iowa Review", Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 200.

41/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 211.

42/ Tamże, s. 212.

43/ Tamże, s. 212.

44/ Tamże, s. 217.

wizualne kaprysy współistnieją z niewypowiedzianą prostotą wspomnienia"[45]. Zdaniem Vendler, owo następstwo myślowych i wizualnych skoków tłumaczy wewnętrzne napięcie wierszy Miłosza; to ono wywołuje także w czytelnikach niepokojące „wzburzenie umysłu".

Analizując „nienaganną" strukturę wierszy Miłosza, Vendler pokazuje, że są one połączeniem zasadniczo różnych elementów. Typowy wiersz Miłosza „zawiera martwą naturę złożoną z kilku przejmująco naszkicowanych przedmiotów, ustęp z osobistymi wspomnieniami [...], rapsodyczny hymn do bytu, kilka aluzji historycznych bądź socjologicznych oraz epistemologiczny albo metafizyczny morał". Efekt jest taki, „jakby Miłosz był jednocześnie Chardinem, Rembrandtem, Matissem, Gericoultem i Cezannem, lub – wykorzystując analogie poetyckie – jakby z chwili na chwilę stawał się Clarem, Whitmanem, Lawrencem, Audenem i Marvellem"[46]. Zdaniem Helen Vendler: „potężna strukturalna siła" wierszy Miłosza zasadza się właśnie na niezwykłych zestawieniach, jak również na wykorzystaniu różnorodnych „«zniekształcających» obiektywów (teleskopu, mikroskopu, lornetki)", w których świat „widziany jest z dystansu, do góry nogami"[47]. Dodaje ona, że „geniusz Miłosza dotyczy tego, co bardzo małe i tego, co wielkie", jest mikroskopowy i teleskopowy, zajmują go „skrajnie zmysłowe szczegóły i zimne przestrzenie międzygwiezdne", „czułość niezwykle dokładnych wspomnień i chłód filozoficznej ironii", przy całkowitym braku „sfery pośredniej"[48]. Koncepcja Helen Vendler mówiąca o „zniekształcających soczewkach" przypomina do pewnego stopnia opis Seamusa Heaneya z jego „wizją lornetkową".

Vendler dostrzega podobną zasadę „antagonizmu" w „najważniejszym formalnym eksperymencie" Miłosza, a mianowicie, w jego praktyce dodawania do pewnych wierszy drugiego poematu, „komentarza", który „w sposób dialektyczny demontuje bliźniaczy utwór i zaprzecza mu, stając się dla niego zwierciadłem, ujawniającym nieświadome, lecz fundamentalne wypaczenie prawdy. [...] To, co daje lewa ręka, odbiera prawa"[49]. Dzięki takiej procedurze Miłosz „obraca się przeciwko formie, którą stworzył, a następnie przeciwko formie w ogóle", podważając tym samym historyczną samowystarczalność liryki: „Forma objawia się raczej jako wstęga Mobiusa niż nieruchomy, zamknięty okrąg lub trójkąt równoboczny"[50]. Podążając za uwagą Miłosza, iż wiersze z komentarzami są ustępstwem na rzecz emocji często sprzecznych z filozoficzną refleksją poety, Vendler ukuła dla nich określenie „estetyki zmiennych nastrojów".

45/ Tamże, s. 220.

46/ H. Vendler *Sentences Hammered in Metal*, w: „The New Yorker", 1988, October 24, s. 122.

47/ Tamże, s. 125.

48/ H. Vendler *Tireless Messenger*, w: „The New York Review of Books", 1992, August 13 v. 39 no. 14, s. 47.

49/ Tamże, s. 44.

50/ Tamże, s. 45.

Szkice Helen Vendler reprezentują nowy etap w krytycznej recepcji Miłosza w świecie anglojęzycznym. Wielu naukowców i poetów, podobnie jak Vendler, zdało sobie sprawę, że analiza tematyczna „jest po prostu zbyt słabym narzędziem, aby za jej pomocą oddać sprawiedliwość takiej poezji, jak poezja Miłosza"[51], i skoncentrowało się na wewnętrznych cechach jego liryki. Wśród osób, które wychowały się na angielskiej poetyce modernistycznej, pewne cechy tych wierszy musiały początkowo wywoływać poczucie zakłopotania. Wspominając pierwszą lekturę *Zaśpiewu*, Seamus Heaney przyznaje, że był zaszokowany odkryciem w nim cech stanowiących tabu we współczesnej poezji angielskiej: „nieskrępowany dydaktyzm", fakt, iż wiersz zawierał przesłanie, „a przecież już dawno temu dowiedziono, że przekazywanie go nie jest sprawą poezji", to, że głosił prawdy, które „uważaliśmy za obce poezji, [...] pozostające poza murami jej formalnej twierdzy", że zawierał abstrakcyjne rzeczowniki i „konceptualnie rozdęte przymiotniki", takie jak: „piękny", „powszechny" lub „wygnanie", „rozpacz", „zniszczenie" – wszystko to, co zgodnie z ABC współczesnej poezji angielskiej, idącej w ślady imagizmu, „w ogóle nie wchodziło w rachubę"[52]. Robert Hass, podobnie jak Heaney, zauważył, że uprawiana przez Miłosza poezja „twierdzeń" szokowała amerykańskiego poetę, dla którego zasada „«pokazuj, nie opowiadaj» była podstawową zasadą wykładaną studentom na zajęciach „*creative writing*"[53].

W książce o znamiennym tytule *Czesław Miłosz i niewystarczalność liryki* (*Czesław Milosz and The Insufficiency of Lyric*) brytyjski poeta zamieszkały w Ameryce, Donald Davie, wyznaje, że dla czytelnika zanurzonego w tradycji angielskiej liryki – takiego jak on sam – poezja Miłosza była czymś, co wprawia w osłupienie. Davie przyznaje, że był zdezorientowany, a nawet zirytowany mieszaniem przez Miłosza języka naukowego i poetyckiego, tym, że podmiot jego wierszy, zamiast zająć jakiś „stały punkt", „był zawsze migotliwy, ruchliwy", drażniła go także powściągliwość podmiotu lirycznego, który rzadko wypowiadał „bezpośrednio swoje ukryte cierpienia i wzruszenia" (s. 11). Szczególnie problematyczne i drażniące było dla Daviego odbiegające od przyjętych zasad i nieuchwytne użycie lirycznego „ja": „czy jest nim konkretna osoba, Miłosz urodzony tego a tego dnia, identyfikujący się z taką czy inną grupą narodową i /lub etniczną? A może to niezindywidualizowane «ja» dytyrambiczne?" (s. 51). Nawet częste u Miłosza użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej w wierszach, takich jak *Dytyramb* oraz *Na trąbach i na cytrze* nie tworzy „ja" lirycznego, ale dytyrambiczne, które zdaniem Daviego nie jest ani osobowe, ani zindywidualizowane, dlatego też uznać je trzeba za nieliryczne[54].

51/ Tamże, s. 49.

52/ S. Heaney *The Government of the Tongue*, New York 1988, s. 37.

53/ R. Hass *Reading Milosz*, w: „Ironwood" 1981 no. 18, s. 168.

54/ Davie przyjmuje za Nietzschem definicję dytyrambicznego sposobu mówienia, który „pozwala współczesnemu poecie brać udział w orgiastycznym wyzwoleniu i zanurzać się w świadomość tłumu przy jednoczesnym utrzymaniu dystansu" (s. 48).

Zaintrygowany zjawiskami, które nazwał „odejściem od liryki" oraz wykorzystaniem „bardziej wszechstronnych i różnorodnych" form, Davie starał się wyjaśnić je, mówiąc o niewystarczalności konwencjonalnej liryki dla poetyckich celów Miłosza oraz o tym, że nie jest ona w stanie zarejestrować „złożoności dwudziestowiecznego doświadczenia" (s. 40). Około dziesięć lat później doszedł do wniosku, że Miłosz „nigdy nie był poetą lirycznym" i że „jego brak zaufania do wywyższającego się i tak wywyższanego «ja» lirycznego nadaje mu rys [...] poety zdecydowanie modernistycznego"[55].

Nie wszyscy krytycy zgadzali się z Daviem. Irwing Howe sprzeciwia się twierdzeniu, jakoby liryka okazała się „niewystarczająca" dla spekulatywnej myśli Miłosza i zapewnia, że „umysł Miłosza osiąga swój szczyt w liryce"[56]. Don Bogen podziwia olśniewającą różnorodność poezji Miłosza: „od wiersza metrycznego do wiersza wolnego [...] od objaśnień prozą do opowiadania wierszem"[57], a Peter Filkins uważa „wcielenie prozy w poezję [...] za najbardziej znaczący wkład Miłosza w styl poezji współczesnej"[58].

Poruszając problem „form otwartych", Robert Hass poszedł inną drogą niż Davie. Jego zdaniem autor *Dzwonów w zimie* szuka struktur odbiegających od tradycji „nie tylko po to, by stworzyć *collage* różnych postaw wobec doświadczenia, ale dla skądinąd oszałamiających zmian skali i perspektywy"[59]. Hass nazywa technikę Miłosza „zmienianiem kształtów", porównuje ją do przekształcania perspektywy u Swifta i opisuje jej działanie na czytelnika jako „ontologiczny zawrót głowy"[60]. Widzi jej źródła w zasadniczo dualistycznej naturze zarówno filozofii, jak i temperamentu Miłosza. Zdaniem Hassa, to odkrycie Simone Weil – i jej znanego aforyzmu „sprzeczność dźwignią transcendencji" – stało się punktem przełomowym w ewolucji poetyckiej Miłosza: „to, co dała mu Weil [...] miało zna-

---

55/ D. Davie *From the Marches of Christendom: Mandelstam and Milosz*, w: „Southwest Review", Autumn 1995 v. 80 no. 4, s. 457.
W książce *Czesław Miłosz i niewystarczalność liryki* Davie czyni interesującą dygresję o obojętności Miłosza wobec obrazów i metafor kamienia, która stawia go poza jednym z ważnych prądów modernizmu: „Gdyby stanął u wybrzeży Morza Śródziemnego albo szedł wśród kamiennych kolumn Florencji czy Rzymu, doświadczenie takie odcisnęłoby zaledwie niewielki ślad na jego poezji lub pozostało w ogóle niezauważone. [...] Gdy Miłosz szuka obrazów trwania, znajduje je w scenerii wiejskiej, nie zaś miejskiej, raczej wśród drzew i w życiu roślin niż w budowlach z kamienia". Davie określa to zjawisko mianem „wrażliwości północnych puszcz" (s. 38).

56/ I. Howe *A Velvet Bridge*, w: „The New Republic", October 3, 1988 v. 199 no. 14, s. 27.

57/ D. Bogen *Art and Disaster*, w: „The Nation", December 19, 1988, s. 690.

58/ P. Filkins *The Poetry and Anti-Poetry of Czeslaw Milosz*, w: „The Iowa Review", Spring-Summer 1989 v. 19 no. 2, s. 203.

59/ R. Hass *Reading Milosz*, w: „Ironwood" 1981 no. 18, s. 165.

60/ Tamże, s. 169.

czenie zasadnicze: było przyzwoleniem, aby zamieszkać wśród sprzeczności"[61]. Z jednej strony, otwierało poezję Miłosza na „erosa" – sen, pamięć, pejzaże – z drugiej, prowadziło do eksperymentów z nowymi formami poetyckimi, które mogły pomieścić sprzeczności[62].

Stosunek do Ameryki i poezji amerykańskiej jest tematem, który zajmuje wiele miejsca w krytycznej recepcji Miłosza. Zapatrywania na Amerykę wypowiedziane w *Widzeniach nad zatoką San Francisco* oraz w niektórych wierszach wywołały niemało komentarzy, zarówno wrogich, jak i pełnych uznania i entuzjazmu. Zdaniem jednego z krytyków, „najlepsze wiersze o Kalifornii i Zachodnim Wybrzeżu, jakie w ogóle napisano, powstały po polsku"[63]. Charakter stosunku Miłosza do poetów amerykańskich, szczególnie Whitmana, Jeffersa i Eliota pojawia się w wielu omówieniach, lecz z wyjątkiem Jeffersa nie został, o ile wiem, wystarczająco wnikliwie zbadany[64]. Najżywsze dyskusje wywołuje jednak pozycja Miłosza we współczesnej poezji amerykańskiej.

Kiedy krytycy starają się umiejscowić Miłosza w amerykańskim kontekście, podkreślają jego odrębność i „wyjątkowość", zauważając, iż jego poezja „nie przypomina niczego, co można było dotąd przeczytać"[65]. Przeważnie interpretuje się tę różnicę jako wynik radykalnie odmiennego doświadczenia historycznego. Niekiedy widzi się ją jako różnicę kulturową i społeczną, różnicę w sposobie postrzegania przez jednostkę swego stosunku do społeczności. Robert Alter zauważa, że choć Miłosz może w swych wierszach mówić o sobie,

> nigdy nie jest to zupełnie ten sam rodzaj mówienia o sobie, co w poezji wyznania znanej w powojennej Ameryce, ponieważ w wyobrażeniu Miłosza delikatny system naczyń włoskowatych zawsze łączy człowieka z narodem, wiarą, kulturą oraz wszystkimi sferami,

---

61/ Tamże, s. 162.

62/ Zdaniem Hassa, Miłosz po raz pierwszy wykorzystał technikę „form otwartych" w roku 1959 w *Albumie snów*. Tamże, s. 163.

63/ Ch. Clausen *Czeslaw Milosz: The Exile as Californian*, w: „The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing", Spring 1983 v. 26 no. 3, s. 347.

64/ Na temat Miłosza i Whitmana, zob.: Ch. Clausen *Czeslaw Milosz...*, oraz W. Heyen *Piety and Home in Whitman and Milosz*, w: *Walt Whitman of Mickle Sreet*, pod red. G. M. Sill, Knoxville 1994. Na temat dyskusji Jeffersa i Miłosza zob.: L. Nathan, A. Quinn *The Poet's Work. Introduction to Czeslaw Milosz*, Cambridge 1991, oraz A. Soldofsky *Nature and the Symbolic Order: The Dialogue Between Czeslaw Milosz and Robinson Jeffers*, w: *Robinson Jeffers, Dimensions of a Poet*, red. R. Brophy, New York 1995. Na temat Miłosza i Eliota zob. krótkie, lecz interesujące uwagi: P. J. M. Robertson *Czeslaw Milosz: The Poetics of Value*, w: „Queen's Quarterly" (Canada), Winter 1983 v. 90 no. 4; tekst J. T. Airaudi *Eliot, Milosz, and the Enduring Modernist Protest*, w: „Twentieth Century Literature", Winter 1988 v. 34 no. 4 rozczarowuje, ponieważ sprowadza modernizm do ruchu zasadniczo politycznego i społecznego.

65/ J. Aaron *Without Boundaries*, w: „Parnassus" 1981 v. 9 no. 1, s. 112.

gdzie obecna jest pełna mocy przeszłość, przechowywana w tekstach i systemach symbolicznych tworzących ogólne ramy indywidualnej egzystencji.[66]

Dla wielu czytelników dzieło Miłosza stało się okazją do krytycznego spojrzenia na poezję amerykańską i wypominania jej braków, choć także do zadawania dogłębnych (i czasami raniących) pytań: „W jakiej mierze poezja powstająca dziś w Stanach Zjednoczonych jest świadectwem zmagań właściwych naszym czasom?"; „Jeśli [...], jak utrzymuje Miłosz, [...] zadaniem poezji jest «ścigać rzeczywistość», to jak poezja współczesna radzi sobie z tym zadaniem?"; „Jakie miejsce zajmuje nasza poezja wśród tego rodzaju świadectw?"[67]. Te i podobne pytania skłaniają do przyjrzenia się roli, jaką pełni – lub mogłaby pełnić – poezja Miłosza jako model, za którym mogliby podążać poeci amerykańscy.

Niektórzy krytycy sceptycznie wyrażają się o możliwym oddziaływaniu Miłosza na literaturę amerykańską:

> Amerykańscy poeci niewiele mogą się od Miłosza nauczyć. Ci, którzy nigdy nie przeżyli nowoczesnej totalnej wojny na własnej ziemi, nie mogą przyjąć jego tonu; dzieci z młodego, prowincjonalnego imperium nie mogły widzieć obrazów, które zraniły jego oczy. Amerykańskie groby nie pamiętają tysiącletniej historii, a kultura, która od swych narodzin pozostaje świecka, nie może odczuwać rozpadu europejskiej syntezy religijnej, nad którą Miłosz zastanawia się w *Świadectwie poezji*.[68]

Jednocześnie Vendler przyznaje, że polski poeta może udzielić innych, mniej „bezpośrednich lekcji":

> dzieło Miłosza przypomina nam o wielkiej mocy poezji, która bierze się stąd, że nosi ona w sobie swobodną, naturalną i dalekosiężną pamięć dawnych zwyczajów; poczucie warstw starożytnej i współczesnej historii; bogate doświadczenie wizualne; oraz wiedzę wielu języków i literatur.[69]

Mimo sceptycyzmu Helen Vendler, przeważająca większość amerykańskich czytelników Miłosza znajduje w jego poezji cenną naukę. Podkreślając wyjątkową pozycję, jaką twórczość ta zajmuje w amerykańskim pejzażu poetyckim, Robert Pinsky stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego „amerykańscy poeci przypisują dziełu Miłosza tak zasadniczą rolę" i dlaczego wywiera ono „tak wyjątkowe wrażenie" na poetach jego pokolenia[70]. Wskazuje na filozoficzne medytacje Miłosza, umiejętność zachwytu nad rzeczywistością, a przede wszystkim „dawania

66/ R. Alter *Milosz: Poetry and Politics*, w: „Commentary", April 1983, s. 47.

67/ G. Waller *I and Ideology: Demystifying the Self of Contemporary Poetry*, w: „Denver Quarterly", Autumn 1983 v. 18 no. 3, s. 123-126.

68/ H. Vendler *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Cambridge Mass. 1985, s. 223.

69/ Tamże, s. 223.

70/ R. Pinsky *Czesław Miłosz*, w: „Partisan Review" 1999 v. 46 no. 1, s. 145.

intelektualnej i emocjonalnej odpowiedzi na rzeczywistość historyczną", przy czym historia nie jest rozumiana jako abstrakcyjne pojęcie lub zapis wypadków politycznych, ale jako konkretne ludzkie doświadczenie, „jako rzeczywistość, która tkwi w kształtach roślin, w gestach rodziny popijającej herbatę na wielkiej, infernalnej stacji kolejowej"[71].

Także Hank Lazer jest zdania, że historyczny wymiar pisarstwa Miłosza, jak również jego intelektualizm i myślenie dialektyczne, mogą stanowić „cenne lekcje" dla amerykańskiej poezji, która w wyniku „odrzucenia teorii bezosobowości Eliota" niemal całkowicie wyeliminowała namysł nad historią: „świadomie uczyniliśmy naszą poezję bardziej dostępną, bardziej namacalną, ale po drodze zapomnieliśmy chyba, jak się myśli"[72]. Nauka płynąca z twórczości Miłosza dotyczy także bezkompromisowego zadawania pytań samemu sobie, które „ostro kontrastuje z samochwalczą introspekcją i prowincjonalizmem wielu współczesnych poetów amerykańskich"[73].

Inny krytyk wspomina o moralnym i metafizycznym aspekcie dzieła Miłosza:

> Zachód – a szczególnie Stany Zjednoczone, być może jedyny kraj, gdzie ostatnia wojna w istocie wzmocniła, a nie zdruzgotała pozytywistyczną wiarę w postęp – może wiele zyskać dzięki wysiłkowi Miłosza, który stara się ocalić dualistyczną przejrzystość dawnych wartości wraz z ich „metafizycznymi podstawami".[74]

Moralny wymiar poezji Miłosza zyskał uznanie także u tych, którzy patrzyli na jego twórczość z chrześcijańskiej perspektywy:

> Ze względu na odmowę rozdzielania poezji i historii, pogardę dla romantycznych mitologii i autonomicznej osobowości oraz zrozumienie ograniczeń i nacisków codziennego życia Miłosz może być przykładem dla nas wszystkich. Szczególnie chrześcijańscy poeci zrobiliby dobrze, idąc jego śladem.[75]

Krytycy zgodnie chwalą jasność, przejrzystość, dystans, równowagę i powściągliwość poezji Miłosza, jego umiejętność unikania „romantycznych tęsknot" oraz „demonstrowania własnej wrażliwości", „jego surową elokwencję" i „szczerą małomówność". Ceni się zarówno umiejętność unikania awangardowych „gier językowych", jak i zdumiewające bogactwo form lirycznych[76]. Wszystkie te cechy

---

71/ Tamże, s. 146.

72/ H. Lazer *Poetry and Thought: the Example of Czeslaw Milosz*, w: „The Virginia Quarterly Review", Summer 1988 v. 64 no. 3, s. 452.

73/ Tamże, s. 455.

74/ B. F. Murphy *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of Other(s)*, w: „Critical Inquiry", Autumn 1990, s. 171.

75/ A. Jacobs *The Social Life of Lyric Poetry*, w: „Christianity and Literature", Spring 1991 v. 40 no. 3, s. 288.

76/ D. Bogen *Art and Disaster*, w: „The Nation", December 19, 1988, s. 690.

przedstawiano jako wzorce dla amerykańskich poetów: „W książce tej nie ma śladów dramatyzowania własnej osoby ani krzykliwości, lecz raczej poczucie spokojnego zrozumienia, do którego dochodzi się pełnym troski kunsztem"[77].

Międzynarodowy Festiwal Twórczości Czesława Miłosza (*International Czeslaw Milosz Festival*) zorganizowany w Claremont McKenna College w Kalifornii w 1998 roku dowiódł, że wpływ Miłosza na poezję amerykańską jest coraz większy i że jest on pisarzem coraz silniej obecnym w amerykańskiej świadomości poetyckiej. W ciągu trzech dni wielu twórców – ich lista obejmowała tak odmienne osobowości, jak: Seamus Heaney, W. S. Merwin, Robert Pinsky, Edward Hirsch i Jane Hirshfield – wyrażało swój podziw i mówiło o długu wobec polskiego poety. Edward Hirsch najzwięźlej określił to, co Miłosz „ofiarował" poezji amerykańskiej:

> Ameryka to patrzące w przyszłość i szybko kroczące naprzód społeczeństwo bez rzeczywistego poczucia historii, bez jakiejkolwiek autentycznej zbiorowej pamięci o przeszłości. [...] Amerykański poeta staje w obliczu [...] głębokiej nieobecności historii, naszej notorycznej niewinności, niezwykłej wiary w przyszłość, w postęp, w obliczu naszej religii sukcesu, naszego materializmu. [...] Lecz Miłosz ukazuje szereg odmiennych prawd, które oczyszczają i pogłębiają amerykański projekt poetycki. Daje poezję pamiętania. [...] Uczy brać pod uwagę kategorie historyczne, [...] odczuwać, że ludzkość to pamięć, pamięć historyczna. [...] W wieku głębokiego relatywizmu oferuje poszukiwanie wiecznych wartości, wiecznej prawdy. [...] Czesław Miłosz uczy nas miłości do liryki, ale i tego, żeby jej nie ufać. [...] Uczy, jak myśleć w poezji.[78]

Bogdana CARPENTER

Przełożył Tomasz Żukowski

77/ Tamże, s. 690.

78/ E. Hirsch *Milosz and World Poetry*, w: „Partisan Review" 1999 v. 46 no. 1, s. 26.

Popularna twarz Ulro.
O *Kulturze masowej* – antologii Czesława Miłosza

> Moim zadaniem (niekoniecznie się to uda) jest przenieść dyskusję o *mass culture*, czyli kulturze mas albo kulturze masowej do języka polskiego.[1]

– w ten sposób Miłosz rozpoczyna przedmowę do antologii *Kultura masowa* wydanej przez Instytut Literacki w Paryżu w 1959 roku. Do jej powstania przyczynił się tom zbiorowy *Mass Culture the Popular Arts in America* z roku 1957. Z niego poeta zaczerpnął najbardziej, jego zdaniem, reprezentatywne szkice i udostępnił je czytelnikowi polskiemu we własnym tłumaczeniu. Są to, kolejno, artykuły Dwighta MacDonalda, Clementa Greenberga, Marshalla McLuhana, Leslie A. Fiedlera oraz Melvina Tumina. Zbiór ten Miłosz opatrzył swoim komentarzem *Pytania do dyskusji*.

Można przyjrzeć się temu wyborowi esejów z kilku przynajmniej perspektyw. Po pierwsze: zapytać o słuszność diagnoz badaczy amerykańskich w świetle dzisiejszego stanu wiedzy o kulturze masowej – wtedy jednak z pola widzenia zniknie postać autora antologii. Po drugie: zastanowić się, dlaczego te, a nie inne prace wybrał Miłosz jako najciekawsze, innymi słowy: ustalić autorskie kryterium doboru tekstów. Po trzecie: pomyśleć, z jakich powodów książeczka ta ukazała się już w końcu lat pięćdziesiątych, a więc niemal na samym początku pobytu Miłosza w Ameryce? I po czwarte: zadać pytanie, jakie znaczenie dla antologii i twórczości redaktora ma posłowie oraz w jakim celu zostało tu umieszczone?

Sygnalizuję możliwości analizy tego zbioru z kilku punktów widzenia nie dlatego, by wszystkie je charakteryzować. Przeciwnie: chcę zawęzić własne refleksje do tych, których przedmiotem jest rola i pozycja Czesława Miłosza w tym przedsię-

---

1/ *Kultura masowa*, przełożył i opracował Czesław Miłosz, Biblioteka „Kultury", seria: Dokumenty, tom XLI, Instytut Literacki, Paryż 1959, s. 7.

wzięciu wydawniczym. Zawieszam pytania o kulturę masową, jej rozwój w Polsce w stosunku do krajów Europy Zachodniej czy Stanów Zjednoczonych. Nie interesuje mnie tu także ewolucja wiedzy o kulturze masowej, nad którą profesjonalne studia wciąż się rozrastają. Moją uwagę skupi przede wszystkim posłowie Czesława Miłosza towarzyszące temu wyborowi, co, być może, pozwoli włączyć to osobne z pozoru dziełko do szerszego kontekstu twórczości autora *To* i ukazać je jako jej składnik integralny.

Tytuł posłowia: *Pytania do dyskusji* wprowadza pewien zamęt gatunkowy. Autor poprzedza antologię przedmową, ale ostatnie swe słowo umieszcza nie tylko w formie rekapitulacji, lecz częściowo na podobnych prawach, na jakich występują tu szkice badaczy kultury masowej. Nie uogólnia ani nie podsumowuje wypowiedzi innych. Ich hipotezy i próby teorii przenosi na nie znany im grunt: za żelazną kurtynę, i korzystając z otrzymanych od nich narzędzi, przeprowadza własną analizę zagadnienia. Miłosz nie daje teoretycznych podwalin pod badania kultury masowej w bloku krajów socjalistycznych, on taką – z konieczności fragmentaryczną – analizę przeprowadza. Nie kreśląc obrazu całości, swoje rozważania nazywa „pytaniami", podkreślając doraźny i nie poparty badaniem status własnych przemyśleń. Jest przecież świadomy nieostateczności tez stawianych przez amerykańskich badaczy i dlatego przyłącza swój głos do dyskusji. Miłosz nie finalizuje swym posłowiem refleksji zawartych w tomie. Poszerzając ich kontekst o teren *terrae incognitate*, otwiera dyskusję, jest jej moderatorem. Można powiedzieć, że tytuł eseju Miłosza, z jednej strony, odsłania nieprofesjonalny, z drugiej – zdradza jego przyczynkarski charakter. Bez pretensji do całościowości, jest on użyteczny dla członka świata zachodniego i pobudza do zastanowienia jego właściwego adresata: intelektualistę polskiego w kraju.

Szkic Miłosza jest podzielony na cztery zasadnicze części poprzedzone *Wstępem: Kultura ludowa, „Wyższa" kultura, Kultura masowa* i *L'homme moyen sensuel*. We *Wstępie* autor podkreśla uzupełniającą rolę swojej wypowiedzi, gdyż – jak twierdzi – intelektualiści zachodni:

> rzadko i tylko dorywczo szukają podobieństw czy różnic w innych cywilizacjach. Wykrzywia to być może trochę perspektywę i nawet szkodzi niektórym ujęciom teoretycznym.[2]

Zwraca uwagę na obecność kultury masowej w kinie i w literaturze w Europie Środkowo-Wschodniej przed wojną. Po wojnie, kiedy oficjalne oddziaływanie zachodniej kultury zostało na tym terenie zahamowane, wytworzył się tu specyficzny – bo zrodzony z terroru – odpowiednik *mass culture*: socrealizm. Miłosz nie ma złudzeń co do podobnych właściwości obu zjawisk: i kultura masowa, i socrealizm to odmienne, lecz paralelne odgałęzienia podsztuki. Inne, bo choć przydatne do manipulacji masą społeczną, z odmiennych przecież wyrastają potrzeb: pierwsza dla rozrywki, dla interesu, dla pozyskania rządu dusz w systemie demokratycznym, drugi, z ducha nacjonalistyczny, jako składnik strategii wychowywania no-

2/ Tamże, s. 129.

wego człowieka, narzędzie totalitarnej pedagogii. Posługując się zatem roboczym podziałem na kulturę ludową, wyższą i masową, zaproponowanym przez pisarzy amerykańskich, autor *Zdobycia władzy* stawia własne hipotezy co do ich różnic i podobieństw.

W rozważaniach nad kulturą ludową Miłosz ostrzega przed jej idealizacją i traktowaniem jej jako niezależnej całości. Pisze:

> Ta kultura nie jest prawie nigdy „czysta". [...] Włączały się w nią kolejno różne nurty, często przychodzące z „góry", asymilowane i przekształcane albo żyjące w postaci szczątkowej, np. wierzenia pogańskie zdolne przetrwać wiele stuleci. Nie jest też prawdą, że kultura ludowa była ogródkiem oddzielonym od formalnej kultury panów.[3]

Podaje przykłady takiej asymilacji i naśladownictwa, jak kopiowanie stylu sztuki sakralnej w rzeźbie i malarstwie ludowym. Nie pozostaje przy tym w obrębie cywilizacji słowiańskiej. Zaczynając – co znamienne – od Litwy, wyrusza w podróż antropologiczną do Skandynawii. Nie poprzestaje na komentowaniu współczesności – rekonstruuje losy kultury ludowej od modernistycznych fascynacji góralszczyzną do jej cepeliowskiej wersji w komunizmie. Kultura ludowa za żelazną kurtyną, utrzymuje, także przekształciła się w środek propagandy. Lud – jej wytwórca, przeobraża się w proletariat, lud pracy, aspirujący przecież do roli twórcy i konsumenta kultury innej zgoła niż ludowa! Miłosz obnaża absurdalność, z jaką reżim komunistyczny traktował kulturę ludową:

> Stosunek komunistycznych rządów do folkloru jest dwuznaczny i właściwie irracjonalny. Z jednej strony, dążą do uprzemysłowienia, które kulturę ludową niszczy, z drugiej, udzielają jej poparcia, pod warunkiem, że jest odpowiednio poprawiona i zwulgaryzowana. [...] Pieśń ludowa, „umasowiona", z przytarciem jej „dziwactw", z odrzuceniem tego, co niepotrzebne [...] jest horrorem i najczęściej narzędziem totalizmu.[4]

Proceder „umasawiania" kultury ludowej w krajach socjalistycznych nie różnił się wiele od podobnych praktyk na Zachodzie, gdzie muzyka murzyńska awansowała do szerszego obiegu, a w westernach pojawiali się odpowiednio ucywilizowani Indianie. Mechanizm jest – chce powiedzieć Miłosz – analogiczny, choć w komunizmie służył twardej polityce, w zachodniej demokracji – politycznej poprawności...

Przechodząc do uwag o kulturze wysokiej, Miłosz chce doprecyzować, co jej pojęcie oznacza na gruncie europejskim. Amerykański podział na *highbrow* i *middlebrow* odnosi do ostrego przeciwstawienia między intelektualistami i inteligencją, które w Europie miało długą tradycję i działało zapładniająco na poezję nie tylko przełomu wieków. Odwołując się do lat międzywojennych, poeta przeprowadza linię demarkacyjną oddzielającą inteligencję, której gusty zaspokajały „Wiadomości Literackie", od intelektualistów skupiających się wokół awangardy artystycz-

3/ Tamże, s. 130.

4/ Tamże, s. 131-132.

nej, źródła kultury w tych czasach najwyższej. Na tej linii podziału – zdaniem Miłosza – usytuował swoją prozę Witold Gombrowicz, tocząc wojny intelektualisty z inteligentami. Po wojnie – na skutek centralnego zarządzania kulturą – podział ten został zachwiany. W istocie konflikt stał się może nawet ostrzejszy, bo smak artystyczny inteligencji zaczął się „umasawiać", a intelektualiści, zepchnięci na margines życia kulturalnego, częściowo schodzili do podziemia albo emigrowali. Poeta dzieli pogląd Dwighta MacDonalda, który uważa, że:

> Mniej więcej od r. 1930 wyższa kultura próbowała bronić się przed zalewem kultury masowej w dwojaki sposób: uprawiając akademizm, czyli starając się współzawodniczyć przez imitację, uprawiając awangardyzm, czyli wycofując się ze współzawodnictwa.
>
> Akademizm jest to kicz dla elity: podrobiona wyższa kultura, z pozoru jak prawdziwa, ale w istocie produkt wyrabiany tak samo jak tańsze towary na użytek mas.[5]

Miłosz zwraca uwagę na fenomen „Przekroju":

> który łączy porady towarzyskie, modę, sensacyjne opowieści (często pióra najlepszych autorów) z informacją, rysunkiem i bardzo nieraz wyszukanymi dowcipami. Ten gatunek tygodnika jest nieznany na Zachodzie – gdzie żadne pismo o 400.000 nakładu nie odważyłoby się drukować nowel Kafki.[6]

„Przekrój" – kulturalna hybryda w epoce socjalizmu, łączył w sobie elementy kultury popularnej i kultury wysokiej w takim kształcie, w jakim miał możność funkcjonowania w państwie totalitarnym. Powołując się na taki przykład, Miłosz daje świadectwo bezładu kulturalnego w kraju, w którym oficjalny porządek zaprowadzała silna ręka. Dodatkowo, między wierszami, sugeruje, że proces homogenizacji kulturalnej w Polsce nie w pełni jeszcze zaistniał. Odgórne urabianie odbiorcy daje oficjalny pozór społecznej jednolitości – „Przekrój" jest jej jawnym zaprzeczeniem.

Centralne sterowanie kulturą w państwach totalitarnych tylko nie znającym reguł ich funkcjonowania mogłoby przypominać system subsydiów na Zachodzie, opisywany przez autora *Legend nowoczesności*:

> „Wyższa kultura" jest na Zachodzie dzisiaj przeważnie subsydiowana. Subsydiowane są prawie wszystkie miesięczniki literackie – przez fundacje, uniwersytety albo firmy wydawnicze [...] Subsydiowane są trudniejsze książki [...] Subsydiami są posady na uniwersytetach dla pisarzy (Ameryka), stypendia dla kształcących się artystów, nagrody, zakupy przez muzea.[7]

Na Zachodzie system wspomagania kultury wysokiej przez instytucje cechowała jednakże obecność b ł o g o s ł a w i o n e g o p r z e k l e ń s t w a c z y

5/ D. MacDonald *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura...*, s. 16.

6/ Tamże, s. 139.

7/ Tamże, s. 134.

przeklętego błogosławieństwa wolności, z którym zmagał się cytowany przez Miłosza Adolf Rudnicki. Ten moment refleksji redaktora antologii to niewątpliwie jeden z ważniejszych w tym szkicu. Miłosz wie, nad jakim przekleństwem ubolewa Rudnicki. W warunkach wolności, kiedy dzieło sztuki mierzone jest według kryteriów wartości estetycznej, twórca – uciekinier ze świata totalitarnego, bywał wyrzucony na mieliznę, gdy nie potrafił odnaleźć się w sytuacji pełnej autonomii, odczuwanej przez niego jako nieprzydatność. Posłużmy się słowami Rudnickiego:

> U nas nie ma zbędnych kart, wszyscy biorą udział – są za lub przeciw! Jeśli nawet nie chcesz, jeśli nawet nienawidzisz, twoja nienawiść daje ci rację bytu, głos, treść, robi z ciebie filozofa, ideologa, człowieka. [...] Tkwi w tym fascynacja, idea, której siłę i wagę odczuwasz dopiero tutaj, na tutejszych ulicach, gdzie widzisz nagle, że nie masz co począć ze swą wolnością, gdzie widzisz, że ona może – zabić.[8]

Miłosz bez ogródek oświadcza, że jeśli kultura wysoka ma rozwijać się i dawać jej twórcom poczucie osobistej ważności w związku z tym, że występują w swej twórczości przeciwko systemowi, który wiąże im ręce, ale przez swe istnienie także uprawomocnia ich działania, to on jest za wolnością z jej wielorakimi przekleństwami. Inaczej mówiąc: Miłosz nie faworyzuje kultury wysokiej powstającej w warunkach totalitaryzmu. Pisze:

> Powiedzmy jednak okrutnie, że „wyższa" kultura wygrywa w warunkach dla przeciętnego człowieka nieznośnych, że ten rozwaliłby ją, byle mieć przyzwoite ubrania, lodówki i samochody. Rudnicki w Paryżu tęsknił do Polski, *paradisum doctorum*, *infernum rusticorum*, bądź co bądź.[9]

Zwycięstwo kultury wysokiej nad masową w krajach socjalistycznych jest złudne, powiada Miłosz. Gdzie indziej też dodaje, że dobrobyt materialny nie stwarza zapotrzebowania społecznego na kulturę wysoką, zatem samo unicestwienie *infernum rusticorum* nie umocni jej pozycji. W tym miejscu warto chyba zastanowić się, dlaczego Miłosz kieruje do polskiego czytelnika taką książeczkę, skoro kultura masowa w wersji zachodniej docierała do niego w śladowych ilościach, rodzimy socrealizm nie zaspokajał niczyich potrzeb i w zasadzie pomiędzy kulturą wysoką a ludową rozciągała się przestrzeń nieokreślona i nie podbijana przez kulturę *middlebrow*.

Autor stwierdza, że w Polsce nie nastąpił jeszcze tak zaawansowany proces homogenizacji, który ujednoliciłby robotnika, chłopa, urzędnika w zbiorowy typ odbiorcy. I to jest według niego najlepszy moment na to, by zapoznać polskiego intelektualistę z problematyką kultury masowej, by mógł antycypować zjawiska, jakie niebawem zaobserwuje oraz, w tej uprzywilejowanej dla siebie sytuacji, podjąć kroki, które jej inwazję osłabią. Jedność kultury w jej wersji wysokiej, średniej czy

8/ Tamże, s. 135-136.

9/ Tamże, s. 136.

niskiej jest dla Miłosza iluzją – zapowiada on wzbogacenie jednolitego paradygmatu o nowe składniki, wobec których twórczość elit będzie musiała się opowiedzieć. Poeta z zadziwiającą intuicją mówi o przyszłości:

> Skoro zgodzimy się, że masowość jest nieunikniona, pojawiają się w planowej gospodarce, z grubsza biorąc, następujące możliwości:
>
> 1. Niszczenie kultury „wyższej" jako niepotrzebnej, co jest żadnym rozwiązaniem. 2. Ochrona jej w rezerwatach dla rzadkiej zwierzyny, ze względu na wartość „laboratoryjną", „eksperymentalną". Taka kultura będzie jednak chorowita wskutek zwężenia terenu. 3. Bogactwo, różnorodność poziomów, ze stałym ruchem pomiędzy nimi. [...] Tylko zachowując świadomość, że potrzeby poszczególnych grup są różne, można zredukować kicz do rozmiarów względnie nieszkodliwych.[10]

Przenieść dyskusję o kulturze masowej do języka polskiego to tyle, co zapoznać jej uczestnika z możliwymi jej konsekwencjami. *L'homme moyen sensuel* istniał zawsze i będzie istnieć, odpowiada Miłosz na zarzuty Edwarda Shilsa, który w krytyce społeczeństwa industrialnego upatruje korzeni marksistowskich, a wśród przodujących w niej intelektualistów wymienia także polskiego poetę. Shils uważa, że marksistowskie sympatie krytyków kultury masowej każą im formułować oskarżenia przeciwko niej, gdyż staje w poprzek ich mrzonkom o „pełni człowieczeństwa dla ogółu ludzkości"[11]. Chcieliby – twierdzi Shils – ukształtować ją wbrew jej woli, tak jak niegdyś ich duchowi mistrzowie pragnęli stworzyć nowego człowieka na ruinach kapitalizmu. Miłosz odpowiada Shilsowi:

> Mój system odniesienia jest inny: kraje, gdzie masa albo pozostaje bez formy (w czym kryje się nadzieja?), albo wtłaczana jest w formę najwyraźniej sztuczną, niewygodną, która nie tylko nie zrobi z niej geniuszów, ale nawet może ją zmusić do szukania jedynej rozrywki w pijaństwie czy zapasach niedźwiedzi.[12]

L'homme moyen sensuel nie jest celem ataków polskiego poety. Przeciwnie, zwraca on uwagę na coś, co Shilsowi umknęło:

> Bo ten sam przeciętny człowiek, który dba tylko o zarobek i przyjemność, równocześnie nosi w sobie impulsy zdolne uwikłać go w ideologię, w politykę, w poezję, a nawet kazać mu umierać na barykadach.[13]

To ważkie oświadczenie każe domyślać się specjalnych powodów, dla których w końcu lat pięćdziesiątych Miłosz kieruje do polskiego czytelnika antologię. Pobyt w Ameryce kazał rozpatrzyć się poecie w nowej dla niego sytuacji – nazwijmy to – komunikacji literackiej za oceanem, zorientować się, w jakim systemie kultu-

---

10/ Tamże, s. 140.

11/ Tamże, s. 143.

12/ Tamże, s. 144.

13/ Tamże, s. 144.

rowym funkcjonuje i na jakiego odbiorcę może liczyć. W *Przedmowie* zaznacza, że literatura i sztuka winny być świadome warunków, w jakich się rozwijają, a jeśli składową tych warunków jest kultura masowa – nazwana przez Miłosza p o t ę ż n ą k o n k u r e n t k ą – lekceważenie jej tylko zniekształci wizerunek kultury współczesnej poecie. Powiedzmy zatem, że lektura zbioru, z którego pochodzą tłumaczone szkice, była użyteczna dla niego samego jako pisarza postawionego w nowych dla siebie warunkach tworzenia. Jeśli jednak przekazuje je polskiemu intelektualiście, to nie tylko dla poszerzenia jego horyzontów.

Idzie, jak się zdaje, także o tego *l'homme moyen sensuel*, o którym każe Miłosz myśleć czytelnikowi *Kultury masowej*. Po pierwsze, dlatego że widzi przyszłość kultury jako rodzaj cyrkulacji jej wyższych i niższych wytworów między grupami społecznymi. Po drugie, że dostrzegając jałowość i zło socrealizmu, obawia się zamknięcia kultury wysokiej w towarzyskich okopach elit, tak że nie będzie ona przenikać do niższych warstw społecznych, co z kolei grozi tym dotkliwszym ich ogłupieniem.

> Mieli słuszność wszyscy – pisze Miłosz – którzy w tępieniu prawdziwej myśli, prawdziwej literatury i sztuki dopatrywali się nie tylko przykrości dla elity, ale groźnego niebezpieczeństwa właśnie dla mas, wszyscy ci, którzy, jak artyści plastycy marzący o produkcji pięknych przedmiotów codziennego użytku, składali dowód, że wierzą w taką czy inną łączność pomiędzy kulturą wyższą i masową, mimo wrogości rządzących dla tej idei.[14]

Dla wyższych impulsów tkwiących w *l'homme moyen sensuel* pisarz postanawia wyprzedzić rozwój kultury w Polsce i chce dać za pośrednictwem kilku szkiców świadectwo zniewolenia umysłów w warunkach demokratycznych. Nie może chyba przecież dziwić tak bliskie sąsiedztwo chronologiczne *Zniewolonego umysłu* i omawianej antologii. Obie publikacje dzieli zaledwie sześć lat, cztery zaś wydanie *Zniewolonego umysłu* i Miłosza spotkanie z *Mass Culture*...

Idąc śladem Ewy Czarneckiej,[15] która zestawia wypowiedzi Karla Jaspersa i Witolda Gombrowicza o *Zniewolonym umyśle*, można za autorką zestawić dwa plany lektury tej książki: moralny, akcentujący jej aspekt metafizyczny u Jaspersa, oraz kulturowy, socjologiczny, który proponuje Gombrowicz. Autor *Kosmosu* wyodrębnia u Miłosza dwie postawy: obrońcy i rywala Zachodu. Jeśli intuicja ta jest słuszna, może ona tłumaczyć poszukiwanie przez poetę paraleli między formami zniewolenia umysłów na Wschodzie i Zachodzie. O ile w *Mieście bez imienia* czy w *Widzeniach* daje raczej świadectwo osobistego poczucia obcości w Nowym Świecie, zmęczenia i zdegustowania tandetą, w *Kulturze masowej* zwycięża w nim pasja socjologiczna, namysł nad mechanizmami i dynamiką kultury, co zbliża ją – właśnie – do *Zniewolonego umysłu*. *Kultura masowa* w tym znaczeniu może być drugą stroną medalu, jaką jest Miłoszowa refleksja nad stanem umysłu już nie człowieka

---

14/ Tamże, s. 145.

15/ R. Gorczyńska (Ewa Czarnecka) *Jaspers i Gombrowicz: Dwie opinie o „Zniewolonym umyśle"*, w: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 254-258.

Wschodu czy Zachodu, ale członka cywilizacji zachodniej w pierwszej polowie XX wieku: duchowo okaleczonego przez wojny, zniewalanego przez autorytarne systemy władzy bądź przez środki masowego przekazu, działające w ramach przykładnych demokracji. Antologia ta nie ma być jednak pokrzepieniem dla nielicznych przecież jej czytelników zza żelaznej kurtyny; jest raczej przygnębiającym w swoich konkluzjach, ale realistycznym raportem o kondycji umysłowej – nie tylko *l'homme moyen sensuel!* W tym sensie można odnieść do niej słowa, które Jaspers napisał o *Zniewolonym umyśle*.

> Odwieczne przeciwieństwa dobra i zła, szlachetności i nikczemności, prawdy i fałszu pozostają u Miłosza wyczuwalne na dnie wszystkiego, co pisze, jakkolwiek daleko im do wygodnych zgrabnych formuł. [...] Dochodzi tu do głosu serce, które drży na widok każdej rzeczywistości niszczącej ludzi, oko o wielkiej precyzji psychologicznej, poczucie niesprawiedliwości, niezdolne do wybiegów.[16]

Jaspers znajduje w diagnozie socjologicznej metafizyczną motywację, która, niezależnie od tego, jaki gatunkowo plon przyniesie, każdorazowo towarzyszy Miłoszowi w procesie tworzenia. Antynomia: uniwersalne – doraźne, na której buduje poeta literackie wypowiedzi, obecna jest także w *Pytaniach do dyskusji*, przynosząc świadectwo stanu kultury końca pierwszej połowy XX wieku w krajach socjalistycznych i ukazując jej duchowe antywartości. Powiedzmy wprost: opisana przez Miłosza rzeczywistość kultury jest zła, bo zło stanowi jej fundament. Cenzura, brak wolności, zakaz druku, fałsz socrealizmu, który popularyzuje swoisty antyhumanizm, są zapewne złem o większym ciężarze gatunkowym niż zło kultury masowej, jakim są: umysłowa płycizna, pauperyzacja smaku estetycznego, szablonowość czy lansowanie fałszywego wizerunku człowieka. Ale mówimy jednak o mniejszym lub większym zlu, nie zaś o wartościach przeciwstawnych.

Miłosz zwraca uwagę na bardzo istotną kwestię:

> Gdyby jakaś magia usunęła barierę, Polska natychmiast zostałaby pochłonięta przez kulturę masową komercjalną i to w stopniu o wiele większym niż przed wojną, kiedy brakło do tego społecznych warunków, bo cała niemal wieś (wtedy przygniatająca większość ludności) była wyłączona z obiegu.[17]

Żadna to chluba dla kultury międzywojnia, powiedziałby Miłosz – znany krytyk stosunków społecznych Dwudziestolecia. Poeta dodaje wszakże, że analogiczny proces zalewu kulturą masową w Rosji odbyłby się znacznie gwałtowniej. Oznacza to tyle, że upowszechnianie filozofii materialistycznej w hasłach socrealizmu, zdaniem autora *Zdobycia władzy*, przyniosło tam obfity plon. Że pozbawiony podmiotowości wychowanek socjalizmu, nie zapytujący o nadprzyrodzone racje swojego istnienia, posługujący się ilościowym, a nie jakościowym kryterium oceny rzeczywistości, z entuzjazmem ubarwi szarzyznę swojego życia kiczem. Zgódźmy

16/ Por. E. Czarnecka *Podróżny...*, s. 254.

17/ *Kultura...*, s. 138.

się przecież, że przeciętny przedstawiciel Zachodu, nie poddawany politycznej indoktrynacji, wcale nie mniej chętnie sięga po wytwory kultury masowej. Tu znajduje się prawdopodobnie sedno Miloszowej myśli: przekonanie, iż erozja wyobraźni religijnej współczesnego człowieka, jaka powstała na skutek bezkrytycznej akceptacji scjentystycznego wizerunku świata, bezduszna technicyzacja życia, która przekształciła lud w masę społeczną, tragiczna historia pierwszych dekad minionego stulecia, spaczyły ludzkie rozumienie dobra i zła.

Być może powiedzieć, że kultura masowa w ocenie Miłosza jest jedną z twarzy Ulro, to posunąć się zbyt daleko w domysłach interpretacyjnych. Jeśli ziemia Ulro ma być miejscem egzystencji duchowego rozbitka, którego światopogląd naukowy odarł z wiary w nadprzyrodzony porządek wszechświata, co kultura masowa może mieć z tym wspólnego? A jednak. Sztuka pozbawiona metafizycznego punktu zaczepienia – a tak widzi Miłosz przynajmniej część artystycznych poczynań swojego czasu – jest refleksem tych przemian w myśleniu, które ziemię Ulro uczyniły miejscem realnym. Kultura masowa jako reprezentantka podsztuki jest tych przemian najprymitywniejszym zwierciadłem. MacDonald pisze:

> Są teoretyczne powody, dla których kultura masowa nie jest i nie może być dobra. Przyjmuję za pewnik, że kultura może być tworzona tylko przez istoty ludzkie i dla istot ludzkich. Kiedy jednak ludzie są zorganizowani (albo ściślej, zdezorganizowani) jako masy, tracą swoją ludzką swoistość i wartość.[18]

Kultura masowa nie jest dobra w dwojakim sensie: estetycznym i aksjologicznym. Miłosz, nie tracąc wiary w impulsy dobra tkwiące w *l'homme moyen sensuel*, w istocie szanuje go bardziej niż atakujący go Shils. Ma za złe

> Zwolennikom politycznie wydajnego kiczu, próbującym uzyskać „jedność" kultury, że owocem ich zabiegów był nie „nowy człowiek", ale człowiek emocjonalnie skurczony, stary *l'homme moyen sensuel*, tyle tylko, że obolały i nienawistny.[19]

W takim kontekście list do Jerzego Turowicza z listopada 1962 roku[20], zawierający „program naprawczy", można odczytać jako dalszy ciąg rozmyślań Miłosza o kulturze współczesnej, o przyszłości elit intelektualnych i *l'homme moyen sensuel*. Jeśli poeta proponuje redaktorowi „Tygodnika Powszechnego" swoistą kontrabandę intelektualną:

> Powtarzam, widzę szansę i czuję wielką próżnię, czuję przez chaos i miotanie się młodziaków w literaturze, a ponieważ grafomania w Polsce kwitnie i tysiące najbardziej aktywnych umysłowo młodych się o nią ocierają, trzeba by umieć ich przekonać, że sama literatura jest bzdurą, że w niej samej i poprzez nią samą nikt żadnych mądrości i wskazó-

---

18/ D. MacDonald *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura...*, s. 25.

19/ *Pytania do dyskusji*, w: *Kultura...*, s. 145.

20/ Cz. Miłosz *Wybacz, piszę do Ciebie, jakbyś był biurem planowania*. List do Jerzego Turowicza, „Tygodnik Powszechny" 2001 nr 4.

wek jak żyć nie odkryje, że trzeba szukać poza literaturą, i że my (wy niby) nie chcemy was nawracać, tylko dać narzędzia do poszukiwania.[21]

to po to, by wykorzystując szczelinę pomiędzy konserwatywną ideologią instytucji kościelnych, ugodowością „Paxu", zwulgaryzowanym marksizmem i marksizmem z prawdziwego zdarzenia, zaznajomić polskiego intelektualistę i kandydata na niego z wartościową filozofią i sztuką współczesną w nie przekłamanej postaci. Fałsz życia umysłowego w Polsce można by podejść chytrze, namawia Miłosz:

przydałyby się jakieś programy specjalnej szkółki, która nosiłaby jakąś jadalną nazwę, choćby w ramach Klubów Inteligencji Katolickiej czy oddzielnie, ściągnąć do takiej szkółki młodych literatów i nie traktować jej jako środka indoktrynacji, brać wszystkich, wyrobić podstępnie przekonanie, wiaterek, że chcesz być poetą, pisarzem, to bez znajomości filozofii XX wieku ani rusz, i tam im przedstawiać sytuację światopoglądową, od dzisiaj wracając wstecz...[22]

Kulturę masową można potraktować jako Miłosza przyczynek do takich działań, do jakich zachęca poeta Turowicza.

Jak można tę książeczkę umieścić w horyzoncie twórczości Miłosza? Bardzo prosto. Jeśli twórczość autora *Ocalenia* uznamy – zgodnie z jego deklaracjami – za powstałą z potrzeby p o c h w a l a n i a r z e c z y d l a t e g o ż e s ą, opisywania i opiewania esse, to *Zdobycie władzy*, *Zniewolony umysł*, *Kulturę masową* i *Ziemię Ulro* uznać musimy za konsekwencje tej postawy – są one obroną i próbą ocalenia esse. Miłosz opracowuje *Kulturę masową*, chcąc być użytecznym, nade wszystko zaś dlatego, że:

Ostatecznie nie chodzi o to, żeby, pokazując ludzki grzech, dać do zrozumienia, że gdzieś za kurtyną działa jakiś *deux ex machina*, ale żeby nie poniżać Etre, nawet w jego formach dotykalnych i ziemskich.[23]

Ewa KOŁODZIEJCZYK

21/ Tamże.

22/ Tamże.

23/ Tamże.

Wzniosłość w najwyższym gatunku

„Dlaczego dzieje gatunku? Dlaczego oda?". Tytuły dwóch wstępnych rozdziałów monografii Teresy Kostkiewiczowej[1] oraz kunsztowne powtórzenie i odwrócenie ich kolejności na końcu ujawniają znaczący, jak sądzę, zamysł formalny z wpisaną weń dominującą ideą. Oto mamy przed sobą historię przemian ujętą w ramy trwałego paradygmatu. Ambicje autorki idą jednak dalej, źródła trwania i zmienności jednej tylko formy wypowiedzi szybko okażą się źródłami samej literatury...

Teoria gatunku

Genologia jest niemodna, bo wydaje się niemożliwa. Nierozstrzygnięty pozostawiliśmy bowiem spór o uniwersalia, który jest jej fundamentem i zarazem podkopuje jej naukowe, czyli aspirujące do obiektywności, twierdzenia. Za niedzisiejsze uchodzi też postrzeganie zjawisk jako ujętych w kategorie, mówi się raczej o sieci lub konstelacji powiązań. Wreszcie, przyzwyczajeni do perspektywy intertekstualnej, nie wierzymy w czystość i odrębność gatunków. Przemiany postaci gatunkowych przy jednoczesnej deklaracji lojalności wobec tradycji dowodzą, że nie mamy do czynienia z ponadczasową normą, ich żywotność natomiast oraz manifestowana potrzeba trwania wykluczają istnienie arbitralnej konwencji, która zapewne w krótkim czasie doprowadziłaby do zagłady albo przynajmniej marginalizacji gatunku. Nie da się napisać dziejów gatunku, nie stwarzając przy tym jego teorii. Wyznaczniki gatunkowe nie są wszakże niczym innym, jak tworem teoretyków właśnie.

Odrzucając normy i konwencje, Teresa Kostkiewiczowa stawia na istotę. Nie daje się ona uchwycić w definicje, ale za to jaskrawo opalizuje jako historyczna ciągłość. Wobec dwudziestu pięciu wieków nieprzerwanego rozwoju i niezliczonej

1/ T. Kostkiewiczowa *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

ilości przykładów, już sama chęć poszukiwania istoty musi być jednak odczytana jako idealizm, i to szczególnego typu. Autorka idealizuje moment początkowy ewolucji gatunku. Zakłada bowiem (wbrew idealizmowi klasycznemu, który przyjmuje istnienie wzorca poza widzialnymi realizacjami), że pierwsze doskonałe artystycznie dzieło zwane odą (Pindar) jest zarazem normatywnym wzorcem dla pozostałych, które tym samym ujmuje jako, poddane historycznym determinantom, „próby nawiązania". Pozostaje jej przeto użyć elementów charakterystycznych dla starożytnej ody greckiej jako papierków lakmusowych i analizowane przykłady poddać procedurom sprawdzającym.

Idealistyczny wszakże jest tu jedynie punkt wyjścia, dalej wszystko toczy się torem empiryczno-racjonalnym. Prawdziwy idealista skłonny byłby raczej przypuszczać, że każdorazowa „próba gatunku" jest zbliżaniem się do ideału, zbliżaniem, które, mniej lub bardziej fortunne, pozostawia po sobie jakąś cząstkę prawdy o jego rzeczywistej naturze. Autorka nie problematyzuje kwestii sposobu istnienia gatunku, założywszy, że jest on rodzajem stałej relacji nadawczo-odbiorczej, uznaje go za model komunikacyjny. Ów model, ulegając metamorfozom, zachowuje swoją „istotę" właśnie, która nie podlega zmianie a gatunek nie umiera zastąpiony przez inny, wyrosły na gruzach poprzedniego. Bo też gatunkowy schemat komunikacji podtrzymywany jest przez, by tak rzec, konieczność kulturową, która jest dla niego zewnętrznym kontekstem. I odwrotnie, trwanie gatunku świadczy o jego społecznym otoczeniu. Jeśli jednak pojawiają się symptomy wyczerpania modelu, to odpowiedzialność za to spada na kontekst, czyli aktualną kulturę literacką.

Prowadzi to, jak sądzę, do zastąpienia ewolucji gatunku przeglądem różnorodnych postaci gatunkowych. Gatunek zdaje się niejako kręcić wokół własnej osi, oddalając się lub zbliżając do pierwotnego centrum. Najwyraźniej nadaje się on tylko do tych zadań, które sam sobie postawił „u zarania". Taki gatunek nie rozpoznaje siebie w toku ewolucji, nie dojrzewa, ani w kierunku sublimacji cech najbardziej podstawowych, co mogłoby doprowadzić do objawienia tajemnicy jego powołania, ani nie poszerza horyzontów, co pozwoliłoby mu zagarniać w siebie coraz to nowe obszary wrażliwości. Dzieje ody stają się więc po trosze przeglądem tematów i postaw, jakie przewinęły się przez tak określane „miejsce" w kulturze literackiej poszczególnych epok.

I o epokach dowiadujemy się najwięcej, oda bowiem niezmiennie stoi na straży powierzonych jej depozytów i odbija w sobie ducha czasów. W tej sytuacji badacz gatunku, nim przystąpi do opisu faktów, zmuszony będzie do wyznania wiary, zaś czytelnikowi przyjdzie zgodzić się na „założenia wstępne", które ponownie ukażą się w zakończeniu, choć już w nowym świetle, w pełnym blasku klarownych dowodów i jaskrawych przykładów. A skoro przesłanki zjawiają się przemienione we wnioski, znak to, iż obcujemy z doskonale przeprowadzonym dowodem. Jednak ostatnie dziesięciolecia zdążyły nas przyzwyczaić, że zawodowe czytanie jest zbieraniem podejrzeń, zaś interpretacje wyrastają z grzybni nieufności. Skoro zatem ktoś tak jawnie zbroi się w oręż logiki, skłonni będziemy doszukiwać się w tym

przejawów perswazji, a więc ambicji dydaktycznych. Rzeczywiście, daje się w tej książce wyczuć, poza potrzebą dotarcia do istoty badanego zjawiska, również pragnienie wzięcia w obronę czegoś, co wedle autorki jest obecnie zagrożone, a przynajmniej zlekceważone. Tak oto praca Teresy Kostkiewiczowej staje się głosem w dyskusji o współczesności, co nie tylko podnosi jej rangę, ale i poszerza krąg potencjalnych odbiorców, czyniąc ze specjalistycznej monografii źródło pytań skierowanych do krytyków kultury, filozofów i samych twórców.

Kompozycja całości eksponuje dwa podstawowe problemy badawcze: 1. gatunek – jako zjawisko z pogranicza poetyki i socjologii literatury oraz 2. oda – jako fakt literacki, w którym intencja i norma jawią się szczególnie wyraziście. Z tych dwóch, zapowiedzianych w tytule, biorą się następne: 3. rola poety – jako nadawcy komunikatu w zmieniającej się konfiguracji uczestników życia literackiego, i 4. rola stylu wysokiego – jako miejsca objawiania się ponadindywidualnych wartości i kreowania języka ich opisu. Jak się to realizuje? Analiza strategii dyskursu krytycznego autorki pozwala zauważyć, że dominuje tu myślenie w kategoriach „napięcia" pomiędzy wyznaczonymi biegunami. Nie chodzi jednak o ujawnienie prostych przeciwieństw, ale o to, by przemiany gatunku przedstawić jako funkcję wzajemnego oddziaływania na siebie sił, które, jakkolwiek zmieniają natężenie, to jednak niezmienne pozostaje ich umiejscowienie w przestrzeni kulturowej. Uniwersum danego gatunku jest zatem złożone z kilku par elementów stałych, które tocząc ze sobą zmagania, uzyskują jedynie chwilową przewagę i tym sposobem przeciągają gatunek na swoją stronę, co wyraża się w jego aktualnym kształcie językowym.

Ważne, by postrzegać elementy konstytuujące gatunkową sytuację nadawczo-odbiorczą, jako wzajemnie funkcjonalne, a więc niesamoistne i nie przysługujące innym typom komunikacji. Gatunek bowiem należałoby tu rozumieć jako relację „aktantów" pozatekstowych, która w tekście objawia się jako „gra semantyczna form osobowych" (s. 49). Rozpoznanie zasad owej gry winno ujawnić określoną „dyspozycję wykonawczą" (s. 42), a więc odesłać nas znowu na zewnątrz, w przestrzeń rozpiętą pomiędzy uczestnikami porozumienia. Między nadawcą a odbiorcą zawiązuje się konieczna umowa, dotycząca wzajemnych oczekiwań. Bez niej tekst nie tylko nie działa, bez niej nie ma gatunku... Oda mówi o rzeczach znanych i akceptowanych, zdaje się przeto wykluczać z kręgu swoich możliwości kreacyjnych zjawiska tak ważne w literaturze nowoczesnej, jak: tajemnica i zaskoczenie.

Powyższe zestawienia ujawniają jeszcze jeden rys myślenia krytycznego badaczki, chodzi o samo rozumienie formy dzieła. Dzieło to dla niej przede wszystkim fakt literacki, a dopiero potem tekst. Oczywiście, wynika to z nadrzędnego pytania o gatunek i styl, ale przecie odsłania też swoiste uwarunkowania procedur analitycznych. Chodzi tu o strukturę językową jako miejsce spotkania podmiotów: nadawcy i odbiorcy, a nie jako zamknięty system rządzony własnymi regułami kodowania i dekodowania znaczeń. Szczegółowe analizy pojedynczych przykładów będą zatem prowadzone w celu ustalenia językowych wyznaczników relacji pomię-

dzy wewnętrzną intencją nadawcy, który wysokim stylem ujawnia swój stosunek do przedmiotu postrzeganego jako wzniosły, a zewnętrzną konwencją gatunkową, która dokumentuje lub postuluje określoną postawę odbiorców. Tym samym, poprzez role, którymi się wzajemnie obdarzają, ustala się charakterystyka biegunowo ustawionych podmiotów, oraz wyrazistym staje się przedmiot uwznioślenia. Oda jako językowo zorganizowane miejsce porozumienia w obliczu wspólnie wyznawanych wartości integruje wspólnotę i zaspokaja potrzebę jej samoświadomości. Zarazem jednak, oda zależna jest od tego, co ponadindywidualne – z czasem popadnie w niewolę konwencji, oficjalności, wreszcie: banału.

Najwyraźniej jednak „dzieje gatunku" układają się tu w rodzaj wykresu zapisującego amplitudę napięć pomiędzy rolą poety a funkcją publiczności. Przy czym oba te fakty literackie są niejako tworem kultury epoki i pozostają w sferze zainteresowania raczej psychologii społecznej literatury niż poetyki, a więc na zewnątrz samego dzieła. Wynika z tego, że gatunkowość utworu polega na przeznaczeniu lub wykorzystaniu go do określonych celów komunikacyjnych, co realizuje się przy pomocy przewidywalnych gestów retorycznych. Rozumując tym torem, należałoby przyjąć, że tekst poetycki w poszukiwaniu wzorca gatunkowego znajduje... m i e j s c e dla siebie i ono zapewnia mu gatunkową tożsamość. Wzorcowa, a zatem i trwała, okazuje się s y t u a c j a społeczno-literacka, której więź z greckim źródłem może być zachowana tylko w przypadku trwałości struktur nadawczo-odbiorczych, a więc makromodeli społecznego funkcjonowania dzieł literackich. W toku dziejów relacja ta nie ulega modyfikacji, podlega tylko wahaniom wynikającym z momentalnej przewagi jednej ze stron. Badaczka odnotowuje przecież stopniową zmianę tego modelu, dokonującą się przez cały wiek XIX, ale postrzega ją głównie w sferze światopoglądowej, marginalizując niezwykle ważną, i chyba decydującą, kwestię funkcjonowania dzieła sztuki językowej, w szczególności poezji. Autorka uznała, że performatywna siła gatunku przeznacza go do jednego tylko sposobu użycia, uczyniła z tego fundament swojej definicji. A szkoda, bo odpowiedź na pytanie, do czego za każdym razem używano stylu wysokiego, mogłaby odsłonić przed nami, co było owej wzniosłości warte. Wtedy jednak okazałoby się, że gatunek skazany jest na poszukiwanie swego powołania.

Tymczasem refleksja nad co najmniej dwiema sprawami wydaje mi się warta podjęcia, ze względu na radykalny charakter przemiany romantycznej. Po pierwsze: status ontologiczny wypowiedzi poetyckiej i związana z tym kwestia jej nowej mimetyczności, po drugie: zagubienie i zarazem wtórna rewitalizacja „pamięci oralnej" dzieła literackiego i związane z tym stopniowe zastępowanie retoryki mowy retoryką pisma. Obie te wielkie romantyczne rewolucje zmieniają samą przestrzeń gotową na przyjęcie depozytów poszczególnych gatunków (bo dotyczy to każdego z nich), czego wyrazistym symptomem będzie emocjonalna, a nie formalna, stylistyczna, czy nawet sytuacyjna kwalifikacja genologiczna. Przestrzeń owa ze społecznej, lub choćby międzyludzkiej, staje się prywatna, a nawet wewnętrzna, zaś literatura traci swoją jednolitość i przestaje być instytucją, zmieniwszy się raczej w rynek. Skoro zatem, jak twierdzi Kostkiewiczowa, gwarantem ga-

tunku jest właściwy mu model komunikacji, to na jakiej podstawie możemy mówić o ciągłości gatunku w tak radykalnie zmienionym układzie nadawczo-odbiorczym? Oda, tak rozumiana, nie ma przyszłości...

Autorka przywołuje na wstępie popularne teorie metodologiczne, starając się uczynić z nich różnorodne ujęcia własnej problematyki – w końcu używa własnego zestawu narzędzi badawczych. Zaproponowane przez nią myślenie o literaturze określiłbym jako klasycystyczne, a wybór takiej postawy wydaje się nader trafny w odniesieniu do gatunku, który swe apogeum przeżywa w XVIII wieku. Rysem oświeceniowym jest już samo rozumienie poezji jako narzędzia „myślenia uczuć", jako intelektualno-retorycznej aktywności, której źródłem jest wprawdzie potrzeba ekspresji emocjonalnej, ale celem będzie jasna definicja powszechnie akceptowanej wartości, dostatecznie trwałej, by mogła na długo jednoczyć uczestników życia literackiego. Najwyraźniej przedromantyczny charakter ma także wizja lektury jako naśladowania raczej niż kreacji. Również ów społeczny horyzont i dydaktyczny cel poezji (a nie na przykład: poznawczy, terapeutyczny, ludyczny, kontemplacyjny...) zdają się tworzyć zespół przekonań, w obrębie którego liczne przykłady kontynuacji ody jako gatunku w XIX i XX wieku będą uchodziły jedynie za rodzaj stylizacji. Być może to właśnie legło u podstaw swoistej melancholii uczonego, jaką wyczuwam w ostatnich rozdziałach pracy. Odnoszę wrażenie, że przyjęte narzędzia badawcze i założenia wstępne znacznie gorzej sprawdzają się w odniesieniu do przykładów z literatury nowoczesnej. Nie mogą się sprawdzić, bo analizują raczej kulturowe zakorzenienie gatunku niż jego ponadhistoryczną specyfikę. A przecież nie jest prawdą, jakoby autorka nie zdawała sobie sprawy z trudności związanych z romantycznym przełomem, przeciwnie – jednak przyglądając mu się przez okulary klasyczno-oświeceniowe, dostrzega w nim znamiona kryzysu. Widać to wyraźnie choćby w tytule rozdziału o wieku XVIII – *Apogeum gatunku* to jedyne w całej książce określenie pozbawione neutralnej nazwy epoki.

Historia ody

Oda zaczyna się... Takie zdanie zawiera presupozycję ontologiczną i nasuwa wniosek: oda skończy się... Znaczy to, że w dziejach gatunku istnieje moment fundacyjny, który zresztą w przypadku ody będzie zarazem jej doskonałym wypełnieniem. To, co nastąpi potem, musi być przeto rozumiane jako odniesienie do..., jako wariacja na temat. W stosunku do literatury europejskiej wieków XIV-XIX rozumienie tradycji jako świadomego naśladowania powszechnie znanego wzorca pozostaje zgodne z praktyką twórców epoki, ale poeta średniowieczny i nowoczesny przez tradycję rozumie raczej poszukiwanie ukrytego modelu. Model ów nie tylko nie został nigdy stworzony ludzkim rozmysłem, ale też nieprzewidywalny jest jego ostateczny kształt. Poszukiwanie tegoż wzorca stanowi źródło siły dynamizującej gatunek. Wedle monografistyki ody, gatunek raz określony aktem erekcyjnym będzie „aktywny biernie", to znaczy, pozwoli się odkształcać, dopasowując się do okoliczności społeczno-literackich. Dzieje gatunku to opowieść o jego plastycznych zdolnościach. Dynamiczna koncepcja postaci gatunkowej zakłada nato-

miast, że w punkcie startowym (nie tożsamym ze źródłowym) mamy do czynienia z postacią niedookreśloną, która w każdej kolejnej realizacji doprecyzowuje się, zmierzając ku objawieniu swojej istoty. Nie znaczy to, oczywiście, że każda nowa oda jest bardziej „odą" – kształtowanie gatunku w kolejnych realizacjach odbywa się bowiem niejako jednostronnie, jakby maksymalizując, precyzując, a więc zarazem pełniej ujawniając jedną z istotnych cech postaci gatunkowej. Założenia ontologiczne autorki, będące próbą pogodzenia idealizmu kategorii z realizmem modelu wzorcowego, kłócą się z dynamiczną wizją rozwoju form estetycznych. Nie wykluczają się one jednak, mogą, a nawet powinny, współdziałać. Przedstawiona przeze mnie koncepcja jest wszak do zrekonstruowania choćby w Norwidowym *Fortepianie Szopena*, tak szczegółowo omawianym w książce...

Tymczasem przyjrzyjmy się narodzinom ody, tu bowiem, „u zarania", powstają owe warunki konieczne sytuacji komunikacyjnej utrwalonej w gatunku. Punktem wyjścia jest podział liryki greckiej na monodyczną i chóralną. Ta druga miała mieć charakter publiczny (w temacie, funkcji i sposobie wykonania), co narzucało określone cechy jej formie językowej i kompozycji. Dwie kwestie podkreśla autorka: rolę podmiotu i cechę stylu. Pieśń chóralna przeznaczona była do wykonania przez zdepersonalizowany, anonimowy głos gromady; stanowiło to przeciwieństwo „naturalnego" dla Greków sposobu istnienia dzieła sztuki językowo-muzycznej, jakim było „działanie artystyczne" twórcy – autora słów i muzyki, zarazem ich producenta i wykonawcy.

Aby to zrozumieć, musimy sobie wyobrazić coś na kształt dzisiejszej „poezji śpiewanej", gdzie sama osoba „barda" jest nieodłączna od nastrojowej melodii, znajomego dźwięku gitary i chwytających za serce słów. Taki *performance*, rozbity na poszczególne elementy, traci siłę oddziaływania – każdy element z osobna wydaje się artystycznie znacznie słabszy i jako dzieło samodzielne niepełny. Ale owa niepełność jest zamierzona, element ów został bowiem pomyślany jako część większej całości. Wyodrębniony poszukuje warunków samodzielności – po pierwsze: jego forma językowa musi stać się tekstem, po drugie: jego temat musi być uniwersalny.

Z czasem greccy poeci zaczęli tworzyć takie właśnie teksty z przeznaczeniem dla zawodowych wykonawców. Melika chóralna, inaczej niż monodyczna, powstawała niejako od razu dla innych. Jej cechy konstrukcyjne, które warunkują samodzielność, musiały być przeto bardziej wyraziste i stosunkowo łatwe do opanowania. Chociaż poeta zwykle sam był nauczycielem chóru, pieśń jego traciła z nim związek, nie w jego imieniu była wszak wykonywana. W czyim zatem? W imieniu... przedmiotu, który stawał się podmiotem tekstu. To, „o czym" się mówi, powinno „przemawiać za siebie", a więc musi nabrać cech: ważności, powszechności, oczywistości. Sytuacja komunikacyjna, która zdecyduje o dalszym rozwoju gatunku, nie wiąże się zatem koniecznie z funkcją społeczno-kultową utworu, wiąże się za to ze sposobem istnienia tekstu jako samodzielnego przedmiotu. Pieśń chóralna m u s i być samodzielnym tekstem, bo n i e m u s i być elementem złożonego *performance*. Autorka zwraca uwagę na renesansowe zjawisko usamodzielnienia się

literatury w wyniku powstania swoiście literackiego sposobu pisania /czytania, które za Wacławem Borowym określa jako „atmosferę odmiennej reakcji na słowo" (s. 101). Odtąd już samo użycie formy wierszowej nastraja wypowiedź na ton podniosły, czemu zresztą przyjdzie się sprzeciwić pod koniec XIX stulecia, ale sama konieczność owego sprzeciwu wskazuje na to, co uznaje się za normę.

Tendencja rozdzielania wytworu od twórcy narasta przez całe średniowiecze, aż do rynkowego, czyli arbitralnego sposobu korzystania z dziel literackich, jaki pojawił się wraz z rozpowszechnieniem druku. Dziś skłonni jesteśmy nawet uznać jego ontyczną bezpodmiotowość, uzależniając istnienie od kontekstu sytuacji „spotkania" (bo o „odbiorze" trudno tutaj mówić), albo wręcz do samego czytelnika-wykonawcy-konsumenta, który zakorzenia tekst w sobie, obdarza go swoją podmiotowością. Patrząc więc na punkt początkowy z perspektywy konsekwencji, trudno uznać sytuację komunikacyjną za istotową cechę gatunku. Gdyby tak było, gatunek miałby prawo trwać jedynie jako stylizacja. Zdaje się zresztą, że oda jest szczególnie podatna na zdominowanie cech gatunkowych przez styl wypowiedzi. Zdarza się to nie tylko naśladowcom Kochanowskiego (s. 105), ale i parodystom. Kto pisze odę do konia, do wąsów, czy do Nirwany choćby, ten przypisuje sobie prawo samodzielnego wyznaczania kręgu kontekstowego, w którym te sprawy są ważne; są godne ody, bo tak chce poeta, niezależnie od tego, czy za takie mają je również czytelnicy. Poezja prywatyzuje się, sprawy najistotniejsze postrzegane są teraz jako najintymniejsze, i odwrotnie, im bardziej osobiste, nie-wspólne, tym większej wagi. A jednak oda utrzymuje się, chce się bronić. W imię czego, skoro poezja na dobre straciła funkcję publiczną?

Kostkiewiczowa zdaje się postrzegać dzieje ody jako kontynuację lub deformację postaci gatunkowej spowodowaną zmiennością jej społecznego otoczenia. Dostrzega nieodwołalność procesu indywiduacji (s. 305), ale chcąc zachować wierność tezie o sytuacyjno-społecznych determinantach gatunkowości, musi uznać te zjawiska za destrukcyjne wobec gatunku. Szkoda, te same przykłady dałoby się przecie skomentować inaczej, z zaufaniem do poetów: jako dążenie do maksymalizacji cech konstytutywnych, poprzez uwewnętrznienie, a więc sformalizowanie warunków sytuacyjnego kontekstu. I tak na przykład: wyakcentowanie podmiotowego „ja" jako „reprezentanta zbiorowości" (s. 34) nie kłóciłoby się z jego faktycznym „zniknięciem" z sytuacji wykonawczej. Zaś wzniosły styl uzyskałby prawo trwania poza wzniosłością całej sytuacji komunikacyjnej, „której pieśń chóralna stawała się składnikiem, w której była osadzona, wykonywana i odbierana". Słowem, gdyby autorka starała się odpowiedzieć na pytanie: dlaczego oda jednak rozwija się i doskonali (a nie więdnie i manieryzuje), uwolniłaby ją od warunków zewnętrznych i uzyskała wgląd w istotę. Cóż by się okazało?

Ze sprzeczności, jaką wydaje się odpodmiotowienie pieśni chóralnej przy jednoczesnej akcentacji mówiącego „ja", dałoby się wyciągnąć wniosek o powstaniu wewnątrztekstowej roli nadawczej – poety. Jego rola nie polega na mówieniu za społeczność, ale na wypowiadaniu świata, jakim jest z bezosobowego punktu widzenia. Taki świat jest w podmiocie zakorzeniony, ale nie jest jego tworem – taka

wizja może być przeto postrzegana i wyznawana przez innych, jest wspólna. Ale „wspólna" z czasem przekształci się w „przysługująca każdemu", bowiem rozpad społeczności (o czym wspomina się w książce) nie powoduje rozpadu owej jednoczącej wizji, powoduje tylko jej prywatyzację. To zrozumieją już twórcy ody barokowej, a później wykorzystają romantycy, kreując poetę na wieszcza, który ma prawo „budzić" w ludziach uśpiony obraz wspólnego świata. Wreszcie literatura modernistyczna powoła poetę do mówienia „od siebie", ale z przekonaniem, że mówi zarazem o czymś, co go przerasta, a tym samym podejmuje misję przewodnika duchowego już nie wobec gromady, ale wobec pojedynczego czytelnika. Styl, którym powinien się posłużyć, musi być równie „trwały", czyli „nieaktualny" jak wieczny jest przedmiot przezeń reprezentowany. Musi on uniezależnić tekst od kontekstu, tak aby dał się wykorzystać zawsze, wszędzie i przez każdego jako narzędzie transgresji – aby mógł nim śpiewać chór, czyli... nikt. Wzniosły styl „uśmierca" wypowiedź, zamykając ją w tekście, jest językiem jakby „zahibernowanym", a więc pozornie martwym (nikt tak nie chce mówić), a przecie zdolnym zawsze ożyć w lekturze (każdy tak umie czytać) – to styl literacki. Takim stylem śpiewa: sama sztuka, sama kultura, sama religia, sama w sobie rzecz.

Styl wysoki staje się wręcz wyznacznikiem niefunkcjonalności tekstu poza obrębem sfery spraw powszechnych, ale i znakiem przekonania o istnieniu niezmiennej i hierarchicznej wizji świata. Tyle, że od pewnego czasu wizja owa będzie raczej celem poszukiwań, tajemnicą, nawet postulatem. Kiedy Białoszewski pisze odę do łyżki albo szafy, to nie po to, by wypowiedzieć swój zachwyt, raczej po to, by nam, czytelnikom, umożliwić zachwycanie się. Wystarczy spróbować: „Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie, łyżko durszlakowa!" – no, kto to mówi? Czyż nie ja, i każdy z osobna, podziwiam tymi słowy świat, jak niegdyś chór wychwalał cnoty olimpijskiego zwycięzcy słowami Pindara? Wysoki styl, a choćby tylko poczucie wzniosłości, to „środowisko" poetyckiej epifanii – zjawiska leżącego po przeciwnej stronie lirycznego wyznania. Jest warunkiem „transcendencji" przedmiotu zapośredniczonego w wizerunku. Może go dać „poeta", który nie jest p e r f o r m e r e m w tym widowisku, a jedynie jego p r o d u c e n t e m. Literacka wzniosłość nie pozwala utożsamić się z kultową powagą. Dlatego nie jest składnikiem sytuacji komunikacyjnej, lecz cechą tekstu, który tę sytuację powołuje do życia.

Wszakże granica pomiędzy heroiczną adoracją a egotycznym pięknoduchostwem bywa niemal niezauważalna. Zamiast tego, co pociąga, pojawia się wówczas to, co kusi. „Pokusa ody realizuje się w zdaniu sprawy z jednostkowego, indywidualnego zadziwienia i zadumania, bez próby nawiązania przez tę refleksję wspólnoty z «ty» lub «wy»" (s. 371) – pisze autorka, jakże przenikliwie, o jednym z podniosłych wierszy Adama Zagajewskiego. Styl podniosły bronić się dziś musi przed tą siłą, którą sam wyzwala... Jak? Być może diablik tkwi w owym poprzestawaniu na „zdawaniu sprawy", który to gest zdaje się wyrażać raczej ucieczkę od odpowiedzialności za misję powierzoną Poecie przez tradycję niż rzeczywistą skromność. A może dzieje gatunku odkryły jego nowe zadania? Tak odnowiona oda ma szansę, ma nawet przyszłość przed sobą. Nie zginie pod gruzami hierarchicznego

społeczeństwa i kulturowej wspólnoty – przeciwnie, przechowa w sobie zdolność wywoływania indywidualnych objawień, które powołują samotnego czytelnika do uznania realności tego, co nie subiektywne. Następuje wówczas gwałtowne, a więc nietrwałe, poczucie przynależności do aksjologicznej wspólnoty; z nim – pewność i moralna siła. Na koniec przeto, z doskonałym wyczuciem, cytuje badaczka wiersz Jana Polkowskiego, poprzedzając go komentarzem: „Olśnienie światem jednoznaczne i niewątpliwe, p r z e z w y c i ę ż a j ą c e [podkr. moje] wszelkie lęki, antynomie i niepewności, znajduje wyraz w wypowiedzi apostroficznej, uroczystej, zawierającej wielorakie sygnały sakralnej niemal podniosłości..." (s. 373). Oto moment współistnienia emocji zbiorowych w prywatnym przeżyciu – ukrytego autora i niespodziewanego czytelnika – ale każdego z osobna. Dzieło sztuki, wiersz „przezwycięża" przeszkody otaczające uczestnika literackiej transgresji, a więc przede wszystkim d z i a ł a w określony sposób. Gdzie? W objawionej nagle przestrzeni: pomiędzy Ja, które czyta, a Światem, który oto jest.

Artur GRABOWSKI

Jak możliwa jest poetyka (eseju)?

„...ogólna poetyka eseju jest: mało przydatna, niepotrzebna, niemożliwa, nieuprawniona"..., kończy swój tekst współczesny teoretyk literatury Michał Paweł Markowski[1]. Mało przydatna, gdyż dotyczy gatunku o niskim stopniu konwencjonalizacji; niepotrzebna, bo wypowiada w innym języku to, co od wieków mówi retoryka; niemożliwa, gdyż pragnęłaby wyeliminować dyskursywną nierozstrzygalność eseju rozpiętego między filozofią, krytyką i autoprezentacją; nieuprawniona, gdyż musiałaby zignorować nieprzystawalność historycznie zdeterminowanych modeli eseju. Tytułowe pytanie: czy możliwa jest poetyka eseju? Markowski rozstrzyga negatywnie także z tego powodu, że esej postmodernistyczny całkowicie różni się od eseju modernistycznego i nie sposób znaleźć dla nich jakiejkolwiek wspólnej płaszczyzny odniesienia. Problemy, które ta rozprawa porusza, dają się uogólnić, jak pod koniec tekstu przyznaje sam autor. Poetyka jako całość, nie tylko poetyka eseju, jest więc niepotrzebnym, niemożliwym, mało przydatnym i nieuprawnionym, anachronicznym skansenem humanistyki. To rozpoznanie nie stanowi niczego osobliwego, czy też niespotykanego w dzisiejszych dyskusjach wokół literaturoznawstwa. Wystarczy sięgnąć chociażby po prace W. Reeda[2], czy też L. Bersaniego[3], w których ostro wyraża się świadomość kryzysu tej dyscypliny, wiązanego skądinąd z kryzysem strukturalizmu. Bersani mówi wprost, że ideał nauki o literaturze, który utożsamia z poetyką, „stanowi sedno przygody struktu-

1/ M. P. Markowski *Czy możliwa jest poetyka eseju?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 118.

2/ W. Reed *Kłopoty z poetyką powieści*, przel. M. B. Fedewicz, w: „Pamiętnik Literacki" 1993 z. 1.

3/ L. Bersani *Czy istnieje nauka o literaturze?*, przel. E. Pszczolowska, w: „Pamiętnik Literacki" 1974 z. 2.

ralistycznej"[4], zaś „treścią marzeń strukturalistów [...] jest wciąż nęcący fantastyczny zamysł totalnej kontroli". Poetyka byłaby więc nieodrodnym dzieckiem strukturalizmu, nauką dążącą do spetryfikowania badań literackich, znormalizowania ich i nadania im waloru ścisłej naukowości.

Podobny obraz tej dyscypliny wyłania się z tekstu Markowskiego. Warto pokusić się o jego rekonstrukcję. Poetyka byłaby dyscypliną zgłaszającą pretensje do naukowej ścisłości, mozolnie budującą monolityczny gmach wiedzy dającej się zawsze stosować do całego swojego obszaru odniesienia. To spójny system nadbudowujący się w jednorodny sposób nad terminami pierwotnymi, takimi jak: literackość czy też gatunek, pokrywający całość literatury homogeniczną siatką własnych pojęć i kategorii. Ta powszechna stosowalność miałaby iść w parze z jasno wyznaczoną dziedziną zainteresowań i poziomem opisu – poetykę interesować ma rozpoznawanie i kodyfikacja gatunków literackich. Można by ją zatem utożsamiać z nowoczesną genologią. Taki sposób postrzegania poetyki wydaje się nie do przyjęcia ze względu na zbyt daleko idące i niesłuszne uproszczenia: zainteresowania poetyki nie kończą się przecież na rozstrzyganiu kwestii gatunkowych, budowaniu systematyki gatunków i rodzajów; poetyka jest nie tylko genologią. Zresztą, sama genologia i związane z nią pojęcie gatunku jest u Markowskiego szczególne. Poetyka (genologia) koncentrowałaby się na poszukiwaniu dystynktywnych cech gatunkowych czy też rodzajowych, to jest warunków koniecznych i wystarczających, które musi spełnić tekst, aby móc go uznać za przedstawiciela danego gatunku lub też rodzaju. Dążeniem poetyki byłoby ustanowienie gatunków i rodzajów jako zbiorów dyskretnych, o ściśle i precyzyjnie wyznaczonych granicach. Stosowanie tak rozumianej kategorii gatunku do tekstów eseistycznych byłoby bezcelowe nie tylko ze względu na jego funkcjonalną różnorodność, lecz także z powodu braku podobieństwa między jego określonymi postaciami historycznymi. Dotychczasowy projekt poetyki, która chciałaby absorbować przemiany historyczne eseju, ale i innych gatunków literackich, poetyki historycznej zatem, nie zadowala autora: „[poetyka] przemieniona w poetykę historyczną zaś, [jest] o g r a n i c z o n a, gdyż [...] musiałaby zawęzić pole swojego opisu do modeli najbardziej stypizowanych"[5]. Problemy zarysowane przez Markowskiego, odnoszone przez niego do poetyki eseju dają się jednak uogólnić. Można przecież założyć, że powieści Joyce'a i Balzaka czy też Orzeszkowej i Buczkowskiego dzieli przepaść równie głęboka, jak esej modernistyczny i postmodernistyczny. Niezmiernie trudno byłoby wyznaczyć dla nich „twardy" zestaw cech realizowany przez tak strukturalnie odrębne teksty, zarazem odróżniający je od wszystkich innych typów tekstów literackich. Sytuacja historycznej czy też typologicznej różnorodności nie jest więc niczym wyjątkowym, charakterystycznym tylko dla eseju. Z problemem różnorodności poetyka musiała zmierzyć się już dawno, nie tylko przy okazji eseju.

4/ Tamże, s. 321.

5/ M. P. Markowski *Czy możliwa jest poetyka...*, s. 119.

Zbytnim uproszczeniem w sposobie widzenia poetyki jest także przyjęte milcząco założenie o jednorodności poetyki i jej wyłącznie strukturalistycznej postaci. Tak jak Bersani, Markowski niemalże utożsamia poetykę i strukturalizm, klęska strukturalizmu jest dlań klęską poetyki. Ten punkt widzenia wydaje się mocno wątpliwy z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, poetyka jako monistyczny i homogeniczny kategorialnie gmach wiedzy, tj. taka, jaką Markowski faktycznie skonstruował, nigdy nie istniała, choć rzeczywiście ambicje naukowości nie były jej całkiem obce. Zbyt pochopne wydaje się także utożsamienie poetyki ze strukturalizmem, słusznie Cesare Segre[6] mówi o wielu poetykach, których źródłem jest nie tylko *Poetyka* Arystotelesa, ale i Horacego, zaś dzieje późniejszych poetyk przedstawia w kontekście specyficznej recepcji i reinterpretacji dzieł obu starożytnych autorów. Także Maria Renata Mayenowa przypomina, że „poetyka jest bardzo starą dyscypliną, liczącą sobie ponad dwa tysiące lat w kręgu europejskim i znacznie więcej w kręgach starszych kultur, takich jak na przykład kultura Indii"[7]. Nie tylko źródła poetyki i jej dawna postać nie są jednorodne. Współcześnie również nie wolno jej ograniczać do jednego tylko nurtu – strukturalizmu:

> Różne tradycje filologii, tak charakterystyczne dla różnych narodowych środowisk, stały się podstawą dla inaczej ukształtowanych systemów pojęć poetyki [...], na terenie europejskim rozwinęły się dwie różne od siebie teorie dyscypliny, różne w swoich założeniach, celach i metodach badawczych. Dla jednej, strukturalnej, bardzo blisko związanej z językoznawstwem punktem wyjścia był rosyjski formalizm i, nieco później – czeski strukturalizm. [...] Drugi zespół poglądów, który nazwiemy fenomenologiczną poetyką, swoją podstawę filozoficzną ukształtował w Polsce, gdzie miał najwybitniejszego przedstawiciela fenomenologicznej filozofii sztuki, Romana Ingardena, ale rozwinął swój systematyczny wykład poetyki na terenie szwajcarsko-niemieckim, zyskując tam takich przedstawicieli, jak: Emil Staiger i Wolfgang Kayser.[8]

A zatem istnieje poetyka więcej niż jedna i inna niż strukturalistyczna. O tym fakcie nie tylko Markowski zdaje się zapominać.

Poetyka w rzeczywistości była zawsze konglomeratem wielu koncepcji, struktur, języków; korzysta z bogatego instrumentarium pojęć i kategorii tworzonych w ciągu wieków; dzięki współpracy z innymi dyscyplinami i w toku immanentnego rozwoju wciąż odmienia swoją postać. Jej cele nie pozostają niezmienne, nie ograniczają się z pewnością do analizy genologicznej. Nawiasem mówiąc, nawet poetyka strukturalistyczna nie wyznaczała sobie tak ciasnych horyzontów, stworzła instrumentarium pozwalające analizować teksty literackie jako teksty właśnie, nie tylko na poziomie struktur gatunkowych. Warto przypomnieć, że tytuł jednego ze sztandarowych tekstów rosyjskiej szkoły formalnej brzmiał: *Jak zrobiony jest*

6/ C. Segre *Poetyka*, przeł. P. Salwa, w: „Pamiętnik Literacki" 1987 z. 1.

7/ M. R. Mayenowa *O perspektywie poetyki inaczej*, w: T. Todorov *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1984, s. 107.

8/ Tamże, s. 109.

„Płaszcz" Gogola[9], a zatem dokonywał analizy na poziomie samego tekstu. W tym horyzoncie można umieścić także koncepcję analizy tekstualnej Rolanda Barthes'a, byłaby to jedna z nowoczesnych postaci poetyki, wyrastająca z koncepcji strukturalistycznych i poststrukturalistycznych. Analiza tekstualna nie dąży do zbudowania formalnego modelu narracyjnego, makrostruktury czy też gramatyki wszelkiego dyskursu literackiego, jej przestrzenią jest tekst, a przedmiotem zainteresowań proces tworzenia znaczeń, znaczenie nie tyle jako wytwór skończony, zamknięty, co uchwycony w trakcie wytwarzania[10]. Taki typ działań analitycznych mieści się w ramach nakreślonych przez wspomniany tekst Eichenbauma i koncepcje poetyki formalnej, choć oczywiście nie jest prostą realizacją ich założeń.

Co do genologii, to jej zadanie nie musi polegać na opisywaniu gatunków przez szukanie twardego zestawu cech relewantnych, który charakteryzowałby każdy tekst rozpoznawany jako utwór z danego gatunku literackiego. Byłoby to szczególnie trudne w przypadku eseju, co do którego panuje zgodne przekonanie, iż nie poddaje się łatwo ścisłym kodyfikacjom. Z drugiej jednak strony, teksty eseistyczne są powszechnie rozpoznawalne jako takie i fakt ten zdaje się przesądzać o możliwości i sensowności rozważań nad genologią eseju. Pytanie tylko, jakiego rodzaju będzie to genologia. Z pewnością nie może polegać na identyfikacji podobieństw między tekstami na zasadzie odkrywania cech koniecznych i wystarczających do tego, by dany tekst kwalifikować do jednej, wciąż niezmiennej kategorii gatunkowej. Pewna możliwość rozwiązania tego problemu tkwi w Wittgensteinowskiej koncepcji „podobieństwa rodzinnego"[11]. Ideę główną „podobieństwa rodzinnego" można wyłożyć następująco: choć nie istnieją żadne cechy wspólne dla tego wszystkiego, co nazywamy „stołem", „grą", „czytaniem" i in., to zachodzą między tak nazywanymi rzeczami, sytuacjami, czynnościami rozmaite, splatające się i krzyżujące podobieństwa. W historycznym rozwoju matematyki na przykład, „liczbami" nazywano kolejne liczby naturalne, całkowite itd., więc choć niemożliwe jest podanie pojęcia nadrzędnego i różnicy specyficznej dla tego, co nazywamy „liczbą", to między różnymi przypadkami użycia słowa „liczba" zachodzą oczywiste podobieństwa, analogie, które motywują użycie słowa „liczba". Relacja ta, nieco przeformułowana i przeniesiona na grunt genologii, zwłaszcza genologii eseju, pozwala wyodrębnić całą grupę tekstów niewątpliwie ze sobą spokrewnionych, nawiasem mówiąc, będzie to zawsze zbiór nieskończony i otwarty, gdyż „mutacje" mogą przebiegać w rozmaitych, zgoła nieprzewidywalnych kierunkach. Kategoria „podobieństwa rodzinnego" pozwala nie tylko identyfikować pokrewieństwo tekstów, lecz również tworzy możliwości analizy tego pokrewieństwa na poziomie konkretnych tekstów.

9/ B. Eichenbaum *Jak zrobiony jest „Płaszcz" Gogola*, przel. M. Czermińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1970.

10/ R. Barthes *Teoria tekstu*, przel. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, t. 4.

11/ L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przel. B. Wolniewicz, Warszawa 1972.

Tak rozumiana identyfikacja gatunkowa nie polega na poszukiwaniu cech koniecznych i wystarczających, jest jednak otwarta na opis tekstów w kategoriach poetyki a także na historyczne i indywidualne przemiany eseju. Przy tym żaden z języków, żadna z koncepcji, mówiąc w pewnym uproszczeniu: żadna z poetyk, nie jest uprzywilejowana wobec innych ani nie jest wyłączna.

Perspektywy poetyki i semiologii nie wydają się zatem niepomyślne, o ile tylko nie nakreśli się im zbyt wąskich i rygorystycznych ram, nie ograniczy do jednej, historycznie określonej postaci, nie narzuci ściśle wyznaczonych, ograniczonych celów, które ją rzekomo konstytuują. Poetyka jest możliwa jako pluralistyczne instrumentarium analizy i opisu rozmaitych tekstów, nawiasem mówiąc, nie tylko ściśle literackich. Wielość i współbieżność poetyk formułowana przez Markowskiego w trybie możliwości i postulatu[12] jest faktem[13]. Poetyka jest możliwa jako wielość poetyk.

Katarzyna CHMIELEWSKA

12/ M. P. Markowski *Czy możliwa jest poetyka...*, s. 118: „[...] poetyka eseju jako taka, ogólna poetyka eseju nie daje się ostatecznie sformułować w żadnym spójnym języku opisu. [...] Możliwe natomiast są poetyki eseju [...]".

13/ Por. w tej sprawie tekst A. Burzyńskiej *Poetyka po strukturalizmie*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 77: „Pluralizm, interdyscyplinarność, zwrot pragmatyczny i retoryczny to niewątpliwie najważniejsze hasła dzisiejszej poetyki".

Trygonometria, czyli sztuka czytania autobiografii

Autobiograficzny trójkąt[1] Małgorzaty Czermińskiej to owoc wieloletnich zainteresowań problematyką strategii autobiograficznych w dwudziestowiecznej literaturze polskiej. Stanowi on również swoiste dopełnienie – o czym autorka pisze we wstępie – rozprawy *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, w której zaproponowała własną definicję postawy autobiograficznej i dokonała rozróżnienia dwu przeciwstawnych postaw: wyznania i świadectwa. W najnowszej książce Czermińska odkrywa trzecią możliwość kreacji „ja" piszącego: postawę w y z w a n i a i tworzy w ten sposób konstrukcję autobiograficznego trójkąta.

Książka składa się z czterech przejrzyście wyodrębnionych części, przy czym tylko pierwsza z nich, zawierająca zasadniczą tezę, jest tekstem zupełnie nowym. Pozostałe to rozprawy już wcześniej publikowane, jednakże w kontekście podstawowego tematu, któremu są podporządkowane, stanowią one inaczej brzmiącą całość i to zarówno jako świadectwo dochodzenia do koncepcji autobiograficznego trójkąta, jak i jego bardziej i mniej odległe egzemplifikacje.

Należy przy tym dodać, że praca Czermińskiej obejmuje – zgodnie z ponadgatunkową kategorią postawy autobiograficznej – zarówno obszar prozy fikcjonalnej, jak i niefikcjonalnej. Jest też – co warto podkreślić szczególnie – jedynym całościowym ujęciem dotyczącym problematyki autobiografizmu, które nie opiera się tylko na recepcji najważniejszych teorii i rozstrzygnięć. Autorka bowiem stawia własne hipotezy i formułuje definicje, wspierając się przy tym interpretacją materiału historycznoliterackiego.

Wyróżnione przez Małgorzatę Czermińską trzy postawy: ś w i a d e c t w a, w y z n a n i a i w y z w a n i a wyznaczają granice możliwych kreacji autobiograficznych, rozumianych jako kategoria wewnątrztekstowa, przejawiająca się

[1] M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie i wyzwanie)*, Kraków 2000.

w określonej perspektywie narracyjnej. Postawę w y z n a n i a – bliską „ja" lirycznemu, introwertywną, refleksyjną, charakterystyczną przede wszystkim dla dziennika intymnego – przybliża Czermińska w doskonałych interpretacjach dwudziestowiecznych polskich autobiografii duchowych.

Postawę ś w i a d e c t w a, charakteryzującą głównie pamiętniki, opartą na epickiej relacji o świecie przedstawionym z narratorem i odbiorcą ukrytym w tle, pokazuje na przykładzie współczesnej prozy zmagającej się z problematyką przestrzeni – przestrzeni rodzimej, niejednokrotnie utraconej w historycznej zawierusze, oraz przestrzeni obcej, którą trzeba oswoić .

W y z w a n i e – trzeci wierzchołek autobiograficznego trójkąta omawia w oparciu o *Dziennik* Gombrowicza oraz teksty będące swoistą kontynuacją jego metody: *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Kalendarz i klepsydrę* Tadeusza Konwickiego, *Dziennik intymny mego N.N.* Zbigniewa Żakiewicza. Pojawienie się nowych sposobów prowadzenia narracji dziennikowej wiąże Czermińska z postępującą literaryzacją diarystyki i z przemianami, które miały miejsce od precedensowego momentu wydrukowania przez André Gide'a fragmentów własnego dziennika. Pokazuje, że dla Gombrowicza pisanie dziennika od razu przeznaczonego do druku jest świadomie podjętą decyzją, podobnie jak poszukiwanie formuły własnego tekstu niefikcjonalnego różnego zarówno od zapisów introspekcyjnych, jak i kronikarskich. Konsekwencją takiego wyboru jest autokreacja dokonywana wobec czytelników, prowokacja, gra, uczynienie z odbiorcy zasadniczego układu odniesienia, wobec którego tekst istnieje. Te właśnie cechy uznaje autorka za najistotniejsze dla postawy w y z w a n i a.

Godna podkreślenia jest wnikliwa analiza wszystkich trzech postaw, między innymi poprzez odwołanie do kategorii retorycznych i genologicznych, wskazanie na ich dynamiczne współistnienie w każdym tekście autobiograficznym oraz na dominację innych postaw autobiograficznych w różnych tekstach tego samego autora. Takie osadzenie podstawowych zagadnień otwiera rozległe perspektywy interpretacyjne, oddaje wielowymiarowy charakter współczesnej literatury. Niewątpliwą zaletą pracy Czermińskiej jest przy tym prezentacja teoretycznych rozstrzygnięć poprzez materiał historycznoliteracki, sprawdzanie własnych koncepcji na „żywym ciele literatury" w sposób przejrzysty i klarowny, dający – poza wszystkim – przyjemność czytania intrygującego tekstu badawczego.

O specyfice książki Małgorzaty Czermińskiej decyduje fakt, iż zasadnicza jej teza jest rezultatem odbiorczych i badawczych problemów lektury jednego dzieła – *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Stanowi to zarówno o sile, jak i o pewnej słabości koncepcji autobiograficznego trójkąta. Powoduje bowiem, że – z jednej strony – rozważania Czermińskiej niejako na bieżąco definiują zmiany zachodzące we współczesnych tekstach autobiograficznych, wychodząc naprzeciw intuicji czytelniczej, posiadają tym samym niezaprzeczalny urok naukowych poszukiwań, w przeciwieństwie do wcale nierzadkich dziś rozpraw opartych na żmudnym podporządkowywaniu poszczególnych elementów odgórnie wytyczonej tezie. Z drugiej jednak strony, gęsto zastawione w *Dzienniku* pułapki niosą ze sobą

niebezpieczeństwo utraty badawczego dystansu – i wydaje się, że autorka dała się jednak trochę uwieść przedmiotowi swoich dociekań, podejmując rolę badacza tropiącego mechanizm gier i oszustw dziennikowego „ja". Postępując śladami Gombrowicza – pierwszego diarysty, „który jawnie uczynił odbiorcę zasadniczym układem odniesienia, wobec którego dziennik istnieje", pokazuje, jak autor *Dziennika* wciąga czytelników w swoją grę, prowokując listy i włączając polemiki z nimi w tok dziennika. Złapaniu czytelników służyć mają zarzucone w tekście sieci: od niewinnych z pozoru form gramatycznych używanych w różnych konfiguracjach, tak, że nakładają się na siebie różne style mówienia, poprzez strategię nieustannych zmian napięcia i nastroju, po przemieszanie fikcji z faktami. W ten sposób Gombrowicz nieustannie burzy oczekiwania odbiorcy wobec dziennika jako realizacji funkcjonującego w społecznej świadomości literackiej gatunku. Małgorzata Czermińska definiuje postawę autobiograficzną dominującą w *Dzienniku* jako w y z w a n i e, traktując ją jednak w tym kontekście dość wąsko – w charakterystycznych dla autora *Ferdydurke* kategoriach pojedynku i walki. Takie ujęcie nie obejmuje jednak całego bogactwa Gombrowiczowskich autokreacji, chociażby dialogu z tradycją gatunku czy z – szeroko pojmowaną – tradycją historycznoliteracką, mieszczących się przecież w obrębie szeroko pojętego w y z w a n i a.

Niełatwo również zgodzić się z tezą, iż *Dziennik* jest tyleż pisaniem o sobie, co pisaniem dla kogoś, a przede wszystkim z wywiedzionymi z niej konsekwencjami. Czermińska przypisuje bowiem tekstowi Gombrowicza charakter epistolarny, stwierdzając, że napisał on „ciągnący się przez kilkanaście lat list do współczesnych i potomnych". Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę wcześniejszy, zamieszczony zresztą w *Aneksie*, tekst dotyczący problematyki odbioru w liście i w dzienniku intymnym i wskazane przez Czermińską wspólne cechy projektu odbiorcy w obu tych gatunkach, to i tak zrównanie *Dziennika* z listem wydaje się pewnym uproszczeniem. Utwór Gombrowicza znosi wprawdzie, znamienną dla dotychczasowej diarystyki, funkcję mnemotechniczną, zbliżając się na tej płaszczyźnie do konstrukcji epistolarnej, nie da się jednak w żadnym razie ograniczyć do definicji tekstu, w którym ktoś kogoś o czymś w określony sposób informuje. Tym bardziej, że Gombrowicz nie tyle pisze o sobie, ile precyzyjnie konstruuje wymyślony przez siebie podmiot diariusza. Wydaje się bowiem, że to, co dla *Dziennika* najważniejsze, to taka autokreacja, która zasadniczo znosi granicę między powieścią a tradycyjnie pojmowanym dziennikiem oraz wyeliminowanie podstawowej dla *journal intime* sytuacji komunikacyjnej, w której autor jest równocześnie nadawcą i adresatem. Tak ujmował tę problematykę Jerzy Ziomek, pisząc, że jeśli myślimy o *Dzienniku* Gombrowicza, to mówimy już nie o autentycznym dzienniku, lecz o diarystyce jako gatunku, czy też Zdzisław Łapiński, gdy pisał, że utwór Gombrowicza jest nie tyle dziennikiem, co rzeczą na temat dziennika. W podobny sposób – i to właśnie w kontekście postawy w y z w a n i a – interpretuje Małgorzata Czermińska *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Pokazuje bowiem, jak autor dziennika neapolitańskiego poprzez konstrukcję tekstu skłania odbiorcę, by odgrywał jednocześnie dwie wykluczające się role: czytelnika dokumentu

i czytelnika opowieści zmyślonej. Warto jednak zaznaczyć, że strategia autobiograficzna Gombrowicza obejmuje zniesienie barier nie tylko między dokumentem i fikcją, ale też między literaturą i życiem, zmierza do przemieszania kreacji referencjalnej, fikcjonalnej i egzystencjalnej i w tym sensie wychodzi poza kategorie wewnątrztekstowe.

Wydaje się, że uwagi dotyczące kontynuatorów Gombrowicza trafniej i szerzej charakteryzują postawę w y z w a n i a, z którą pewnie jeszcze nie raz przyjdzie nam się zmagać przy omawianiu najnowszych tekstów autobiograficznych. Pokazują ją bowiem nie tylko jako dialog, grę, zabawę czy konfrontację z odbiorcą, ale też – z szeroko pojętą tradycją, a nawet z dokonującymi się współcześnie przemianami wzorca gatunkowego, co przejawia się między innymi w specyficznym stosunku piszącego do siebie samego jako autora tekstu autobiograficznego. Szkice dotyczące zapisków Herlinga-Grudzińskiego, Zakiewicza, Konwickiego, Miłosza a także *Dziennika 1954* Tyrmanda wychodzą poza utarte ścieżki interpretacyjne i wydobywają z tych tekstów nie uwzględniane dotąd aspekty.

Książka Małgorzaty Czermińskiej pokazuje też, oprócz metody oglądu tekstów autobiograficznych poprzez dominantę jednej z trzech postaw, wiele inspirujących kontekstów. Należy do nich między innymi arcyciekawy rozdział poświęcony autobiografiom jako świadectwom lektury zanurzonym „w przestrzeni międzytekstowych odbić i nawiązań" i odczytywaniu autobiografii duchowych poprzez ślady lektur autorów wyznań. Nie do przecenienia są również zamieszczone w *Aneksie* rozprawy teoretyczne dotyczące problematyki gatunkowej i roli odbiorcy w dzienniku intymnym, prezentujące stanowisko autorki wobec najistotniejszych problemów dotyczących literatury dokumentu osobistego. Godna podkreślenia jest w tym kontekście ujawniona przez Czermińską świadomość współczesnych badawczych zagrożeń przejawiających się w tak zwanym „imperializmie genologicznym", który polegać ma na (zbyt) łatwym „udowadnianiu", iż w badanych hybrydycznych dziełach dominuje żywioł tego gatunku, którym się dany badacz zajmuje.

Moje wątpliwości budzi jednakże brak tekstu, czy chociażby szerszej refleksji dotyczącej relacji pomiędzy postawą autobiograficzną i postawą eseistyczną a odnoszącej się do wszechobecnego we współczesnych tekstach autobiograficznych elementu eseistycznego. Małgorzata Czermińska pisze jedynie, iż esej „pozostaje poza skalą świadectwa, wyznania i wyzwania", ponieważ „«eseista», nawet jeśli pisze o zdarzeniach, których był świadkiem, jeśli podkreśla osobisty charakter sądu i zwraca się ku czytelnikowi, na przykład wymagając jego zaangażowania w odczytanie ironii, nie robi tego, by po prostu opisać świat, złożyć wyznanie lub wytworzyć interakcję z czytelnikiem" (s. 17).

Trudno się oczywiście nie zgodzić z autorką *Autobiograficznego trójkąta*, można by się jednak zastanawiać, na ile elementy eseistyczne w tekstach autobiograficznych, szczególnie w tekstach niefikcjonalnych, służą budowaniu określonych interakcji z czytelnikiem, w jakim stopniu wpływają na immanentne ukierunko-

wanie wypowiedzi do konkretnego (w znaczeniu: wybranego, poruszającego się na tym samym obszarze światopoglądowym, kulturowym) odbiorcy i modelują kształt dialogu. To przecież w wywodzącej się od gawędy formie polskiego eseju tkwi – jak pisała Marta Wyka – skierowane do odbiorcy żądanie współuczestnictwa.

Warto przypomnieć, że w przypadku dziennika nowa sytuacja komunikacyjna – możliwość bezpośredniego drukowania własnych zapisków – wpłynęła na kształtowanie się nowej postawy autobiograficznej, jak to pokazuje Czermińska, ale też na szerokie otwarcie się tego gatunku na eseistykę. Jeśli powołamy się po raz kolejny na *Dziennik* Gombrowicza, to zauważymy, że jest on nie tylko nasycony eseistycznymi rozważaniami, ale że autor umieszcza w nim również prezentowane już wcześniej szkice, jak chociażby słynny *Przeciw poetom*.

Powiązania autobiografizmu i eseizmu to zagadnienie bardzo interesujące również we współczesnych autentystycznych relacjach z podróży, w których obie te metody oglądu rzeczywistości współistnieją ze sobą w bardzo różnych powiązaniach. Wydaje się, że te oddziaływania wywierają większy wpływ na ukształtowanie poszczególnych tekstów aniżeli dominacja jednej z postaw autobiograficznych, to one bowiem dają tak różne rezultaty, jak *Podróże do Włoch* Jarosława Iwaszkiewicza i *Barbarzyńca w ogrodzie* Zbigniewa Herberta.

Ten swoisty „brak", stanowiący bardziej wynik moich oczekiwań odbiorczych aniżeli zarzut fundamentalny, traktować można raczej jako pozostawione przez autorkę zaproszenie do dalszych badań. Do czego zachęca dodatkowo bardzo otwarta i daleka od radykalizmu postawa badawcza Małgorzaty Czermińskiej.

Nie ulega też najmniejszej wątpliwości, że nie można już dzisiaj zajmować się problematyką autobiografizmu bez odwołania się do narzędzi wypracowanych przez autorkę *Autobiograficznego trójkąta*.

Dorota KOZICKA

Zgłębiając tajemnicę Wieży Babel

Oddawana obecnie do rąk czytelnika książka Georga Steinera *Po Wieży Babel*[1] jest czwartą tłumaczoną u nas pozycją z dorobku tego komparatysty, językoznawcy i antropologa, profesora ważniejszych amerykańskich i angielskich uczelni, obok *W zamku Sinobrodego* (Gdańsk 1993), *Zerwanego kontraktu* (Warszawa 1994) i *Rzeczywistych obecności* (Gdańsk, Warszawa 1997). W listopadzie 1993 roku wystąpił on na sesji „Demokracja i literatura", zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich i pismo „Res Publika", gdzie ostro skrytykował wkład środków masowego przekazu w uniformizację kultury. W swojej pracy naukowej Steiner zajmuje się fenomenem wielości językowej ludzkiego świata. Pyta o to, jak w takiej sytuacji możliwa jest komunikacja oraz na ile ów językowy pluralizm jest szansą, na ile zaś zagrożeniem. Wszystkim tym kwestiom nadaje wymiar głęboko etyczny, podkreślając na każdym kroku odpowiedzialność, jaką bierze na siebie człowiek za posługiwanie się słowem, jak i za wszelkie wypowiadanie się na jego temat. Znane są zarzuty, jakie stawia on dekonstruktywistom za zbyt daleko posuniętą grę z językiem, grożącą zanikiem jego zdolności komunikacyjnych. Jest Steiner także literackim praktykiem, autorem paru powieści.

Książka Po Wieży Babel to praca niezwykle ambitna, obejmująca bogatą problematykę. Autor zajmuje się zjawiskiem przekładu, rozumianym wszakże w szeroki sposób: jako konieczny element każdego komunikacyjnego aktu. Stanowisko to wyjaśnia on niezwykłym rozwarstwieniem wewnętrznym charakteryzującym dowolny język etniczny. Ową, podręcznikową już przecież dzisiaj, prawdę stara się on na nowo uzmysłowić czytelnikowi, odwołując się zarówno do powszechnie znanych faktów (zróżnicowanie czasowe, przestrzenne, społeczne), jak i tych mniej uświadamianych (język płci i językowe prywatności). Przekład międzyjęzykowy jest więc je-

[1] G. Steiner *Po Wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. Ola i Wojciech Kubasińscy, Kraków 2001.

dynie szczególnym przypadkiem czynności, jaką wykonuje na co dzień każdy mówiący. Do tej samej dziedziny zjawisk należą dlań również rozumienie oraz interpretacja, jako zamiana jednego ciągu symboli na inny. A zatem przekład to nie możliwość, którą należy uzasadnić, ale wynikający z konieczności fakt. Jednakże największą wagę ma dla autora dopiero wniosek, jaki z tego stwierdzenia wyciąga: zjawisko przekładu sięga istoty samego języka, toteż przebadanie jego natury powinno powiedzieć wiele o najgłębszych mechanizmach ludzkiej mowy. Dlatego też ponad polowa książki dotyczy zagadnień zasadniczych dla większości zajmujących się językiem dyscyplin. Są to pytania o uniwersalia, o zależność między słowem a rzeczą, słowem a myślą, kwestie prawdy i fałszu itp. Steiner, co znamienne, nie cofa się także przed problemami uznawanymi coraz częściej za nieweryfikowalne, a nawet przyznaje im wyraźny prymat. Chodzi tu o genezę języka, jego pierwotną, „właściwą" funkcję, a przede wszystkim o przyczynę owej tak fascynującej i tak niepokojącej zarazem różnorodności języków. Nie koniec na tym. Podziela on przekonanie, iż język nie istnieje w oderwaniu, ale obarczony jest całym kulturowo-społecznym kontekstem. Stąd rozważania jego obejmują też pokrewne systemy semiotyczne, sztukę, muzykę, religię i naukę. Tu także, jak podkreśla, przekład zajmuje pozycję uprzywilejowaną. Stanowi warunek ciągłości i rozprzestrzeniania się kultury, wciąż przetwarzającej swój podstawowy „słownik".

Zastosowane tu metodologiczne podejście można nazwać antropologicznym w tym sensie, że autor próbuje naświetlić każdy problem z rozmaitych perspektyw poznawczych. Łączy on punkty widzenia wielu dyscyplin, zajmujących się na różny sposób światem ludzkim, do którego należy język. Wynika to częściowo, jak jeszcze zobaczymy, z jego nieufnego stosunku do tradycyjnego językoznawstwa, częściowo zaś z niewiary w wyłącznie jedną uzasadnioną, „naukową" metodę. W efekcie Steiner ucieka się do narzędzi lingwistyki, poetyki, etnologii, filozofii, socjologii, neurofizjologii, psychologii, a poszukując przyczyn upadku Wieży Babel, nie lekceważy tego, co na ten temat mają do powiedzenia mity i kabalistyka.

Jak już rzekłem, Steiner sprzeciwia się traktowaniu języka jako abstrakcyjnego systemu. Jest on dlań tworem istniejącym w złożonym kontekście, na który składają się nie tylko rzeczywistość społeczno-kulturowa, ale także prywatny świat jednostki. Oba te aspekty odgrywają przy tym równie ważną rolę w procesie komunikacji, który bez nich byłby, zdaniem autora, nie do pomyślenia. Długotrwałe użycie pewnych słów, stylistycznych odmian, poetyckich figur i obrazów powoduje obciążenie ich określoną tradycją i wartością. Każdorazowe ich zastosowanie odsyła więc do bogatej przeszłości, jaką sobą reprezentują, uruchamia konkretne skojarzenia, kształtujące znaczenie wypowiedzi. W konsekwencji język jawi nam się jako niezwykle skomplikowana materia, którą objąć w skończony sposób niepodobna. Steiner wykazuje to z całą stanowczością. Powołuje się na znany argument wszechobecności języka, w którym działa również badający go podmiot, co nie pozwala mu na w pełni obiektywne analityczne spojrzenie „z zewnątrz". Aby zapewnić sobie taki wgląd, musiałby „wyskoczyć z własnej skóry". Podkreśla także z naciskiem językową zmienność. Mowa to nie skończona rzecz, ale wciąż trwające

zdarzenie, w którym udział biorą również wypowiedzi metalingwistyczne. Dla Steinera nie istnieje zaś ścisła granica między *langue a parole* – każde kolejne zastosowanie systemu wpływa na jego reguły. Wreszcie zwraca uwagę na tkwiące w języku napięcie pomiędzy jego aspektem społecznym a prywatnym oraz nieuchwytność tego ostatniego.

Z tej pozycji przeprowadza on ostrą krytykę lingwistyki formalno-logicznej. Po pierwsze, za wiarę w możliwość ścisłego, matematycznego opisu językowego fenomenu. Po drugie, za – będące skutkiem tej wiary – wyrwanie go z żywiołu społecznego, co daje w rezultacie bezużyteczną abstrakcję. Steiner przygląda się zwłaszcza dwóm zagadnieniom, rozpatrywanym także przez logikę oraz zainspirowaną logiką filozofię. To spór o językowe uniwersalia i stosunek słowa do przedmiotu, ujęty w świetle dyskusji o prawdzie i fałszu.

Autor z dość dużą dokładnością przedstawia historię problemu powszechników. Wyprowadza ją od mitologiczno-kabalistycznych rozważań nad „upadkiem mowy". Następnie śledzi jej formalną, „pozytywną" ścieżkę, reprezentowaną przez myśl Kartezjusza, Leibniza, dziewiętnastowiecznych logików, po wczesnego Wittgensteina i gramatykę generatywną, równolegle ze ścieżką relatywizmu Humboldta i Whorfa. Wyrażając swoją wątpliwość w przydatność abstrakcyjnej gramatyki uniwersalnej, zwłaszcza w wersji Noama Chomsky'ego, opowiada się raczej za stanowiskiem uznającym dialektykę systemu językowego i kultury. Jednakże tak naprawdę zagadnienie to ma dla niego sens jedynie pod warunkiem przesunięcia perspektywy badawczej w obszar współistniejących w kulturze różnych systemów semiotycznych. W rozdziale *Topologie kultury* pisze on o występujących w literaturze, sztuce, religii elementach (figurach, obrazach, własnościach formalnych) posiadających stałą wartość i przekazywanych kolejnym generacjom w procesie nieustannej translacji. Rozpoznajemy w tym pojęcie toposu, które autor dostosowuje do swojej wizji rozprzestrzeniania się i ciągłości kultury.

Sledząc w podobny sposób dyskusję dotyczącą językowej prawdy i fałszu, Steiner daje do zrozumienia, iż zasadna jest ona jedynie w odniesieniu do niewielkiej liczby możliwych wypowiedzi, tych mianowicie, które podlegają temu logicznemu kryterium. Ogromna zaś część tworzonych przez człowieka zdań w ogóle pod nie nie podpada. Co więcej, przypomina on przeświadczenie, wyznawane między innymi przez Nietzschego, iż kłamstwo, fałsz, zmyślenie są rzeczą specyficznie ludzką, nie tylko świadczącą o kreatywności człowieka, ale także niezbędną dla jego przetrwania. Dlatego też należy zerwać z przekonaniem o błędności, niepoprawności zdań nie mających jednoznacznego odniesienia do rzeczywistości. I tutaj Steiner formułuje jedno ze swoich ciekawszych stwierdzeń. To właśnie ta zdolność do tworzenia fikcji jest najważniejszą funkcją języka, świadczącą o jego kreatywności. Swobodę wielości „światów możliwych" przeciwstawia on ograniczeniom narzucanym przez jedną fizykalną rzeczywistość.

> Dzięki mowie człowiek wyzwolił się z więzów totalnej organiczności. Język jest nieustannym tworzeniem alternatywnych światów. Kształtujące moce słów nie podlegają

żadnym ograniczeniom, jak głosi poeta. [...] Dwuznaczność, polisemia, niejasność, pogwałcenie prawideł gramatyki i logiki, wzajemne niezrozumienia, zdolność do kłamstwa – to nie patologie języka, lecz najgłębsze korzenie jego geniuszu. Bez nich tak człowiek, jak i ludzkość ulegliby atrofii. [s. 327]

Przyczyny zburzenia Wieży Babel tkwią zatem w samej naturze języka, w jego istocie, która z największą mocą przejawia się w poezji. Wielość odmian mowy to nie przekleństwo, ale szansa dla opierającego się zaborczej uniformizacji współczesnego świata człowieka.

Takie stanowisko wikła jednak Steinera w pewną dwuznaczność, której – mamy wrażenie – zdaje się on nie zauważać. Odmawiając uzasadnienia „naukowym" badaniom nad językiem, zapomina, iż mnożone przezeń perspektywy też reprezentują przecież oddzielne nauki szczegółowe. Mało tego, postulaty, jakie często wysuwa, charakteryzują się jawnie scjentystyczną ścisłością. Widać to najlepiej w miejscach, w których zajmuje się on samym przekładem. Przedstawiwszy historię refleksji nad tą sztuką, zarzuca jej praktykom, iż pracują bez gotowej, wypracowanej całościowej teorii. Teorii, która miałaby obejmować wszystkie możliwe warianty przekładu, zarówno wewnątrz-, jak i międzyjęzykowe. Tę zaś powinna poprzedzać całościowa nauka o języku, wyjaśniająca jego genezę i wielość. I pisze to, stwierdziwszy wcześniej niemożność stworzenia ani takiej teorii, ani nauki. Co prawda, zaproponowany w książce opis daleki jest od zbioru systematycznych algorytmów, mimo to jednak dwuznaczność pozostaje. Konstruując własne rozwiązanie problemu, Steiner odwołuje się do hermeneutyki, a jednocześnie bierze pod uwagę cały kompleks zagadnień wychodzących poza czysto lingwistyczne rozważania. Dzięki temu opis ten łączy w sobie problematykę znaczenia i rozumienia oraz całego kulturowego uwarunkowania procesu translacji. Akt przekładu dzieli się tu na cztery etapy, które zgodnie z bogatą tradycją hermeneutyczną nazwane zostały kolejno: „zaufaniem" (założenie, iż dany tekst zawiera jakiś sens), „agresją" (próba „wydarcia" tego sensu), „włączeniem" (przeniesienie go w nowy językowy system) oraz „przywróceniem naruszonej równowagi". Ostatnie określenie warte jest oddzielnego omówienia. Wiąże się ono z tradycyjnie pojawiającym się w dyskusji o przekładzie problemem wierności. Steiner zamienia zwyczajowe semantyczne rozumienie tego pojęcia – jako możliwie najdalej posuniętej zgodności znaczeniowej oryginału i przekładu – na etyczne, dotyczące relacji pomiędzy tłumaczem a tekstami i językami, jakimi on w danym przypadku operuje. Otóż, jak rozumuje Steiner, tłumacz, przenosząc tekst w obcy mu system językowy, zakłóca tym samym równowagę nie tylko na poziomie samych tekstów, ale całych systemów językowych i kultur. Jest on dlatego zobowiązany dokonać swoistego „zadośćuczynienia" wobec przełożonego przez siebie dzieła. Wierność znaczeniowa to jedynie szczególny przypadek, w praktyce prawie nieosiągalny, spełnienia tego wymogu. Zwykle cel ów realizowany jest inaczej: jako przedłużenie istnienia oryginału w sytuacji, gdy znajomość tego języka należy do rzadkości (przykład literatury antycznej bądź z obszarów egzotycznych), jako stworzenie nowej egzege-

zy dzieła, odkrywającej w nim niezauważane dotąd treści, wreszcie jako specyficzne zasilenie danego języka środkami wyrazu przeniesionymi z innego systemu. Jak widać z przeglądu i omówienia przez Steinera rozmaitych historycznych przykładów tłumaczeń, a także związanych z nimi problemów, właśnie tak rozumiane zagadnienie wierności interesuje go szczególnie. Pod jego kątem rozpatruje kwestie czasowej oraz kulturowej odległości, jak i – przeciwnie – bliskości, pytania o granice tolerancji w swobodzie i rygorze pracy translatorskiej, fenomen tłumaczeń wtórnych, itp.

Trzeba przyznać, iż wywód Steinera nie zawsze jest wolny od wątpliwości. Pojawiają się one już wtedy, gdy zastanowimy się nad swobodą, z jaką łączy on rozmaite dziedziny wiedzy. Wiemy, iż robi to, by uniknąć poznawczego redukcjonizmu. Nie uzasadnia to wszakże zbyt pospiesznych nieraz przejść od jednej dyscypliny do drugiej, kojarzenia wniosków wyprowadzonych z odmiennych źródeł i pozostających ze sobą często w nazbyt luźnym związku. Trudno też czasem oprzeć się wrażeniu, iż badacz przywiązuje zdecydowanie zbyt wielką wagę do rozważań przekraczających granice weryfikowalności, choćby w przypadku, kiedy analizuje mentalne „wrażenia przestrzenne" powstające w jego własnym umyśle podczas stosowania niektórych kategorii językowych. I dzieje się tak, przypomnijmy, pomimo wyznawanego przezeń sceptycyzmu. Zwróciliśmy już uwagę, iż fakt ten stawia go często wobec antynomii, z jakich później niełatwo jest mu się wywikłać. Widzieliśmy to na przykładzie postulatu stworzenia całościowej teorii przekładu wobec wyrażonej wcześniej niewiary w zasadność podobnych roszczeń. Pora omówić tę kontrowersję dokładniej. Autor zarzuca lingwistyce, iż nie jest w stanie dokonać w pełni obiektywnego wglądu w swój przedmiot badań. Pomijając fakt, że zarzut ten można wysunąć wobec niemal każdej ówczesnej nauki, trzeba zauważyć, iż stawiane przez Steinera wymogi są niejednokrotnie przykładem klasycznej naukowej ścisłości, choćby wtedy, gdy stwierdza, iż praktyka przekładowa jest niemożliwa bez rozwiązania takich problemów, jak stosunek słowa do rzeczy. Nie zawsze zresztą sam potrafi tym wymogom sprostać. Podejmuje, na przykład, bardzo arbitralną decyzję, stwierdzając, iż funkcja komunikacyjna języka jest historycznie wtórna. Albowiem język, jego zdaniem, służył pierwotnie jako środek mówienia „do siebie". Tym sposobem Steiner nie tylko wikła się w kwestię wykraczającą poza możliwości dowodzenia, ale zaprzecza raczej już niekwestionowanej obecnie intersubiektywnej naturze językowego znaku.

W zamieszczonym *Posłowiu* tłumacze słusznie zauważają, że autor zbyt mało uwagi zwraca na tezy językoznawstwa kognitywnego, które zapewne pomogłyby w rozwikłaniu niejednej trudności, a także w ogóle nie bierze w rachubę faktu, iż lingwistyka transformatywno-generatywna od czasu sformułowania swoich podstawowych założeń zdążyła przejść znaczącą ewolucję i reprezentuje obecnie podejście znacznie różniące się od tego, które Steiner czyni przedmiotem swoich ataków. Warto, jak sądzę, zwrócić uwagę na nieobecność w tej książce jeszcze jednej teorii, od której badacz jest – jak się czasem zdaje – zaledwie o krok. To socjolingwistyka i dialogizm Michaila Bachtina, postaci znanej w świecie zachodnim jesz-

cze w czasach dwóch pierwszych wydań *Po Wieży Babel*. Rozwarstwienie wewnętrzne mowy, jej zanurzenie w społeczno-kulturowym kontekście, konieczność odwołania się do poprzednich aktów wypowiedzi przy każdym kolejnym akcie, interakcyjność procesu rozumienia – to chyba najważniejsze z tych założeń Steinera, które pokrywałyby się z myślą rosyjskiego humanisty. Zwłaszcza owa fascynacja różnorodnością, wielokrotnością słowa jako gwarantem ludzkiej wolności zbliża obu badaczy. Tym bardziej gdy czytamy następujące słowa: „Bujna mnogość języków jest uosobieniem zasadniczo twórczego, «kontrfaktycznego» ducha samego języka i jego psychicznych funkcji. Ucieleśnia ucieczkę przed jednogłośnością i ugodowością – *vide* gregoriańska h o m o f o n i a – w kierunku p o l i f o n i i, ostatecznej rozbieżnej fascynacji zwielokrotnioną wyjątkowością" (s. 327; podkr. – P. P.). Dialogowe ujęcie ludzkiej mowy pomogłoby może autorowi w rozstrzygnięciu dylematu jej prywatnego i społecznego aspektu, mówienia „do siebie" i „do kogoś", dylematu, który, jak pamiętamy, skłonił go do wydawania dość ryzykownego sądu.

Mimo tych drobnych usterek nie wolno zapominać o tym, iż *Po Wieży Babel* jest raczej propozycją, zapowiedzią aniżeli listą gotowych rozwiązań. Steiner częściej wskazuje pewne problemy i możliwości ich rozwiązania. Nie brakuje mu umiejętności sugestywnego dowodzenia swoich tez, nawet gdy są one posunięte zbyt daleko. Z niezwykłą wrażliwością, jaką zawdzięcza swojej naturalnej trójjęzyczności, dostrzega on komplikacje wywoływane przez każdy z omawianych tu przekładów. Posiada też zdolność ukazywania znanych prawd w odmiennym świetle, co zasadniczo zmienia ich status.

Uznanie wielości nie przeszkadza autorowi głosić potrzeby podtrzymywania „wspólnego słownika", owych wspomnianych przeze mnie na początku „toposów". Stanowią dlań one warunek trwałości europejskiego dziedzictwa kulturowego. Steiner kończy swą pracę postawionym z troską pytaniem o jego przyszłość w obliczu wyrwanej z historycznej tradycji, „niczyjej" kultury masowej.

Przemysław PIETRZAK

Zrozumieć Goszczyńskiego

Na jednej z konferencji, poświęconej polskiemu romantyzmowi, gdy kolejna prelegentka rozpoczęła referat o którymś z filomatów (dziś nie pamiętam już dokładnie, o którym), z sali usłyszałam szept: „No, nareszcie, bo wydawać by się mogło, że romantyzm polski to tylko Mickiewicz, Słowacki i Krasiński". Ta wypowiedź przypomniała mi się, gdy sięgnęłam po książkę Danuty Sosnowskiej o Seweryne Goszczyńskim[1], jednej z najciekawszych i najbardziej kontrowersyjnych postaci polskiego romantyzmu i jedynego – jak uważa autorka – romantyka, „który przeszedł długotrwałą i konsekwentnie kontynuowaną próbę konfrontacji wyznawanych idei z rzeczywistością. Który «naraził» zapal idealisty, wizjonera lepszej przyszłości, na ocenę nie dobrowolnej publiczności salonowej, ale ciemnych chłopów czy rubasznych szlachciców z zapadłej prowincji" (s. 13).

Przedmiotem zainteresowania autorki książki jest, co podkreśla w tytule, biografia duchowa Goszczyńskiego. „Duchowa", a nie „intelektualna", gdyż, jak pisze: „ewolucja poety nie ograniczała się do sfery sądów racjonalnych. Była przemianą nie tylko «świadomości», ale i «nieświadomości», wyrażającej się w snach czy nastrojach. Miała wreszcie charakter religijny, toteż trudno ujmować ją tylko jako biografię intelektualną" (s. 10). Sosnowską interesują przemiany duchowe Goszczyńskiego, od młodego zapaleńca z Humania, po brata Seweryna, przy czym – jak tłumaczy – nie jest to, jak mogłoby się wydawać, modelowa przemiana bohatera literackiego, dlatego też prócz przełomów stara się tłumaczyć jego zachowania i decyzje, szukając w jego życiu kontynuacji.

Urzeka bogactwo sposobów ujęcia życia autora *Króla zamczyska*. Sosnowska pokazuje zarówno wyjątkowość jego losów, jak i wpisując je w kontekst epoki, poszukuje w nich elementów wspólnych dla „typowej biografii romantycznej", interesuje się życiem prywatnym, literackim, spiskowym, religijnym... Wierne, obiektyw-

1/ D. Sosnowska *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wroclaw 2000.

ne, chronologiczne przedstawienie życia Goszczyńskiego, czym zajmowali się wcześniejsi badacze, zostaje wzbogacone o komentarze autorki i jej wiedzę na temat dalszych losów bohatera książki i innych romantyków, a także ówczesnej historii Polski i jej późniejszej oceny. Czytelnik śledzi owe „podróże w czasie", przekonując się (co jest zamiarem autorki), że powody działań i wyborów „późnego Goszczyńskiego", które nie zawsze były zrozumiale dla badaczy, budziły spory, były różnie interpretowane i oceniane, można odnaleźć w jego charakterze i już w jego młodości. I odwrotnie: pokazując zachowania, decyzje i wypowiedzi młodego Goszczyńskiego, autorka często dodaje: i jeszcze nie wiedział, że za kilka lat będzie patrzył na tę sprawę zupełnie inaczej i głosił zupełnie coś innego. Sosnowska stara się odnaleźć te momenty w biografii Goszczyńskiego, które pokazywałyby właśnie owe przemiany ducha, wstrząsy (jak np. agonia Gendre'a, śmierć Pulcherii Parżnickiej), które zmieniły jego poglądy.

Goszczyński jawi się jako „człowiek tworzonych przez siebie i akceptowanych romantycznych mitów" (mity: natury, poety, ojczyzny, wroga, religii...), gdyż potrzebował on do życia mitów, dogmatów, schematów, idei, które jednocześnie ograniczały, ale i upraszczały jego wybory, czyny, decyzje. Cechami charakterystycznymi tej postaci – jak pokazuje Sosnowska – jest tendencja do upraszczania, uogólniania (widoczna np. w ocenie Rosjan), kierowanie się porywami serca, a nie rozsądkiem, strach przed śmiechem, z których to cech wynikały nieustanne problemy związane z nieprzystawalnością życia do teorii. Biografia duchowa Goszczyńskiego jest historią przezwyciężania mitów i dochodzenia do wolności. Dwanaście rozdziałów, na które dzieli się książka, to dwanaście okresów, które wyznaczyła autorka w życiu Goszczyńskiego, pokazujące kolejno przemiany jego ducha: młodość (rozdział pierwszy *Budowanie porządków*), udział w powstaniu listopadowym (*Powstańcze perypetie*), działalność z Galicji (*Galicyjskie doświadczenie*), przekonanie o misji literatury (*Iluzje literata*), działalność w Kole Towiańskiego, zmiany oceny i zaangażowania, aż do odzyskania duchowej wolności i powrotu do kraju (rozdziały od piątego do dwunastego).

Goszczyński, postać „z drugiego szeregu", bierze udział w większości ważnych wydarzeń, stąd też jego biografia daje autorce możliwość przyjrzenia się wielu ówczesnym wydarzeniom i zjawiskom, a także zwykłemu życiu w Polsce dziewiętnastowiecznej, pokazania sytuacji zarówno w kraju, jak i na emigracji i oświetlenia z nieco innej strony romantyków polskich: wieszczów, powstańców listopadowych, Towiańskiego, emisariuszy, spiskowców, członków Towarzystwa Demokratycznego itd., a także mało znanych rodzin szlacheckich czy chłopów galicyjskich współtworzących historię. W niektórych partiach książki postać Goszczyńskiego schodzi na drugi plan. Dzieje się tak zwłaszcza w części poświęconej towianizmowi i jest okazją do pokazania jednego z najbardziej istotnych zjawisk dla polskiego romantyzmu. Autorka nie demonizuje postaci Towiańskiego, stara się tłumaczyć, znajdować przyczyny zjawisk, zachowań, decyzji członków Koła i pokazywać towianizm jako ruch, który „karmi się najbardziej żywotnymi problemami epoki" (s. 132). W tej części książki badaczka najczęściej ujawnia emocje, których trudno

jest jednak uniknąć, gdy śledzi się losy „braci i sióstr automatów", praktyki Towiańskiego i zachowania współbraci.

Niewątpliwą zaletą książki Sosnowskiej, w porównaniu z wcześniejszymi biografiami Goszczyńskiego, jest unikanie: posługiwania się kategoriami „czarno-białymi", argumentacji patriotycznej i wydawania sądów, autorka stara się – jak pisze – być przede wszystkim „historykiem antykwarystą", a nie „historykiem sędzią" (s. 19). Materiały, na których się opiera, to korespondencja, zapiski autobiograficzne, dziennik wypowiedzi świadków i przyjaciół, a także teksty literackie, które traktuje jako „równorzędne ślady przygód duchowych i przemian świadomości, nie wdając się w kwestie stylizacji utworu, nietożsamości podmiotu literackiego i autora, czy faktu, że teksty rzadko są prostym odbiciem życia" (s. 9). Niezależnie od uznania przez samego Goszczyńskiego swojej twórczości za rodzaj „duchowego pamiętnika", czym Sosnowska uzasadnia swoje stanowisko, takie potraktowanie utworów literackich, mimo niewątpliwej zawartości w nich myśli i przekonań twórcy, budzi wątpliwości zarówno samej autorki, jak i czytelnika. Trzeba jednak przyznać, że problem ten rozwiązuje ona sprawnie, wybierając utwory, ilustrujące fakty biograficzne i wypowiedzi, pochodzące z innych źródeł i uczciwie zaznaczając własne wątpliwości i trudności metodologiczne.

Książka Sosnowskiej jest próbą pokazania Goszczyńskiego nie tylko jako bojownika, twórcy romantycznego, towiańczyka, ale przede wszystkim jako człowieka, który żył w epoce romantyzmu. Ta próba „odbrązowienia" i przybliżenia czytelnikowi postaci „autora naszych lektur" nie jest jednak pogonią za tanią sensacją, „grzebaniem" w jego życiu prywatnym i poszukiwaniem czegoś, co mogłoby zainteresować czytelnika masowego. Autorka *Biografii duchowej* pokazuje Goszczyńskiego jako człowieka myślącego i czującego, patetycznego i śmiesznego, i wielokrotnie podkreśla, że często nie da się w jego biografii wyznaczyć z całą pewnością określonych prawidłowości, czy do końca czegoś zrozumieć, bo takie jest życie, i nawet jeżeli rysuje nam się pewien schemat i jakiś pewnik, to i tak ciągle powraca stwierdzenie: „ale nie do końca". „Odbrązowieniu" służy także humor, który jest niewątpliwą zaletą książki. Autorka zauważa śmieszność, w jaką niekiedy popada Goszczyński przez swoje obsesje i patetyzm. Pisze np.: „Przypuszczał, że to zły duch chce go osamotnić, odsuwa od grupy lub prowokuje myśli brudzące wzniosłe refleksje. Jak choćby wtedy, gdy w wielkim natchnieniu dumał nad słowem «żyć», lecz figiel świadomości nasunął mu tylko jedno skojarzenie – z «rzycią»" (s. 63). Uśmiech czytelnika budzi też przedstawienie Goszczyńskiego jako „dziewiętnastowiecznego Batmana", gdyż jak w skrupulatnych poszukiwaniach odkrywa Sosnowska: „Dla wieśniaków był kimś niezwykłym: gadał ich językiem, troszczył się o ich potrzeby, w niepojęty sposób umykał policyjnym obławom. Chłopi zwali go «Pan Gacek»" (s. 75). Biografia duchowa jest nie tylko dziejami wzniosłych uczuć i ideałów, ale pełna jest ciekawostek, nieznanych lub mało znanych wydarzeń z życia autora *Dziennika Sprawy Bożej*, niemal anegdotycznych historii, jakie miały miejsce w polskim romantyzmie, że wymienię tu choćby wzniosły plan sporządzenia spisu orłów wojsk Księstwa Warszawskiego, znaj-

dujących się w arsenale, które miały posłużyć celom propagandowym, a tymczasem znaleziono jedynie: „Jednego orla srebrnego, u którego jednej nogi brakuje. Ośm orłów bronzowych. Jednego orla drewnianego. Jedenaście drzewców do noszenia orłów. Tyleż podstawek pod orły z napisami, wszystko potrzebujące naprawy" (s. 56). W swojej książce pokazuje też tragiczne losy zarówno głównego bohatera, jak i ówczesnych bojowników o wolność i zwykłych ludzi, zabijanych, torturowanych, osadzanych w więzieniach, co przez zderzenie z życiem codziennym i zabawnymi wydarzeniami nabiera prawdziwości i wywiera zamierzone wrażenie na czytelniku.

Biografia duchowa Goszczyńskiego jest książką z pogranicza historii literatury i literatury pięknej. Wykorzystując elementy literackiej biografii, autorka stara się jednocześnie, by była to przede wszystkim książka naukowa, owo „manewrowanie" sprawia jednak, że nabiera lekkości i budzi zainteresowanie.

Brakuje mi nieco interpretacji jego utworów literackich, nie budzących większego zainteresowania badaczy, a które u Sosnowskiej pojawiają się na marginesie czynów, choć rozumiem, że ze względu na charakter książki nie było na nie miejsca. Mam jednak nadzieję, że ta biografia zachęci literaturoznawców do przyjrzenia się na nowo twórczości Goszczyńskiego.

Elżbieta ZARYCH

Glosy

Andrzej BIERNACKI

NIE i – nie

Pamiętamy, że w polowie tego roku Czesław Miłosz ukończy dziewięćdziesiąt lat i właśnie ta okoliczność stała się pretekstem naszego tu spotkania. Co do mnie – inną, nie mniej chyba ważną, wspomnieć wolę datę: w maju przypada półwiecze ogłoszenia przez poetę jego przełomowego artykułu *Nie*, którym na łamach paryskiej „Kultury" powiadomił o swej decyzji zerwania współpracy z ustrojem Polski komunistycznej i o wielkim ryzyku, jakie ponosi pisarz wybierający życie emigranta. Skoro mi przypadło w udziale mówić o młodzieńczych mego pokolenia wrażeniach z lektury wierszy oraz publicystyki Czesława Miłosza – nie umiem i zresztą nie życzę sobie nie rozpocząć od owego pierwszego NIE.

O autorze *Trzech zim* dane mi się było dowiedzieć wcześnie, bo jeszcze w gimnazjum, mianowicie w gimnazjum we Wrocławiu. Nasza polonistka, pani Maria Przybytkowa, przed wojną nauczała w Wilnie i wyraźnie lubiła napomknąć o swoim najwięcej rokującym uczniu. A potem był Kazimierz Wyka. On to w „Twórczości" (V, 1946) witał pojawienie się tomu *Ocalenie* recenzją zatytułowaną *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, która się zaczynała tak: „Źródła każdej prawie poezji biją w mlakach i wywierzyskach, tym bardziej zawikłanych im silniejszy będzie jej nurt". To przeczytałem sporo później, kiedy już byłem na studiach, zarazem jednak z innymi wyczynami z okresu ukazania się *Traktatu moralnego*. Na sam ten *Traktat* zwrócił naszemu rocznikowi (1950) uwagę lubiący podszkalać młodszych przyjaciół Jan Józef Lipski. Wkrótce jak on umieliśmy utwór na pamięć. Wzmianka o „rechocie Rabelego" skojarzyła mi się z Flaubertem, którym się podówczas pasjonowałem, a który w jednym ze swych listów (1898) pisał: „Doprawdy, szanuję głęboko tylko tych dwu ludzi: Rabelais'go i Byrona, jedynych, którzy pisali z zamiarem urągania rodzajowi ludzkiemu i śmiania mu się prosto w twarz. Jakże potężna jest pozycja człowieka, co zajął taką postawę wobec świata" (cytuję wedle późniejszego przekładu Wacława Rogowicza).

Niezłą może być zabawą przyglądanie się *Traktatowi moralnemu* na tle współczesnej mu naszej literackiej prasy marksizującej. Oto zatem kilka próbek:

Kazimierz Brandys o *kjw*, czyli o Kazimierzu Wyce: „ Po trzech latach wróżby *kjw* należy odczytywać wspak, inaczej się nie sprawdzają". Józef Chalasiński ogłasza *Lekcję socjologii żołnierskiej – od „Pieśni o Rolandzie" do „Szosy Wołokołamskiej"*. Henryk Jabłoński troszczy się o *Sprawę jedności*, przez co rozumie podporządkowanie się macierzystej PPS wymogom PPR. Jadwiga Siekierska i Janina Preger prześcigają się w wychwalaniu Gorkiego. Niejaki pan Czerski sławi ideę spółdzielczości na wsi, nadając artykułowi swemu tytuł *Drogi sytości*. Groźny w tamtym okresie wierszopis opiewa *Białystok*; raduje się, że w pałacu niegdyś magnackim jest szpital, toteż opieki należytej zazna pewna robotnica rolna:

> Ból jak pies wściekły dopadł jej w polu,
> Na ściernisko rzucił, szarpnął trzewia.
> Tak w majaczeniu i męce zaczął się połóg.
> W chwilach przytomnych myślała: Żniw dokończyć trzeba.

Jakiś Józef Kowalczyk przypomina, że 25 lat temu dokonał się w Polsce „przewrót faszystowski". I pośród tego wszystkiego jeden szkic ożywczy: Paweł Hertz pisze o *Pustelni parmeńskiej*.

Kwietniowy numer „Twórczości" z roku 1948 nie był już do nabycia. Pomysł, by *Traktat moralny* powielić dla kilkorga przyjaznych kolegów podsunął mi felieton Kisiela *Klub Czynnego Nonsensu* – wydrukowany w „Tygodniku Powszechnym" 6 maja 1951 r., a więc w chwili, gdy Miloszowe *Nie* w „Kulturze" było już gotowe.

Namawiając do zakładania oddziałów tego Klubu, Kisiel pisał: zapytywany, po co się tym zajmować – „odpowiem, że nie mogę mu [czytelnikowi] tego dokładnie wyjaśnić, ale że w sprawę tę zamieszane jest życie ludzkie. Można też przytoczyć argumenty ogólniejszej natury, filozoficzne. Jeśli takie myśli są na świecie, jeśli uporczywie przychodzą mi do głowy, jeśli, co stwierdziła sekcja mózgu, nie jestem wariatem, to wszystko to dzieje się nie bez kozery. Myśl nie może brać się znikąd, myśl ma swoje podstawy, myśl rodzi się z faktów i wpływa na fakty". Postępków przewidywanych przez Klub Czynnego Nonsensu członkowie jego winni się podejmować przynajmniej raz na miesiąc.

Tak właśnie w roku akademickim 1951/1952, nakładem samozwańczego, poniekąd uniwersyteckiego w Warszawie KCN, uskuteczniliśmy w maleńkim nakładzie maszynopis pierwszego z Miłoszowych *Traktatów*.

O rok akademicki będący od nas niżej Jerzy Timoszewicz, dziś znany teatrolog, postanowił w 1954 r. urządzić dla polonistów swojej grupy wieczór Miłosza w Uniwersytecie Warszawskim. Upoważnił mnie, abym ten ewenement wspomniał. On sam odczytał *Traktat moralny*, po czym Ernest Bryll zapoznał słuchaczy z *Traktatem polemicznym* Witolda Wirpszy. Spośród jakichś trzydziestorga słuchaczy nikt prócz Andrzeja Dobosza niczego przedtem o Czesławie Miłoszu nie słyszał! Opie-

kun roku – Andrzej Lam – zachowywał się neutralnie, tak że Timoszewicz poszerzył głośną lekturę o dobrą porcję wierszy z *Ocalenia*. Zajęło to łącznie prawie dwie godziny. Pan Miłosz dowiedział się o całym wydarzeniu z listu od Timoszewicza (22 III 1997).

O Witoldzie Wirpszy wolałbym w ogóle nie mówić; przykry obowiązek nie pozwala go pominąć. Wyka lojalnie mu w „Twórczości" wydrukował jego odzew na utwór Miłosza – rzecz niespotykanie płaską. Mowa tu głównie o walce klas i jest obłudne udawanie, że dyskutant nie rozumie aluzji do Conradowego *Jądra ciemności*, czym zaś miałoby się stać bliżej nie zdefiniowane „jądro miłości" – nie wiadomo! Sam Wirpsza, nie dostrzegając autokompromitacji, przedrukował, co był wypichcił, w swoim tomie *Polemiki i pieśni*.

My, inni czytelnicy *Traktatu moralnego* przed pięćdziesięciu laty, przerzucaliśmy się cytatami stamtąd nieustannie, zależnie od okoliczności czy natężenia terroru („Strzeż się wariatów, ci są mili..."). „Lawina bieg od tego zmienia..." tak była upowszechniona, że już wprost nie wypadało jej przytaczać. Liczyła się przestroga przed cynizmem. Najważniejsza – przynajmniej dla mnie – stała się strofa z powiewem szekspirowskim:

> Oto twój świat na ostrzu miecza,
> Zrywa się wiatr, na trawie wznieca
> Uschniętych liści male wiry,
> Gołębie się na daszek wzbiły,
> Zaszczekał pies, przebiegło dziecko,
> Ktoś komuś daje znak chusteczką –
> Oto twój świat. On jest na szali,
> Politycy grę już przegrali...

Zastanawiała mnie pełna, że się tak wyrażę, świeckość *Traktatu moralnego*. Wspomniany w nim „Wszechmogący" mocno przypominał deistów. Ale przecie jest i „eremita / Co w wieży Augustyna czyta". Wieża ta z pewnością jest z kości słoniowej; ulubione powiedzonko szydzących z przeciwnika marksistów. Sądzę jednak, że warto spytać, które z dzieł ma na myśli autor, bo chyba nie *Wyznania*, lecz raczej *Państwo Boże*; a w takim razie aluzja byłaby ciekawa.

Inny trop, którym chciałem był podążyć – zawiódł. Skoro ostatni wers *Traktatu* odwołuje się do słynnego dzieła Conrada – może i rozpoczynające utwór „ocalenie" (acz bez cudzysłowu) ma przypomnieć przedziwną powieść – lubianą przez Gołubiewa – którą Conrad pisał nadzwyczaj długo. Jej finał jest nader wymowny, dedykacja zaś nawiązuje do pobytu Conrada w Polsce: „Fryderykowi Courtland Penfieldowi – ostatniemu ambasadorowi Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej w byłym Cesarstwie Austriackim – poświęcam z wdzięcznością tę opowieść z dawnych czasów – na pamiątkę ocalenia pewnych podróżnych w opałach podczas wielkiej burzy dziejowej roku 1914". – Nic z tego nie wyszło, przekombinowałem. Przyznaję się tutaj do nieudanego pomysłu, aby unaocznić, jak po omacku, lecz ra-

dośnie szukało się wówczas – pośród zawikłań dziejowych roku 1948 – wszelkich ukrytych znaczeń Miłoszowej przestrogi.

Traktat moralny ulegał drobnym autorskim poprawkom, obrósł interpretacjami, miewa wydania na poły krytyczne. To wszystko starałem się tutaj wyrzucić z pamięci i ze świadomości. Nawet korespondencję Miłosza z Tadeuszem i Ireną Krońskimi (w książce *Zaraz po wojnie*, 1998).

Ale *Zniewolony umysł* należy jednak do dzisiejszego tematu. Ta słynna w świecie książka też kończy pięćdziesiąt lat i – moim zdaniem – wciąż nabiera wartości jako źródło już historycznego znaczenia: nad wyraz przenikliwa, zwięzła, bardzo wielostronna. Jako nowość – była przemycona do kraju w takiej liczbie egzemplarzy, która pozwalała, bym ją (pożyczoną na dosłownie jedną noc) mógł i ja przeczytać. Jej rozdział o Ketmanie o wiele mniej surowy jest dla cynizmu niż kategoryczny czterowiersz *Traktatu moralnego*. Sporo wyrozumiałości dla Tadeusza Krońskiego pojawi się i później w szkicu *Tygrys z Rodzinnej Europy* (1959). Wszelako – na co mi zechciał zwrócić uwagę profesor Aleksander Fiut – postać Krońskiego (bez nazwiska) pojawia się też w *Zniewolonym umyśle*, w miejscu najmniej może oczekiwanym: w rozdziale o Bałtach. Przyjaciel-filozof – przebywający już wtedy nie w Paryżu, ale w Warszawie – został tu scharakteryzowany nie bez sympatii, co wiadome, ze swego rodzaju podziwem, co zaskakujące, jednakże nie brak tu i pogardy dla tchórzostwa, co widoczne.

Sam zaś o sobie Czesław Miłosz napisze w roku 1970, w Berkeley, wiersz rozpoczynający się od słów: „Ile świetnych zamiarów, ile gier i forteli..." – wiersz przejmujący, w którym gry owe i fortele, a także ich psychologiczny skutek nazywa prosto i po imieniu.

Pewne idee, zaszczepione przez *Traktat moralny* polskiemu światu naukowemu i literackiemu, przyspieszyły u nas między innymi prace filologów klasycznych. Dzieła Tukidydesa i Herodota ukazały się w nowych (Kumanieckiego i Hammera) tłumaczeniach, w nakładzie dla całej czytającej publiczności; stało się to w latach wielkiego ugnębienia narodu: 1953, 1954. A gdy tylko nastała tak zwana „odwilż" – uczeń Wyki, Konstanty Puzyna, wziął się za pozbieranie do wydania dramatów Witkacego.

„Trud na miarę poezji, która nie przemija, gdy przeminą jej czasy" – tym zdaniem kończył był Kazimierz Wyka omówienie tomu *Ocalenie*, którego początek zacytowałem wyżej. Dzisiaj rozporządzamy dzięki opracowaniu Rafała Węgrzyniaka wspomnieniowymi zapiskami Zbigniewa Raszewskiego *Mój świat* (1977). Sięgnijmy po raptularzowy fragment odnoszący się do *Traktatu moralnego*. Scena z domu Polskiej Akademii Nauk w Zawoi:

> Wyka rozgadał się. Dość długo i bardzo ciekawie opowiadał o pierwszej „Twórczości", tej, którą założył i redagował w Krakowie zaraz po wojnie w latach czterdziestych. O tym, jak się współpracowało z Marią Dąbrowską. O *Traktacie moralnym* Miłosza. Że przeczytał go przerażony. Nie miał wątpliwości, po pierwszej lekturze, że ma w rękach arcydzieło, ale arcydzieło, które cenzor odrzuci albo, co gorsza, potnie. Co robić, jeśli potnie? Z ciężkim

sercem, jak twierdził, oddał Wyka poemat Miłosza do druku, drżącymi rękami rozkładał egzemplarz odesłany z cenzury. Nietknięty. [s. 108-109]

Przypuścić wolno, że cenzor nie był idiotą. Tekst *Traktatu moralnego* dawało się ostatecznie wybronić dzięki jego daleko posuniętej aluzyjności. Inaczej było potem z *Toastem*, rąbiącym pewne oceny całkiem wprost. Bardzo warto czytać szkice o naszym współżyciu z socrealizmem Zdzisława Łapińskiego. Ten wyśmienity krytyk, zawsze nienagannie rzeczowy, odznacza się stylem nie do podrobienia: pisze z chłodną żarliwością.

Wracając do *Traktatu moralnego* – czyta się ten utwór i dziś, żywo nań reagując. Podobnie jak kiedyś, wcale nie z przekory, lecz z przekonania, wziąłbym w obronę tyle przez autora wyszydzaną krainę – jak on ją zwie – „mętnych wzruszeń". Nie takie one mętne, skoro z zaczynu właśnie tradycji, jej obrony wynikają doniosłe zrywy społeczne. Zżymam się niekiedy na Miłosza, gdy na przykład w „Plusie – Minusie" ukazuje się jego wywiad, w którym podkpiwa z Goszyc, gdzie był zaznał ziemiańskiej gościnności i gdzie napisał kilka swoich pięknych wierszy – jak chociażby *Los*. Zabawne, że Ludwik Hirszfeld w swych wspomnieniach, dotyczących okupacji niemieckiej podczas ostatniej wojny, sympatyczniejsze daje odczucie atmosfery szlacheckiego dworu aniżeli poeta znający takie dwory od pokoleń. Nie tylko poeta, ale przecież i świetny znawca całej naszej literatury pięknej. Cóż na to poradzić, że nie znosi Józefa Weyssenhoffa!

Pewna, taktem miarkowana, przewrotność, byle się nie zdradzić ze swoją wrodzoną dobrocią, nierzadki bunt przeciwko wartościom skądinąd szczerze uznawanym – i te, i inne sprzeczności Czesław Miłosz zna sam najlepiej. W trudnym okresie swego życia dał temu wyraz, pisząc w roku 1960:

A gdyby tylko gwiazdy zamykały mnie
I gdyby tak się zwykle odbywało,
Że jest tak zwany świat i tak zwane ciało.
Gdybym chciał być nie-sprzeczny. Ale nie.
[*Co znaczy*]

Owo drugie „nie" – napisał także po angielsku i pokazał całemu światu.

Aleksander FIUT

W objęciach Tygrysa

Jest to bodaj najbardziej zagadkowa intelektualna fascynacja Czesława Miłosza. Co go mogło pociągać w postaci tak pełnej sprzeczności i budzącej tak skrajnie rozbieżne oceny, jak Juliusz Tadeusz Kroński? Poeta wielokrotnie powtarzał, że drzemie w nim wielka potrzeba autorytetu, pragnienie skłonienia się przed czyjąś wielkością. Do swoich mistrzów duchowych zaliczał m.in. Oskara Miłosza, Simone Weil, Lwa Szestowa, Jeanne Hersch. Jak w tej czcigodnej galerii umieścić kogoś, kogo Gustaw Herling-Grudziński określił mianem „łobuza z filozoficznym wykształceniem i tygrysa w owczej skórze"[1]? A przecież to właśnie Krońskiemu Miłosz poświęcił w swojej twórczości wyjątkowo dużo miejsca: obszerne fragmenty *Zniewolonego umysłu* (w *Intermedium* i w *Bałtach*, gdzie Kroński występuje jako „mój przyjaciel od niedawna wielbiący bez zastrzeżeń mądrość dialektyczną Centrum", ZnU, s. 251)[2]; w *Rodzinnej Europie* – cały osobny rozdział pt. *Tygrys* oraz część rozdziału *GG*; wstęp do prywatnej korespondencji z lat 1946-1950, zamieszczonej w *Zaraz po wojnie*; wreszcie – sporo uwag w rozmowie, która stanowi autokomentarz do *Traktatu moralnego* i *Traktatu poetyckiego*. Nie ulega zatem wątpliwości, że Kroński poruszał w poecie jakąś ważną i delikatną strunę, bądź też stanowił bolesną, acz ukrytą zadrę. Jakiego rodzaju? Porównanie ze sobą tych rozmaitych szkiców do portretu pozwala na początek stwierdzić, że z biegiem lat w ocenie przyjaciela-filozofa zaszła u Miłosza pewna zmiana: na przykład obok pewnego rodzaju „demonizmu" postaci (ZPW, s. 230) zaczyna dostrzegać w myśleniu Kroń-

1/ *Tak, taki jestem*, z G. Herlingiem-Grudzińskim rozmawiają A. Bikont i J. Szczęsna, „Gazeta Wyborcza" 29 IV – 1 V 2000.

2/ Cytaty z dzieł Cz. Miłosza lokalizowane są następująco: *Wiersze*, t. 1-2, Kraków 1993 – W; *Zniewolony umysł*, Kraków 1999 – ZnU; *Rodzinna Europa*, Kraków 1991 – RE; *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950*, Kraków 1998 – ZPW; *Pokochać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek*, w: Cz. Miłosz *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Kraków 1996 – PS.

skiego „warstwy jego najzupełniejszej naiwności i głupoty" (ZPW, s. 238) oraz oderwanie od rzeczywistości „książkowego mola" (ZPW, s. 238). Jednakże zasadnicze rysy portretu nie uległy zatarciu.

Dosyć łatwo sformułować swego rodzaju protokół zbieżności poglądów obydwu przyjaciół. Zgodnie z tym, co zauważyła Maria Janion, „Kroński zyskał przychylność Miłosza – i to właściwie na całe życie" – w następujących dziedzinach: „niechęć do nacjonalizmu, romantyzmu i mesjanizmu; do egzystencjalizmu i «nihilizmu» (por. Miłoszową ocenę Becketta); do surrealizmu (tu Miłosz wspierał się sądami Simone Weil); do niepowściąganego rozpętywania wyobraźni i do nieumiarkowanego «wyrażania siebie»"[3]. Zbliżały ich ponadto: rewindykacja tradycji oświeceniowej; postulat zachowania trzeźwości i dystansu w dobie „historii spuszczonej z łańcucha"; przekonanie, że najważniejszym zadaniem jest ocalenie dorobku tradycji europejskiej oraz przeniesienie go, poprzez epokę totalitaryzmów, w przyszłość, wreszcie – podejrzliwość wobec wszelkich, wedle terminologii Krońskiego, „zagadnień wyabsolutnionych"[4], oraz postulat poddawania ich ogniowej próbie zdrowego rozsądku, egzystencjalnego doświadczenia, a także społecznej praktyki.

Trudniej odpowiedzieć, jakie ślady wpływ Krońskiego pozostawił w wierszach Miłosza[5]. Tymczasem, jak wyznaje poeta, to właśnie jemu w znacznym stopniu zawdzięcza swój zasadniczy przełom w 1943 roku. Nade wszystko – radykalne, artystyczne i ideologiczne zerwanie z tradycją dwudziestolecia. Miało ono oczywiście tło polityczne: u obydwu przyjaciół żywiło się w znacznej mierze zadawnionym urazem antyprawicowym, który odnowił się w kontaktach z warszawskim podziemiem. Rozbrat z dwudziestoleciem umożliwił wszakże Miłoszowi uchylenie dotkliwego dylematu, już przed wojną rażącego go tyleż moralnym, co artystycznym fałszem: albo sztuka zaangażowana w problemy społeczne, wyrażająca cierpienia narodu, albo sztuka „czysta", w oderwaniu od życia wznosząca misterne konstrukcje pięknych słów. Po przeżytym przełomie, jak powiada, „wiersz najbardziej nawet osobisty jako sytuacja ludzka, zawierał ładunek ironii, który go obiektywizował" (RE, s. 279), zaś rzadki i osiągnięty z takim trudem „stop indywidualnego i historycznego" (RE, s. 280) pozwalał później z dystansem traktować poezję zachodnią. Kroński bliski był wówczas Miłoszowi, ponieważ przeciwstawiał wczesnego Mickiewicza późnemu i żywił kult dla *Pana Tadeusza*. Utrwalał w poecie

3/ M. Janion *Kroński-Miłosz. Epizod z dziejów myśli i poezji*, w tejże: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 233.

4/ Pojęcie „zagadnienia wyabsolutnionego" wprowadził Kroński w swoim eseju pt. *Faszyzm a tradycja europejska*, napisanym podczas okupacji (druk w tegoż: *Rozważania wokół Hegla*, Warszawa 1960).

5/ Zagadnieniem tym zajmowała się częściowo, na marginesie rozważań o powinowactwach Miłosza z tradycją romantyczną, Elżbieta Kiślak (*Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000). Znalazło ono również miejsce w niedawno wydanej książce Łukasza Tischnera pt. *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

„klasycystyczne i antymodernistyczne skłonności" (ZPW, s. 235) oraz pomógł mu pohamować, słabą zresztą, skłonność do uczuciowej bezpośredniości.

Jan Garewicz trafnie odnotowuje, iż Kroński, nie tyle nawet poprzez swoją filozofię, ile poprzez swoją postawę, samoobronnej błazenady, uświadomił poecie, że „tylko ironia i autoironia immunizuje skutecznie na horyzonty wartości wyabsolutnionych"[6]. Jest to spostrzeżenie o tyle ważne, że ironia, prawie nieobecna w przedwojennych wierszach Miłosza, nastrojonych głównie na podniosłe, patetyczne tony, spaja ze sobą w antynomiczną całość *Świat* i *Głosy biednych ludzi*. Pozwala w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* zakwestionować proste i uwalniające od etycznych wątpliwości podziały na chrześcijan i niechrześcijan, oprawców i ofiary, odpowiedzialnych za zbrodnię ludobójstwa i niewinnych świadków. W *Przedmieściu* stawia pod znakiem moralnego pytania okupacyjną szkołę przeżycia za wszelką cenę, także za cenę na wpół bydlęcego otępienia i obojętności na Holocaust.

Ale jeszcze wyraźniej wpływ autora *Rozważań wokół Hegla* zaznaczył się na tuż powojennej poezji Miłosza. O czym wprost pisze we wstępie do swojej korespondencji z Ireną i Tadeuszem Krońskimi:

> Krytycy byli skłonni w moim zwrocie do poetyki XVIII wieku dopatrywać się wpływów poezji amerykańskiej. W tych listach znajdą prawdziwe źródła takich utworów, jak: *Central Park*, *Do Jonathana Swifta*, *Traktat moralny*, *Toast*, *Traktat poetycki*. Jak też dowiedzą się, skąd u mnie oddzielenie przemawiającej persony od własnego „ja". [ZPW, s. 235]

Może warto zatem, przynajmniej na początku, pójść tropem uwag Krońskiego o wierszach Miłosza? Zwłaszcza, że poeta wsłuchiwał się z uwagą w opinie przyjaciela-filozofa i przywiązywał do nich wielkie znaczenie. Bo też Kroński był jednym z tych niewielu, którzy w pełni umieli docenić rangę poetyckiego talentu Miłosza i cierpliwie wspierali go w artystycznych poszukiwaniach. Wystarczyło, że uznał *Kantatę dla matki* za wiersz „okropny" (ZPW, s. 292), by wspomniany utwór nie ujrzał – w tej przynajmniej wersji – światła dziennego. Podobnie zgodnie z sugestiami Krońskiego (ZPW, s. 310) w tekście *Piosenki o porcelanie* Miłosz zastąpił słowa: „czerwoną farbą" – „brzydką farbą". Mało znaczące drobiazgi? Nie do końca. Te uwagi prowadzą na ważny trop: Kroński tępił w wierszach wszelkie ujęcia, które ujmowały ludzką egzystencję ahistorycznie oraz wręcz panicznie bał się wszelkich aluzji politycznych, które mogłyby zostać uznane za „osłabienie ustroju" (ZPW, s. 317) i sprzyjanie „reakcji". Spór wykracza jednakże daleko poza ideologiczne czy polityczne aktualia.

Jak powiada Kroński, to właśnie „reakcja" nie służy wierszom Miłosza „estetycznie". Podkreśla, że podczas ich czytania zawiesza swój marksizm, nie myśli o polityce i ocenia je wyłącznie w kategoriach estetycznych. Oraz nawołuje: „Zajmować się konkretem! Ale co to jest konkret? To jest *hic et nunc*. To jest złapanie za

6/ J. Garewicz *Kroński i jego filozofia dziejów*, w: *Kołakowski i inni*, praca zbiorowa pod red. J. Skoczyńskiego, Kraków 1995, s. 167.

ogon wydarzenia i uwiecznienie go (ale bez alienacji)!" (ZPW, s. 317). Właśnie tę radę, jak wolno przypuszczać, Miłosz wziął sobie szczególnie do serca. Wprawdzie posługiwanie się konkretem miało miejsce już w jego poezji przedwojennej (np. w *Kompozycji* czy w *Porze*), jednakże poczynając od *Swiata* i *Głosów biednych ludzi*, wymóg wiernego opisu pojedynczych i niepowtarzalnych rzeczy zawładnie tą poezją niepodzielnie.

Najciekawsza w tym kontekście wydaje się polemika wywołana lekturą *Traktatu moralnego*. Nie zachował się, niestety, list, w którym Krońscy dokonali szczegółowej analizy i oceny poematu, jednakże z odpowiedzi Miłosza na ten list sporo można wywnioskować. To, na przykład, że w dużym stopniu pod wpływem krytycznych uwag przyjaciół zmienił, czy nawet usunął, pewne fragmenty tekstu, humorystyczny *passus* o krakowskich egzystencjalistkach przeniósł do przypisu, a także szukał porady i potwierdzenia trafności swojego rozumienia egzystencjalizmu. Równocześnie podjął, rzuconą mu przez Krońskiego, rękawicę.

Wyznając, że pragnie „wypleniać w sobie sentymentalizm" i „brzydzi się romantyzmem" (ZPW, s. 277), za którego spadkobierców uznaje, co ciekawe, Przybosia i Tuwima, zarzucił równocześnie przyjacielowi brak znajomości Rosji oraz niedocenienie faktu, iż to właśnie ona jest główną ostoją romantyzmu. Jak powiada, „Poeta ulegający wpływom rosyjskim m u s i być romantykiem i musi być sentymentalny". Ponadto, zdaniem Miłosza, zbyt „grzeczny" stosunek do marksizmu, a właściwie do „marksistowskich reżimów", prowadzi do zaakceptowania tego, co się dzieje w krajach Europy Środkowej, a w sztuce – do przyjęcia za dobrą monetę socrealizmu, który jest „socjalistycznym romantyzmem" (ZPW, s. 278), oraz odrzucenia całej sztuki awangardowej. Okres powojennego „rozluźnienia" w Polsce Ludowej to zaledwie wstęp: „dyskusje o Prouście i encyklopedystach – ostrzega Miłosz – mogą się skończyć wielkim biciem po pysku" (ZPW, s. 278-279) oraz wprowadzeniem rozwiązań dobrze sprawdzonych w Związku Sowieckim. Stąd program „tworzenia jak największej ilości rzeczy ciekawych", przebywania „na granicy możliwości", badania rozciągliwości ograniczeń cenzuralnych. Toteż Miłosz stanowczo odrzuca obawy przyjaciela o to, czy *Traktat* jest „drukowalny", dodając: „Czego bym chciał, to żeby uznano mnie za człowieka niebezpiecznego, umiejącego dobrze pisać prozą i wierszem i żeby stwierdzono, że trzeba ze mną obchodzić się delikatnie albo jeżeli już zlikwidować to totalnie". Jak wyznaje, chciałby mieszkać za granicą i tam „być użytecznym". Zgadzając się z twierdzeniem Krońskiego, że uwiąd prozy i wiersza w Polsce jest wynikiem „braku odpowiedniego aparatu dla czasów rewolucyjnych", zauważa, że ten brak został spowodowany, czego Kroński zupełnie nie dostrzega, wąskim polem ideologicznego i artystycznego manewru. Obawą narażenia się ideologicznej ortodoksji i wykroczenia poza „uczucia i obrazy" (ZPW, s. 280).

Jednakże dysputy prowadzone w listach są jedynie słabym echem zasadniczego sporu, który Miłosz toczy z poglądami Krońskiego w swojej poezji, czego, *notabene*, jego przenikliwy skądinąd przyjaciel zdawał się nie dostrzegać. Poeta nie od razu wszakże odsłonił przyłbicę. Wystarczy przypomnieć wiersze, które znalazły pełną

aprobatę Krońskiego, i które zdają się wyrażać przeświadczenia, jeśli nie te same, to bardzo do jego poglądów zbliżone. Myślę o *Przypomnieniu* oraz – opatrzonym wymowną dedykacją: „Do Juliusza Krońskiego w Paryżu" – *Central Parku*. Do tej grupy tekstów należy także *Do Jonathana Swifta*. Uświadamiają one, że zasadnicza zgoda – ale też niezgoda – obydwu przyjaciół dotyczy trzech fundamentalnych kwestii: stosunku jednostki do historii, rozumienia praw dziejów oraz sposobu widzenia ich celu.

Krońskiemu podobały się zapewne wierność drobiazgowego opisu wobec rzeczywistości, ściśle powiązana z klasycyzującą stylizacją, oraz pośrednie i bezpośrednie przywołanie tradycji oświeceniowej. Przypadła mu też do gustu ironiczna ocena współczesnych zabiegów dyplomatycznych, historycznie pseudonimowanych jako nowe Święte Przymierze czy „Ateńczyków pakt z Lacedemonem" (W, t. 1, s. 262) – w których domyślić się można układów Zachodu z Rosją Sowiecką. Nie przypadkiem napisał o *Przypomnieniu*, że „uważa ten wiersz za doskonały" oraz, że „jest on przykładem humanistycznie dyskretnego traktowania przedmiotów aktualnych" (ZPW, s. 292). Bliskie mu być musiało przypomnienie o „prochu z urn greckich" (W, t. 1, s. 272), jako symbolu trwania wartości cywilizacji europejskiej wbrew obłędnym zawirowaniom historii. A za niemal własne uznać mógł maksymy w rodzaju: „Spokojnie patrząc, na to co jest siłą,/ Wiemy, że mija kto chce rządzić światem", albo: „Głos naszych mędrców na zdziczałych polach/ Tworzącej źródłem stanie się potęgi". Mile zapewne połechtały też jego próżność słowa:

> Ten to Juliuszu zaszczyt jest nam dany:
> Wykute w złocie nowe formy wskrzeszać
> I choć nieprędki czas dalszej przemiany
> Waleczne trunki dla przyszłości mieszać.

Innymi słowy, historiozoficzną wersję, znajdującą aprobatę Krońskiego, można w oparciu o te wiersze w największym skrócie i grubym uproszczeniu ująć następująco. Zaprawiona sarkazmem, negatywna wizja amerykańskiej cywilizacji, która zostaje oskarżona o pogrążenie w biernym dosycie, dufną wiarę w potęgę technicznych wynalazków, historyczną amnezję i obojętność na los małych narodów Europy – znajduje przeciwwagę we wciąż podtrzymywanej tradycji walki o niepodległość, w gaszonej i rozpalanej na nowo „pochodni nadziei", w wierności tradycjom antycznym. Bronią wybranych, bardziej wtajemniczonych staje się ironia. To oni kładą na szali „starą mądrość" i „krwawe bruki" (W, t. 1, s. 272). Patrzą spokojnie „na to, co jest siłą", bo podczas ostatniej wojny odebrali gorzką lekcję nietrwałości. Oni, uzbrojeni wiarą w rozum, sądzą, że przypadł im przywilej „Wykute w złocie nowe formy wskrzeszać" oraz „Waleczne trunki dla przyszłości mieszać" (W, t. 1, s. 263). Im także najbliżej do Epoki Świateł, z jej kultem Rozumu i trzeźwego rozsądku. Dlatego dwudziestowieczny Guliwer na wezwanie Jonathana Swifta: „Dla nowych Miast gotuj przystanie" odpowie: „Będę się starać, mój Dziekanie" (W, t. 1, s. 227).

Byłżeby zatem Miłosz, podobnie jak Kroński – wedle określenia Andrzeja Mencwela – „integralnym progresistą"[7]? Podzielałby wiarę przyjaciela w przyszłą „ofensywę lewicy pod znakiem klasycyzmu"? (ZPW, s. 298). Aprobowałby ideologiczną mimikrę, usprawiedliwiał terror i przymykał oczy na zbrodnie stalinizmu w imię estetycznej w istocie, a nie politycznej utopii? Takie wiersze, jak *Portret z połowy dwudziestego wieku* i *Dziecię Europy*, tego rodzaju domysłom najwyraźniej przeczą, odsłaniając drugą, ciemną stronę medalu.

W zadzierzgnięciu się przyjaźni pomogły okoliczności zewnętrzne, zbliżenie nastąpiło w okresie okupacji. Kroński, jak powiada Miłosz, pojawił się w jego życiu dokładnie wtedy, gdy był mu potrzebny. Był potrzebny, ponieważ autor *Swiata* odkrył w nim nie tylko wrażliwego, wiernego i uważnego czytelnika, ale także kogoś, kto znalazł, przynajmniej częściowo, odpowiedź na dręczące go problemy. Heglista z tajonym sarkazmem obserwujący dęte rytuały nacjonalistycznego podziemia, a równocześnie odgrywający komedię aprobaty i zaangażowania, mógł być dla Miłosza prefiguracją zachowań inteligencji w okresie Nowej Wiary. Przy czym przypadek szczególny stał się wówczas dosyć powszechną normą. Od okupacji poczynając, poeta tropić będzie nieustępliwie przejawy wewnętrznego rozdwojenia. Pewne jego rysy zawierają już wizerunki „obywatela", „biednego chrześcijanina" i „biednego poety". Ale opis prawdziwie klinicznego przypadku stanowi *Portret z połowy XX wieku* (W, t. 1, s. 235).

Odmalowany tam bohater, „Ukryty za uśmiechem braterstwa, pogardza czytelnikami gazet, ofiarami politycznej dialektyki", ponieważ komunistyczną retorykę traktuje wyłącznie w sposób pragmatyczny. Nienawidzi „fizjologicznych uciech ludzkości", gdyż nade wszystko czci rozum i ostrość widzenia. Porównuje się z „Rzymianinem, w którym kult Mitry zmieszał się z kultem Jezusa", bowiem czasy obecne postrzega *sub specie* starych, dawno minionych cywilizacji. Taka perspektywa obdarza go poczuciem dystansu, uwalnia od moralnego niepokoju, sankcjonuje oportunizm ukryty pod barwami ochronnymi. Dlatego właśnie „Rękę oparł na pismach Marksa, ale w domu czyta Ewangelię". Ale równocześnie patrzy z ironią „na procesję wychodzącą z rozbitego kościoła", uznając polski katolicyzm za archaiczny i śmieszny zabytek. Z podobnych powodów nazwie poległego w powstaniu warszawskim – „faszystą". Źródłem zasadniczego rozdwojenia jest w nim, jak się można domyślać, wyniesiona z lat okupacji nihilistyczna skaza: poczucie całkowitego ogołocenia, porażenie – oczu i pamięci – obrazami gwałtu, śmierci i ostatecznej ludzkiej degradacji. Czy za model do tego wizerunku nie mógł w sporej mierze służyć właśnie Kroński? A dokładniej: postawa formacji, którą uosabiał? W każdym razie trudno nie zauważyć, że *Portret* zawiera sporo jej, bardzo charakterystycznych, rysów.

Jak przenikliwie zauważa Andrzej Walicki, zafascynowani Nową Wiarą intelektualiści z Europy Wschodniej byli świadomi rozbieżności pomiędzy idealem a rze-

---

7/ A. Mencwel *Progresizm integralny*, „Archiwum Filozofii i Myśli Społecznej" 1999 t. 44, s. 28; cyt. za: M. Janion *Do Europy...*, s. 235.

czywistością i koncentrowali się na „wytłumaczeniu tego kontrastu". Uzasadnienie zrodzonego przez system komunistyczny zła znajdowali w Heglowskiej kategorii konieczności dziejowej, a dokładniej – w koncepcji Engelsa ujmującej wolność jako uświadomioną konieczność. Położenie przez Lenina nacisku na „poznanie, a więc czynnik świadomościowy" miało znaczenie zasadnicze.

> Wystarczyło założyć, że skok z „królestwa konieczności" do „królestwa wolności" został już dokonany, aby formuła pseudoscjentystycznego determinizmu przekształciła się w koncepcję uzależniającą ostateczne zwycięstwo od adekwatnej świadomości, a więc od akcji indoktrynacyjnej.[8]

Umieszczone w takim kontekście i odczytane po *Portrecie Dziecię Europy* daje się widzieć nie tylko jako pogłębione studium wcześniej zdiagnozowanej światopoglądowej schizofrenii, ale też jako precyzyjna analiza wyniszczających indywidualną świadomość, dalekosiężnych skutków tego rodzaju stanu umysłu. Analiza tym bardziej zasługująca na uwagę, że poddany jej został ktoś, kto pozbył się wszelkich złudzeń. Przeraźliwa wiedza o słabości, kruchości i nikczemności człowieka uczy go cynizmu. Lekceważenie okazywane dorobkowi europejskiej tradycji, który w niwecz obróciły wyrosłe z jej gruntu ideologie totalitarne, prowadzi do akceptacji komunizmu jako zla koniecznego. Dialektyka staje się dlań przebraniem przemocy oraz uzasadnieniem propagandowego kłamstwa, które dowolnie manipuluje nie tylko teraźniejszością, ale też przeszłością historyczną. Słowem, owo monstrualne Dziecię determinizm zastępuje fatalizmem. Wolność jako uświadomioną konieczność postrzega jako niekoniecznie uświadomioną niewolę. Świetlaną doktrynę uznaje za narzucony siłą fałsz. Jedyną dostępną formę swobody wewnętrznej upatruje w bezlitosnej, odzierającej ze wszelkich złudzeń, świadomości. Jedynym oparciem jest dlań – „przebiegłość [...] niedaleka od rozpaczy" (W, t. 1, s. 232). Odkrywa bowiem, że najważniejszą, choć wstydliwie skrywaną, determinantę wszystkich jego poczynań stanowi instynkt samozachowawczy. To on uczy sztuki ideologicznej mimikry, ale też w nieuchronny i niepostrzegalny sposób wiedzie ku samozakłamaniu. Kluczowe wydają się słowa (W, t. 1, s. 231), w których bohater perswaduje sam sobie:

> Nie może być mowy o triumfie siły
> Bowiem jest to epoka gdy zwycięża sprawiedliwość.
>
> Nie wspominaj o sile, by cię nie posądzono
> Ze w ukryciu wyznajesz doktryny upadłe.

Wskutek tego rodzaju, podszytej strachem, argumentacji kończy się wyrafinowana gra i zaciera granica pomiędzy poglądami wygłaszanymi na pokaz a przyswojonymi, uznanymi za własne. Tak bowiem można rozumieć deklarację:

8/ A. Walicki *Zniewolony umysł po latach*, Warszawa 1993, s. 332.

Kto ma władzę, zawdzięcza ją logice dziejów.
Oddaj logice dziejów cześć jej należną.

Już tutaj Miłosz przenicowuje i dezawuuje zarazem taką odmianę ketmana, której brak w *Zniewolonym umyśle*, a którą Walicki nazwał „ketmanem historiozoficznym".

Kroński – jak wyjaśnia autor *Zniewolonego umysłu po latach* – posługiwał się pojęciem historycznej konieczności jako bronią obosieczną: usprawiedliwiał przy jej pomocy rzeczywistość czasów stalinowskich, a jednocześnie ukazywał ją jako stadium przejściowe [...] Demonizował konieczność dziejów, ale zachowywał jednocześnie złośliwie-humorystyczny dystans wobec teraźniejszości, co pozwalało mu zachować wewnętrzną wolność.[9]

Obawiał się terroru stalinowskiego, a zarazem domagał się przeniesienia na drugi brzeg najcenniejszych wartości dziedzictwa europejskiego. Tymczasem w *Dziecięciu Europy* brak zarówno usprawiedliwienia terroru, jak uznania go za formę przejściową. Przeciwnie, z pułapki historycznej, w jakiej znalazł się bohater, nie ma wyjścia. Konieczność historyczna nie jest siłą demoniczną, lecz dziełem szarlatanów ideologicznych, którzy w ten sposób legitymizują swoją władzę. Trudno także zachować nadzieję na przyszłość, skoro będzie ona w ręku pokolenia totalnie zindoktrynowanego, niezdolnego nawet do wewnętrznego dystansu, którym bronili się jego poprzednicy. Krótko mówiąc: krzepiąca wiedza, która wyróżnia z tłumu zjadaczy chleba, okazuje się moralnie dwuznaczna i zostaje okupiona poczuciem wewnętrznego rozdwojenia. Uznanie procesu historycznego za drogę Postępu jest groźną w skutkach iluzją. Natomiast wsparte historycznymi analogiami wybieganie myślą daleko w przyszłość niekoniecznie musi budzić nadzieję.

Jak dotychczasowe przykłady uzmysławiają, dialog z Krońskim przynosi Miłoszowi niemałe profity, nie tylko intelektualne, ale też artystyczne. Dokładniej mówiąc, są one nierozerwalne. W trakcie wymiany polemicznych sztychów poezja Miłosza filozoficznieje, odważniej niż dotychczas podejmuje konkretne problemy filozoficzne. Przy czym dyskurs intelektualny wspierają obrazy o bogatych kulturowo konotacjach. Nie jest wykluczone, że „mistrz transformacji" samym swoim przykładem, odgrywaniem w życiu filozoficznego spektaklu oddziałał, w jakimś stopniu przynajmniej, na traktowanie przez Miłosza poetyckiej persony: od statycznego, choć zbudowanego na antynomiach portretu, do dynamicznego demonstrowania samego dramatu świadomości; od postaci od autora odrębnej, do takiej, której relacje z autorem mają charakter problematyczny. Wreszcie – Kroński zapewne pomógł Miłoszowi przemodelować jego stosunek do tradycji klasycznej. Klasycyzm przestaje być zatem wędzidłem nieokiełznanych wizji katastroficznych. Zalecane przezeń dystans i ironia skutecznie leczą poetę z przedwojennego, wyrastającego z heroicznej bezsilności, patosu, zaś mimesis uwalnia go z nieprzejrzystości obrazowania.

9/ Tamże, s. 339.

Głównym tłem całego sporu Miłosza z Krońskim jest, oczywiście, postawa moralna. Dla Krońskiego etyka miała charakter wyłącznie historyczny i relatywistyczny. Dokładniej mówiąc, zgodnie z własną interpretacją Hegla rozdzielał i usprawiedliwiał zło, które było skutkiem samego procesu historycznego, dopatrując się w dziejach wyższej, ukrytej moralności, od zasad etyki indywidualnej. Stąd w korespondencji z Miłoszem nieustannie powtarza, że „trzeba być dobrym", a równocześnie w pełni akceptuje terror polityczny. Wielce wymowne jest pod tym względem wyznanie, jakie czyni w jednym z listów. Na pytanie, „czy uważam za moralne, żeby przyjaciel mógł wydać swego przyjaciela przed policją. Powiedziałem, że nie. Powiedziałem źle (i wiedziałem, że się mylę). To jest właśnie feudalny punkt widzenia (reakcyjno-arystotelesowski). Jaki przyjaciel, jakiego przyjaciela i przed jaką policją?" (ZPW, s. 318). Ten sposób myślenia jest Miłoszowi całkowicie obcy, więcej, jest on dlań nie do przyjęcia. Wprost powiada: „Mój umysł był z Krońskim, ale moralnie byłem przeciwko niemu" (PS, s. 15). Co to jednak znaczy w przekładzie na język poezji?

Na pytanie, na czym można ugruntować postawę moralnego heroizmu, skoro historia toczy się z siłą i bezwładem kamiennej lawiny, zaś Europa wyłania się z odmętów wojennego potopu, w *Traktacie moralnym* padają różne odpowiedzi. Jedną z nich jest postulat umieszczenia aktywności społecznej w perspektywie religijnej, nadanie moralności sankcji wiecznej. I to niezależnie od tego, czy owa aktywność wyraża się w mikro- czy w makroskali, w sferze prywatnej czy społecznej. Wszak zawsze: „Chowając dzieci, tworząc prawa,/ Człowiek przed Wszechmogącym stawa,/ Działaniem z chwili czyni wieczność" (W, t. 1, s. 289). Tego rodzaju wiara okazuje się jednak współcześnie albo niewystarczająca, albo, wbrew pozorom, niesłychanie trudna do osiągnięcia. Padają zatem kolejne sugestie. Może remedium na chroniczną schizofrenię dwudziestowiecznego człowieka może być „zdrowie/ Umysłu, serca równowaga"? Albo wreszcie przeświadczenie, że „to, co teraz z góry leci,/ Na likwor sypie się stuleci/ I wynik będzie całkiem różny/ Ze w końcu dobry, tak załóżmy" (W, t. 1, s. 296). Czyli – najbardziej nawet zjadliwe toksyny totalitarnych ideologii mogą, o czym poucza historyczna wiedza, zostać zneutralizowane i przemienione przez głębiej osadzone złoża kulturowej tradycji. Jedno wydaje się pewne: najbliższa przyszłość nie maluje się w nader pogodnych barwach. Ten, który kreślił wizje „wykutych w złocie nowych form", powtarza: „Z ustami zaciśniętymi, posłuszni rozumowaniu/ Wkraczajmy ostrożnie w erę wyzwolonego ognia" (W, t. 1, s. 234). Ten, co pragnął „gotować przystanie" dla „nowych Miast", powiada: „Idźmy w pokoju ludzie prości./ Przed nami jest/ – „Jądro ciemności" (W, t. 1, s. 297).

Nie jest przecież tak, że pesymistyczna odpowiedź na historiozoficzne dylematy następuje w poezji Miłosza po odpowiedzi optymistycznej. Cytowane wiersze powstały przecież w tym samym czasie, równolegle, obok siebie. Obrazują zatem tyleż spór z Krońskim, co wewnętrzny dialog. Dialog trudny i bolesny. Tygrys był w istocie głosem wewnętrznym poety, upostaciowaniem jego najgłębszej rozterki. Zmagając się z nim, Miłosz zmagał się ze samym sobą. Co, nawiasem mówiąc, po-

średnio wyjaśnia, dlaczego postać przyjaciela-filozofa urosła w pisarstwie Miłosza do tak nieoczekiwanych rozmiarów.

Bo czyż postawa Krońskiego nie ucieleśniała największych pokus Miłosza? Dochodzących do głosu już w jego wierszach przedwojennych. Pokusę pogardliwego patrzenia z góry na bezmyślnych zjadaczy chleba. Pokusę uznania siebie za należącego do grupy uprzywilejowanej, bo wtajemniczonej w tajniki dziejów. Pokusę odpowiedzenia na pytanie o ostateczny cel ludzkiej historii odwołaniem się do przyszłościowej utopii. Wszystkie zaś dają się streścić, zgodnie z klasyczną już formułą Alaina Besançona[10], w przeciwstawieniu tych, co wiedzą, ale nie wierzą, i tych, co wierzą, ale nie wiedzą. Na komunistyczną odmianę gnozy, w wydaniu Krońskiego, „Sekretny zjadacz trucizn manichejskich" (W, t. 2, s. 291) musiał być niezwykle wyczulony. Dotykała przecież zasadniczej i trudnej do rozwikłania kwestii sensu historii oraz obecności bądź nieobecności w niej wartości moralnych. Obiecywała remedium na fatalizm, którym Miłosza „zaraził" Witkacy. Wreszcie – za pośrednictwem dialektyki – tłumiła obawę przed wszędobylskim Ruchem, który wniwecz obraca znaczenie najmniejszego nawet ludzkiego pragnienia i działania. Toteż Miłosz dokładnie przemyślał, przeanalizował i doprowadził do ostatecznych konsekwencji zarówno samą intelektualną treść oraz prawomocność ofiarowywanej mu ezoterycznej wiedzy, jak również świadomość tego, kto został już wtajemniczony w jej sekrety.

Odepchnąć wspomniane pokusy pomogło Miłoszowi nade wszystko współczucie dla pokrzywdzonych i poniżonych. Ono pozwala mu wyminąć pułapki historycznej względności norm moralnych. Uodparnia na fanatyzm, którego drugim obliczem jest pogarda i okrucieństwo. Stając po stronie „bełkotu i mamrotania, którym wyrażają się bezradne i przejmujące tęsknoty ludzkie" (ZnU, s. 277), poeta przeciwstawia się pochodowi Historii, pomimo głębokiego przekonania, że tego pochodu nic nie jest w stanie powstrzymać, a historyczność jest niezbywalnym składnikiem ludzkiej kondycji.

Moralna wrażliwość nie rozwiązuje wszakże światopoglądowych dylematów, które ranią samego poetę, ale zarazem żywią jego sztukę. Najlepszym tego świadectwem *Traktat poetycki*, który wydaje się ostatecznym zamknięciem sporu Miłosza z Krońskim, nie kończy jednak dialogu wewnętrznego. Heglowski Duch Dziejów przyjmuje tutaj postać krwiożerczej bogini Kali i pląsa w tańcu śmierci z Duchem Ziemi. Odbiera rozum tym, co mu nadmiernie zawierzyli, ale odwracających się od niego strąca w poniżenie stworzeń już tylko biologicznych. Gdzie zatem szukać oparcia? Poeta, podobnie jak w *Traktacie moralnym*, podpowiada kilka rozwiązań. Jest nim perspektywa metafizyczna, symbolizowana przez Gwiazdę Zaranną. Jest nim nowe, w duchu bardziej Vincenza niż Krońskiego, rozumienie historyczności. Jest rozpięte na aprobowanych sprzecznościach rozumienie ludzkiej natury. Istotą człowieczeństwa okazuje się niezbywalne i nieusuwalne napięcie pomiędzy naturą i kulturą, zwierzęcym i ludzkim, biologicznym i historycz-

10/ A. Besançon *Les origines intellectuelles du léninisme*, Calmann-Lévy 1977.

nym, świadomym i nieświadomym. Bowiem poeta pragnie: „połączyć w jedno/ Kosmatość bobra i zapach sitowia/ I zmarszczki dłoni leżącej na dzbanie/ Z którego ścieka wino" (W, t. 2, s. 61). Oparcie stanowi wreszcie kruche powiązanie w jeden łańcuch pamięci historycznej, osiągnięć technicznych oraz odwołania się do źródeł europejskiego dziedzictwa. Przed nicością, której obrazem ocean, jedyną obroną jest, krucha, balustrada okrętu cywilizacji. Przed kolektywną, na pozór racjonalną, a w skutkach zbrodniczą, utopią rasowej czy klasowej czystości, osłonić tylko mogą, paradoksalnie, „szaleństwo", „niejasność", „ukryta wiara" i „brud subiektywny" (W, t. 2, s. 68). Dobiegające na końcu poematu echo rytmicznej strofy horacjańskiej Kroński przyjąłby pewnie jako potwierdzenie skuteczności swoich nauk, hołd złożony mu przez pilnego i wiernego ucznia. Tymczasem owo echo rozlega się w pustce, strofa rozbrzmiewa jako swoje zaprzeczenie.

Zdzisław ŁAPIŃSKI

Miłosz „zaraz po wojnie"

Chyba ciągle zbyt mało uwagi poświęca się twórczości Miłosza z lat 1945-1955. Piszą o niej przede wszystkim krytycy niechętni pisarzowi. Zajmują się zresztą głównie jego artykułami, i to z lat poprzedzających emigrację. W moim przekonaniu, proza publicystyczna i eseistyczna Miłosza tego okresu – jeśli ująć ją globalnie – odegrała ważną rolę w ukształtowaniu postaw opozycyjnych, zwłaszcza wśród poważnie myślącej młodzieży, dostarczając intelektualnych przesłanek dla sprzeciwu wobec panującej doktryny i praktyki. Ale dzisiaj chciałbym zająć się wierszami. Charakterystyczne, że jest to, po pierwsze, poezja polityczna, po drugie zaś, że widnokrąg duchowy tej poezji jest świecki. Pan Bóg, jeśli się pojawia, to jako personifikacja porządku moralnego, tak jak bywało to w Oświeceniu. A świętym patronem staje się Albert Einstein, którego wyróżnia, według poety: „Wiara w światło rozumu, nieprzekupna troska / O nasz gatunek ludzki [...]"[1].

Wiersze te sam autor traktował później z dużą rezerwą i wiele z nich odsiał w kolejnych swych zbiorach poetyckich. Najpełniej reprezentowane są w cytowanym, trzytomowym wydaniu z 1993 r. Powody tej rezerwy są oczywiste. Można by rzec, że w dziejach recepcji Miłosza przez Miłosza powtórzyło się to, co raz się już zdarzyło w latach trzydziestych – poeta metafizyczny wyrzeka się poety politycznego. Nie wiem, czy zawsze jest tak, że metafizyka lepiej służy poezji niż polityka, ale w przypadku Miłosza istotnie tak chyba bywało. Niemniej sądzę, że pakt z diabłem polityki, jaki pisarz zawarł w latach czterdziestych, stał się dla jego czytelników, zwłaszcza zaś dla czytelników ówczesnych – paktem zbawiennym.

Warto zresztą zauważyć, że perspektywa czytelnika ówczesnego była różna od perspektywy czytelnika dzisiejszego. Nie myślę teraz o odmienności dwu skrajnie odmiennych światów, jakie zamieszkiwali ci dawni, i jaki zamieszkują ci nowi czy-

1/ Cz. Miłosz *Do Alberta Einsteina (fragmenty)*, w: *Wiersze*, Kraków 1993, t. 2, s. 11.

telnicy. Chodzi mi o to, że dopiero mając dostęp do rzeczy wcześniej nie publikowanych, możemy lepiej rozumieć dylematy autora i jego strategię.

*

> Czego bym chciał, to żeby uznano mnie za człowieka niebezpiecznego, umiejącego dobrze pisać prozą i wierszem, i żeby stwierdzono, że trzeba ze mną obchodzić się delikatnie albo jeżeli już zlikwidować to totalnie.

Tak pisał Miłosz do Krońskich w pierwszej połowie września 1947 r.[2]. Myślę, że zdanie to wiernie oddaje naczelną strategię pisarza w latach powojennych. Oczywiście, miał nadzieję, że albo władze nigdy nie zdecydują się go „zlikwidować totalnie", albo że zdąży w ostatniej chwili im umknąć (co mu się udało).

Ukrytą przesłanką tej deklaracji jest jednak myśl, że ten „niebezpieczny człowiek" może być dla władz użyteczny – bo cóż by im broniło pozbawić go głosu. Stąd: „Bądź cyniczny, mając nadzieję", czyli prowadź grę, nie mając złudzeń co do intencji partnera-wroga.

Zdanie powyższe wyjąłem z tego samego listu do Krońskich. Jego kontekst brzmi następująco:

> Tę konsekwencję rozumieją inteligentne kotki [czyli komuniści – Z. Ł.], które coś niecoś widziały na wschodzie i stąd ich wielki smutek, albowiem wiedzą, że wszystko jest do czasu, a dyskusje o Prouście i encyklopedystach mogą się skończyć wielkim biciem po pysku. Zwłoka jest czysto taktyczna i konieczność kaperowania kotków na zachodzie mogą sprawić, że taki stan potrwa dość długo, to nie znaczy jednak, że ktoś patrzy na to jako na eksperymentalne wytwarzanie się nowych form społeczeństwa zdążającego ku socjalizmowi – przeciwnie, traktuje to jako zło, głupotę i niedojrzałość, którą trzeba na razie tolerować, albowiem idealne rozwiązanie znaleziono tylko w jednym kraju. *Don´t be a sucker,* nie bądź dupą! Bądź cyniczny, mając nadzieję. Względy taktyczne mogą przyczynić się do utrzymania bardzo ciekawych rzeczy, a my musimy przyczynić się do tworzenia jak największej ilości rzeczy ciekawych, stale przebywać na granicy możliwości, badając maksymalną rozciągliwość. To jest wpływanie na bieg lawiny.[3]

Cytowany list jest najlepszym źródłem dla ustalenia założeń filozoficznych, postawy politycznej i poetyki normatywnej Miłosza w tym czasie. Nadawca jest w nim na tyle otwarty, że musi prosić adresatów: „Moje listy, po użyciu ich do odpowiedzi, palcie albo spuszczajcie z wodą w Baorze, dobrze? Nie jest to epoka do przechowywania korespondencji"[4].

List ten jest odpowiedzią na uwagi dotyczące *Traktatu moralnego*, jakie przesłali mu Krońscy. Przygotowując utwór do druku, Miłosz zasięgał rady Krońskich

---

2/ Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami, 1945-1950*, Kraków 1998, s. 280.

3/ Tamże, s. 278-279.

4/ Tamże, s. 285-286.

(głównie chodziło o Tadeusza, ale i Irena jako znawczyni kultury greckiej była mu użyteczna). Chciał wiedzieć, czy nie popełnił błędów rzeczowych (np. na temat egzystencjalizmu), także nie zawsze był pewien rejestru stylistycznego, tonu wypowiedzi, no i, oczywiście, politycznej wymowy poszczególnych fragmentów. Co do całości – chyba poeta miał zaufanie do swego instynktu.

Coraz trudniej jest odtworzyć klimat, w jakim *Traktat* powstawał i w jakim był czytany – zaraz po ukazaniu się w „Twórczości" i niedługo potem, już w latach stalinowskich. Miłosz w cytowanym liście pisze z głupia frant, że z punktu widzenia władz utwór ten to rodzaj wentyla bezpieczeństwa (on sam pisze: katharsis), ujawniający tylko to, „co jest ulubionym tematem dowcipów w domach literackich, ale tylko dowcipów"[5]. Hm, niedługo potem za takie dowcipy, najzupełniej prywatne, wędrowało się za kratki. Ale mniejsza z tym. Chciałbym wskazać tu na socjolingwistyczne cechy języka *Traktatu*, właśnie jako wysublimowanego języka kawiarni intelektualnej. Pełen dezynwoltury język zapewniał nie tylko wewnętrzny dystans wobec spraw śmiertelnie poważnych, ale stwarzał też alibi dla skrajnie wyzywającej wymowy politycznej utworu. Jeśli chodzi o ten raczej frywolny ton, to sam poeta miał wątpliwości co do niektórych fragmentów – czy nie są nazbyt już „lekkomyślne", „w rodzaju wierszyka do humorystycznego pisma"[6]. W końcu, po gorącym zaakceptowaniu przez Krońskich kpinek z paryskiego egzystencjalizmu, zdecydował się część z nich włączyć do tekstu głównego, część zaś dać do przypisu.

Stanisław Balbus zauważył niegdyś, że „radośnie żwawy, skoczny wręcz jamb *Traktatu* wprowadza [...] do struktury utworu ostry dysonans – rozdźwięk między techniką ekspresji a treścią współczesnej refleksji etycznej: rozdźwięk artystyczny, stanowiący niejako na wpół parodystyczne wyolbrzymienie analogicznych sprzeczności w życiu duchowym społeczeństwa, którego strukturę opisze Miłosz niebawem w *Zniewolonym umyśle* "[7].

A jeszcze trzeba dodać, że poprzez ten rytm i poprzez styl dezynwoltury wyraża się „furia radosna, bo jest to rozluźnienie ciśnień, pod którymi ludzie w Polsce chodzą zgięci we dwoje – kotki czy nie kotki"[8]. Osobiście, jako jeden ze świadków epoki, mogę stwierdzić, że taki właśnie, wyzwalający, efekt wywierał *Traktat* nie tylko na swego autora, ale i na jego czytelników.

Żeby uzmysłowić sobie zuchwalstwo *Traktatu* i płynące stąd poczucie „rozluźnienia", wystarczy przypomnieć słynny fragment:

> Żywot grabarza jest wesoły.
> Grzebie systemy, wiary, szkoły,

5/ Tamże, s. 280.

6/ Tamże, s. 276.

7/ St. Balbus *„Pierwszy ruch jest śpiewanie" (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne)*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków-Wrocław 1985, s. 487.

8/ Cz. Miłosz *Zaraz...*, s. 280.

Ubija nad tym ziemię gładko
Piórem, naganem czy łopatką,
Pełen nadziei, że o wiośnie
Cudny w tym miejscu kwiat wyrośnie.
A wiosny nima. Zawsze grudzień.
Nie rozpraszajmy jednak złudzeń.[9]

Przecież ten nagan to metonimia enkawudzisty, metonimia odwołująca się do rozpowszechnionej poza granicami Imperium, także w Polsce przedwojennej i w Polsce okupowanej przez Niemców, karykatury krwawego sowieckiego oprawcy z rewolwerem w ręce, karykatury równie znanej, jak postać opasłego kapitalisty w cylindrze i z cygarem w gębie – w prasie komunistycznej i nazistowskiej. Nikt w Polsce tych lat nie mógł, trafiając na słowo „nagan" nie wywołać z pamięci obrazu zabijanych strzałem z nagana w tył głowy polskich oficerów w Katyniu.

Tak więc Miłosz łamie tu najświętsze tabu tych i wielu, wielu następnych lat. A jeszcze, tym razem na pohybel usłużnym ludziom pióra, zrównuje ich działania w sferze ducha z robotą tamtych oprawców. Nie jest on tu tylko „uciekinierem z utopii", on się z tą utopią – i to bardzo, przez kontekst, określoną, komunistyczną, sowiecką – on się z nią rozprawia. Kończąc zaś utwór cytatem z Conrada („Przed nami jest – «Jądro ciemności»"), odrzuca same podstawy już nie tylko ideologii ówczesnej, ale i jej najbardziej rozwodnionej i spopularyzowanej wersji – wiary w świetlaną przyszłość. Można było wówczas nie być marksistą, ale nie można było nie akceptować tej wiary, cóż dopiero – tak bluźnierczo z niej szydzić.

Wprawdzie w tych latach dopuszczano przez jakiś czas do głosu pewien rodzaj nihilizmu, ale tylko wówczas, gdy był on ujęty w określoną ramę modalną. Była nią świadomości kogoś, komu wojna zniszczyła same fundamenty jakiejkolwiek orientacji w świecie. Zakładano (całkiem słusznie), że może to być pierwszy krok na drodze do nowej wiary. Jest to przypadek wczesnych, bardzo skądinąd poruszających wierszy Różewicza. Ale połączenie przekonania o najczarniejszej przyszłości z mocną wiarą w świecki wariant dekalogu – to była już prowokacja.

To, że *Traktat* się ukazał, jest właściwie niezrozumiałe, jak słusznie po latach zauważył jego autor. Jedyne wytłumaczenie, jakie znajduję, jest następujące: zawarte w utworze aluzje były tak obrazoburcze, że nie przechodziły przez usta, nawet w wąskim gronie opiniodawców. Tym też trzeba wyjaśniać nikłe tylko echa, jakie poemat wywołał w prasie (dopiero po latach ukazała się wierszowana polemika z nim, pióra Witolda Wirpszy). I to było zresztą dla autora najwygodniejsze. Mógł przecie liczyć, że utwór ten będzie oddziaływał na kolejne pokolenia literackich adeptów – co istotnie się spełniło. Kwietniowy numer „Twórczości" z roku 1948 nigdy nie znalazł się wśród prohibitów.

Według Goethego: „Świat jest taki wielki i bogaty, a życie tak różnorodne, że nigdy nie zabraknie okazji do napisania wiersza. Muszą to jednak być zawsze

9/ Cz. Miłosz *Traktat moralny*, w: *Wiersze*, t. 1, s. 286.

wiersze okolicznościowe, tzn. rzeczywistość powinna być bodźcem ich powstawania i służyć im za temat"[10]. Myślę, że pod słowami tymi podpisałby się Miłosz oburącz i że chętnie widziałby całą swą twórczość poetycką objętą taką właśnie nazwą. Ale wiersze, o które mi teraz chodzi, są okolicznościowe w bardziej konwencjonalnym sensie tego określenia. Przede wszystkim powstawały pod naporem szybko zmieniającej się sytuacji politycznej i są poetycką odpowiedzią na nią. Ponadto w wielu z nich następuje konkretyzacja określonego zdarzenia, które staje się pretekstem dla bardziej uogólnionego obrazu. Oto zadebiutował utalentowany poeta, którego tomik odcina się wyraźnie od wszechogarniającej szarzyzny i nijakości nadciągającego socrealizmu. Miłosz pisze odę pochwalną na cześć tego poety. *Do Tadeusza Różewicza, poety* to apologia autentycznej poezji, przeciwstawionej mowie „retorów", czyli mowie propagandowych wyrobników słowa. Oto z kolei rocznica Chopinowska. Miłosz uczestniczy w licznych koncertach, jakie z tej okazji odbyły się w Stanach. Niektóre z nich są najwyższej klasy – i w atmosferze bardzo snobistycznej. Ale on wybiera coś całkiem innego i pisze *Na małą Murzynkę grającą Chopina*[11]. Jak wiemy, poezja socrealistyczna była okolicznościowa w najbardziej dosłownym i trywialnym sensie. (Ta okolicznościowość stała się nawet tematem zjadliwego poemaciku Juliana Przybosia pt. *Do poety z terminarzem*). Porównując te dwa utwory Miłosza – obie ody ukazały się mniej więcej w tym samym czasie – można odróżnić wiersz, który, przyjmując powszechną wówczas zasadę okolicznościowości, nadaje jej zupełnie inną, wywrotową funkcję, od wiersza, który przy całym swoim wdzięku niebezpiecznie zbliża się do obowiązujących stereotypów.

Dodajmy, że to upodobanie do wierszy okolicznościowych, wraz z innymi składnikami poetyki wówczas uformowanej, towarzyszyło Miłoszowi i po jego ucieczce do Francji. 3 lipca 1951 r. popełnia samobójstwo Tadeusz Borowski. I w tym samym roku powstaje wiersz *Na śmierć Tadeusza Borowskiego.*

Poszukiwanie pretekstu dla wiersza w postaci historycznie sprecyzowanego zdarzenia, choćby tak błahego jak rocznica matury, najwyraźniej przejawiło się w *Toaście*, poemacie satyrycznym utrzymanym w konwencji przemówienia z okazji tej właśnie rocznicy. Jak wiemy, poezja okolicznościowa, zwłaszcza o charakterze satyrycznym, to specjalność literatury Oświecenia, a *Toast* jest wystylizowany na klasycystyczną modlę. Ale tutaj należy podkreślić inną stronę owego osadzenia w doraźnej sytuacji. Chodzi o sytuację polityczną. Jest rok 1949. W Polsce trwa nagonka na emigrację „londyńską". Jednocześnie rozpoczyna się ofensywa socrealizmu. Miłosz występuje w obronie sztuki nowoczesnej, sztuki zaangażowanej w sposób całkowicie inny niż kontrolowane zaangażowanie socrealistów. Ale wie, że aby obrona ta mogła stać się faktem społecznym, musi ją okupić jakimś wyraź-

---

[10] J. P. Eckermann *Rozmowy z Goethem*, przeł. K. Radziwiłł, J. Zelter, Warszawa 1960, t. 1, s. 51.

[11] Jest to jeden z ostatnich wierszy opublikowanych przez autora przed jego ucieczką z kraju („Nowa Kultura" 1950 nr 10).

nym ustępstwem na rzecz prowadzonej wówczas ofensywy propagandowej. Daje więc upust swojej niechęci do przedwojennej prawicowej formacji intelektualnej, obecnie stanowiącej trzon emigracji politycznej. Cenzura płata mu jednak figla. Wycina ostre porachunki z socrealizmem, oddaje do druku resztę[12]. Proporcje zostały zachwiane, na postawę autora padło światło mocno dwuznaczne, dwuznaczne w sposób przez niego nie przewidziany.

Toast ukazał się w „Odrodzeniu" na wiosnę 1949 r. To ostatni utwór, w którym poeta starał się kosztem drastycznego kompromisu w jednej dziedzinie wyrazić równie drastyczny protest w dziedzinie innej.

Wyjaśniając w 1983 r. powody, które skłoniły go niegdyś do zerwania z reżimem, Miłosz tak opowiadał:

> Myślę, że jednym z kluczowych zdarzeń był ten wieczór i ta noc w Warszawie, w 1949 roku, kiedy przyjechałem z Ameryki. Należałem wtedy do bardzo dobrze notowanego towarzystwa, ludzi dobrze ubranych, dobrze mieszkających, po prostu do elity, która rządziła wtedy Polską. I brałem udział w przyjęciu, gdzie pito, tańczono, właśnie w tych „najwyższych sferach". Wracaliśmy nad ranem, była to godzina czwarta – lato, ale to była zimna noc. I zobaczyłem jeepy wiozące aresztowanych. Żołnierze, ci strażnicy, byli w kożuchach, a więźniowie – w marynarkach z podniesionym kołnierzem – trzęśli się na chłodzie. Wtedy zdałem sobie sprawę, w czym biorę udział.[13]

Jest tu w wielkim uproszczeniu, ale i z wielką intensywnością ukazany pewien stale obecny u Miłosza motyw – ktoś uprzywilejowany wobec nich, nieuprzywilejowanych. W cytowanym fragmencie mamy brutalną redukcję tego motywu, jego konkretyzację w warunkach państwa policyjnego. Kiedy indziej wyrażał się ten motyw na planie metafizycznym czy religijnym, w kategoriach uprzywilejowania duchowego, które zwykle wywoływało uczucie ambiwalentne, dumy (lub pychy) oraz niepokoju.

Jedną z realizacji tego motywu, w gruncie rzeczy transpozycją poetycką owej dotkliwej sceny z 1949 r., jest wiersz *Faust warszawski* („Tłum biedny, tłum szary, / Z nogi na nogę w ogonkach się chwieje")[14]. Tyle że wówczas pisarz wyciągnął już lekcję z tamtego zdarzenia i znalazł się po drugiej stronie. Teraz więc nie musi już winić siebie, kieruje oskarżenie pod adresem kogoś z najwyższych elit władzy. Żadnej też ambiwalencji w rozkładaniu racji. „Świadomość", motyw słowny, który mógłby swymi konotacjami przywołać wiele wątków w ideologicznych dyskusjach, jakie prowadził niedawno Miłosz ze swymi przyjaciółmi i z samym sobą, zostaje okrojony semantycznie do potępieńczego paktu z diabłem (por., co Miłosz usłyszał

12/ W dwa lata później autor mógł ujawnić ten usunięty przez cenzurę fragment. Por. „Kultura" 1951 nr 5, s. 14-15.

13/ R. Gorczyńska (E. Czarnecka) *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze,* Kraków 1992, s. 235.

14/ Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1, s. 328-329.

od Putramenta, gdy zgłosił akces do pracy w dyplomacji: „No, pamiętaj, podpisujesz diabelski cyrograf"[15]).

Marek Zaleski zapowiedział na naszej konferencji rzecz o Miłoszu jako poecie powtórzenia. Otóż o Miłoszu-człowieku także możemy powiedzieć, że jest człowiekiem powtórzenia. Decydujący dla jego powojennych losów przyjacielski spór z Krońskim był przecież repetycją młodzieńczego sporu ze Stefanem Jędrychowskim, owym, jak go nazywali przed wojną koledzy, Faustem, później zaś dygnitarzem Polski Ludowej. Wiersz ten jest pisany tyleż przeciw Jędrychowskiemu, co przeciw Krońskiemu, przynajmniej przeciwko jego racjom, jeśli nie jego osobie.

Fausta warszawskiego napisał Miłosz, kiedy znalazł się na emigracji. Ale decyzja, która musiała w końcu doprowadzić do emigracji, była chyba przesądzona już w 1947 r., roku w którym skomponowany został *Traktat moralny*. Mówi o tym wiersz *Grób matki*. Opublikowany dopiero w *Swietle dziennym* (1953), powstał on kilka lat wcześniej. Autor przesłał go, wraz z innymi wierszami, Krońskiemu. Ten w liście z 2 listopada 1947 skwitował go: „Uważam ten wiersz za okropny". O fragmencie zaś zaczynającym się od słów: „To że we krwi i feces rodzi się człowiek" wyraził się, że jest „bezwzględnie demagogią"[16]. W wersji opublikowanej fragment ten poeta usunął, nie wiemy więc, czego dotyczył. Ale zawarte w znanym nam tekście poematu przesłanie podobne jest do tego z *Traktatu*, choć bardziej dobitne i utrzymane w zupełne innym rejestrze stylistycznym, nie ironicznym, lecz patetycznym. Dlaczego zatem wywołał taką irytację Krońskiego, zgadnąć nietrudno. Przecie filozof cały czas starał się wyedukować Miłosza w tym duchu, iż tradycyjne racje indywidualnego sumienia muszą ustąpić racjom Rozumu historycznego. A tu czytał coś tak anachronicznego:

> Ale pomiędzy tymi co pojmują
> Żniwo narodów i lot błyskawicy
> Jak w dni proroków jest mąż sprawiedliwy
> I wielomówny mąż brudnego serca.
> Czemuż bym, matko, miał nie wierzyć w Piekło
> Jeżeli uścisk wymieniałem dłoni
> Z tymi, co w swoich nie patrzących oczach
> Noszą niepokój i fałsz potępieńców?
> O psy przeklęte, oprawcy człowieka,
> Zapytujący ze śmiechem: cóż człowiek?
> Albo wrzeszczący: człowiek, człowiekowi,
> Z nogą opartą bliźniemu na gardle.[17]

15/ Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*, s. 349.

16/ Tamże, s. 292.

17/ Cz. Miłosz *Grób matki*, w: *Wiersze*, t. 1, s. 275.

Dla kogoś, kto wkrótce miał powiedzieć: „My sowieckimi kolbami nauczymy ludzi w tym kraju myśleć racjonalnie bez alienacji”[18] – utwór ten niewątpliwie zasługiwał na wzgardę.

Związki między Krońskim a Miłoszem były zawikłane, i trudno przeczyć słowom samego poety, kiedy mówi, jak wiele mu zawdzięcza. Ale z pewnego, mocno uproszczonego punktu widzenia, wolno chyba powiedzieć, iż Kroński stanowił dla Miłosza coś w rodzaju sparring-partnera. Jak podaje bowiem *Słownik wyrazów obcych*[19], sparring to „walka treningowa, w której bokserzy dążą nie do silnych uderzeń i nokautu, lecz do walki ciekawej technicznie i żywej”.

Kroński ucieleśniał postawę, z którą Miłosz musiał i chciał się liczyć, i którą jednocześnie winien, w swym przekonaniu, przezwyciężyć. Dla Miłosza był on też – nawet wówczas, gdy znajdował się jeszcze w Paryżu – jakby delegatem najbardziej wyrafinowanych kręgów elity komunistycznej w Kraju i adresatem wewnętrznym wielu jego ówczesnych wierszy. Przede wszystkim jednak powinniśmy pamiętać, co Miłosz napisał kiedyś o sobie – że zwalcza własne, najbardziej „wrodzone” skłonności (chodziło wówczas właśnie o zmaganie się z nazbyt intuicyjnym, irracjonalnym stosunkiem do świata). Na Krońskim wypróbowywał, na ile owe „irracjonalne”, w tym przypadku tradycyjne, zdroworozsądkowe, przedteoretyczne zasady postępowania dadzą się obronić.

Wracając do *Grobu matki* – utwór ten nosił pierwotnie tytuł *Kantata dla matki*. Autor pisał do Krońskiego:

> *Kantata dla matki* mogłaby być zakwalifikowana jako *survival of romanticism*, gdyby nie to, że jest przeniesiona w sferę formy, tj. że ma charakter kantaty, a więc utworu w pewnym sensie zobiektywizowanego przez formę. Czy kantatowość wystarcza do zażegnania subiektywizmu, to pytanie, które sobie zadaję. Jakkolwiek skłaniam się ku formie sucho-ironicznej, sądzę, że całkowite wyrzekanie się *of flow of emotions* bardzo by zubożało poezję. Trzeba szukać środków nowych. Pieśń wydaje mi się jednym z nich, czy słusznie, nie wiem. W tej kantacie chodziło mi o budowę muzyczną – o zmianę i następstwo tempa, i wyobrażam sobie ten utwór jako śpiewany, z tym oczywiście, że jest trudniejszy niż normalnie pieśń i wymagałby jakichś nowych środków muzycznych.[20]

Jeśli przypomnimy sobie, jakie to kantaty miały być wykonywane w parę lat później – uderzy nas zbieżność, a zarazem jaskrawy kontrast między rozwijającymi się w kraju tendencjami a poetyką Miłosza. Zbieżność polega na szukaniu form bardziej zobiektywizowanych i komunikatywnych, zamierzonych do publicznego, uroczystego wykonania, wyrażających treści palące aktualne. Oczywiście, same te treści pozostawały u Miłosza w rażącej sprzeczności z tym, czego wówczas oczekiwano. Właściwie trudno się było łudzić co do możliwości ogłoszenia tego utworu w takiej czy innej postaci.

18/ List T. Krońskiego z 7 grudnia 1848 r., w: Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 318.

19/ Wyd. 4, Warszawa 1959.

20/ List z 1947 r., w: Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 286.

Mówiąc o muzycznym charakterze *Kantaty*, warto przytoczyć jeszcze jeden fragment z cytowanego już przeze mnie studium Stanisława Balbusa. Studium to uważam za jedną z ważniejszych rzeczy, jakie dotąd napisano o Miłoszu. Balbus tak oto charakteryzował *Swiatło dzienne*: Książka ta „[j]est pod względem wersyfikacyjnym nader niejednolita. Ujawnia niewątpliwie wahania twórcze, o jakich Miłosz wiele mówił, mając na uwadze generalia estetyczne i filozoficzne, ale ciekawe, że widać je równie jasno w dziedzinie form wierszowych, jakby odzyskanie zdolności czy odbudowanie w sobie prawa do «śpiewu», przychodziło mu z ogromnym trudem. Często jest to po prostu śpiew wymuszony, śpiew «na rozum»; dosłownie: to Urizen rozsądnie śpiewa, nie Urthona"[21]. Według Balbusa, poezja Miłosza zawsze oscylowała między biegunem „śpiewu", czyli irracjonalnymi, wyobraźniowymi źródłami twórczości, a biegunem intelektualnej kontroli. Wiersze z omawianego przeze mnie okresu to dla Balbusa przypadek, gdy ów biegun intelektualny niebezpiecznie zdominował równoważące go tendencje. Ale właśnie *Grób matki* uznaje on za jeden z wyjątków. A więc to, co dla samego poety było czynnikiem świadomej kontroli nad emocjami – wyrafinowana muzyczność, dla historyka literatury staje się bezpośrednim wyrazem głębinowych uczuć.

Zrobiłem tutaj dygresję od mego głównego wątku, by pokazać, jak trudna do rozstrzygnięcia jest kluczowa dla charakterystyki i oceny estetycznej wierszy z tego okresu sprawa ich – szeroko rozumianej – muzyczności. Teraz wracam do swego wątku.

Kantata dla matki to początek tej linii twórczości Miłosza, która zakładała pisanie niektórych utworów już tylko „do szuflady", co najwyżej dzieląc się nimi z przyjaciółmi, „pozwalając sobie – jak wyraził się Miłosz w liście do Iwaszkiewicza z 10 listopada 1949 r. – „na przyjemność takiej wewnętrznej publikacji"[22].

Po ucieczce z kraju i decyzji zerwania z reżimem Miłosz w dalszym ciągu pozostawał w kręgu tych samych, co wcześniej, spraw, nie zmienił podstaw swej orientacji ideologicznej i posługiwał się wypracowanymi poprzednio konwencjami poetyckimi. W *Swietle dziennym* (1953) przedrukował wszystkie utwory ogłoszone w kraju po publikacji *Ocalenia* (z wyjątkiem jednego, *Warsztatu Grafiki Ludowej*), dodał te, które nie mogły wówczas ukazać się drukiem (znane jednak były kilku przyjaciołom, np. Iwaszkiewiczowi i Krońskim) oraz uzupełnił o cztery nowe[23].

W swym liście do Miłosza z 9 stycznia 1950 Iwaszkiewicz pisał o paryskiej „Kulturze":

> Cóż za bezbrzeżna naiwność, a raczej głupota. Im się zdaje, że można błam futra schować do szafy i wyciągnąć go po 20 latach i uszyć z niego takie samo jak przedtem futro.

21/ St. Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie"*..., s. 486.

22/ Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*..., s. 214.

23/ Jako ciekawostkę edytorską warto odnotować, że jeden z tych nowych utworów, *Poeta*, w *Wierszach* datowany jest przez autora błędnie: „Paryż, 1951". Powstał on co najmniej dwa lata wcześniej, bo już 10 XI 1949 Miłosz przesłał go w swoim liście Iwaszkiewiczowi (por. Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie*..., s. 214-215).

Co adresat komentował po latach:

> Ja też tak myślałem, co więcej, mówiłem to głośno, kiedy zjawiłem się w Maisons-Laffitte po mojej ucieczce, stąd okropne awantury pomiędzy mną i Giedroyciem.[24]

Dzisiaj wydaje się to zaskakujące. Dla przypomnienia więc: redaktorzy „Kultury" (czyli Giedroyc i Mieroszewski) wychodzili wówczas z założenia, że trzecia wojna światowa, wojna atomowa, jest nieunikniona i pożądana. Wszelkie próby oddziaływania na kraj mają znaczenie marginalne. Wysiłek emigracji powinien koncentrować się na organizowaniu opinii zachodniej tak, by przyśpieszyć moment starcia militarnego dwu bloków i zapewnić Polsce jak najkorzystniejszą pozycję w ładzie powojennym. Dlatego też m.in. nie akceptowali jej nowych granic.

Juliusz Mieroszewski pisał wówczas:

> [...] dlaczego to my, dzierżyciele bomby atomowej, ewentualną trzecią wojnę światową mamy przegrać? Czyż nie potrafilibyśmy tak „wydozować" bombardowań atomowych (gdyby w ogóle do tego doszło!), aby nie dopuścić do apokaliptycznego końca świata i cywilizacji?[25]

A kiedy indziej ten sam publicysta:

> [...] „zimna wojna" wymaga takiej samej przebudowy ustroju demokratycznego jak prawdziwa wojna. Takiego samego ograniczenia swobód i tolerancji, takiej samej prawdziwej koalicyjnej polityki zagranicznej, takiego samego jednolitego, zdecydowanego kierownictwa.[26]

Zauważmy, że Mieroszewski opowiada się za czymś, przeciwko czemu Miłosz występował jeszcze w czasie wojny i w stosunku do innego wroga – demokracja, walcząc z totalizmem, nie może uciekać się do środków z jego repertuaru.

Cała późniejsza elastyczność i realizm polityczny „Kultury" – to wszystko, co oddziałało tak potężnie na środowiska krajowe i stało się w końcu jednym z czynników, które doprowadziły do solidarnościowej rewolucji – wszystko to było jeszcze nieobecne. Właśnie „sprawa Miłosza", czyli reakcja znakomitej większości środowisk emigracyjnych na prowokujące je wypowiedzi Miłosza na łamach „Kultury" i postawa redakcji, która go broniła – wpłynęła na stopniową zmianę kursu politycznego miesięcznika (późniejsze poparcie dla Gomułki, wyrzeczenie się Wilna i Lwowa, następnie stawianie na „rewizjonistów" partyjnych itd.)[27].

---

[24] Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie...*, s. 130-131.

[25] J. Mieroszewski *Pochlebcy znużenia*, „Kultura" 1949 nr 7, s. 134, cyt. za: J. Korek *Paradoksy paryskiej Kultury. Styl i tradycje myślenia politycznego*, Lublin 2000, s. 100.

[26] J. Mieroszewski *List z Wyspy*, „Kultura" 1950 nr 10, s. 102, cyt. za: J. Korek *Paradoksy...*, s. 102.

[27] O wpływie „sprawy Miłosza" na orientację polityczną „Kultury" pisze w swej źródłowej monografii Jerzy Korek (*Paradoksy paryskiej Kultury*, rozdz. IV: *Polityka polska...*, s. 168-184).

*

Na zakończenie chciałbym zaryzykować ocenę roli, jaką odegrała twórczość Miłosza w latach powojennych. Otóż sądzę, że był to najsilniejszy i najtrwalszy głos niezależnej opozycji literackiej. Tej, której nie chronił, przynajmniej do pewnego momentu, parasol ochronny Kościoła. Tak, poeta był urzędnikiem warszawskiej dyplomacji. Tak, to, co robił, był to ketman. Ale to on, jeden z bardzo niewielu, swoim dziełem udowodnił, że ketman – przed wprowadzeniem pełnego stalinizmu – mógł być wysoce skutecznym narzędziem oporu. Kiedy zaś – właśnie po stalinizacji kultury – na takie wybiegi miejsca w Kraju już nie było – wybrał emigrację, by tam prowadzić rzecz dalej, już bez kamuflażu.

Interpretacje

Jan BŁOŃSKI

Uparte trwanie baroku

Trudno się dziwić, w Polsce barok obecny jest wszędzie. Tak jest oczywisty, że prawie niezauważalny. W Wielkopolsce i Małopolsce przesłania poprzednie epoki nie tylko w kościołach. Na wschód od Wisły cała prawie widzialna przeszłość jest barokowa: starsze zabytki są rzadsze i niezbyt widoczne. W tych prowincjach wiek XVII – choć burzliwy i okrutny – był jednak jakimś kulturalnym apogeum... Starania Hozjusza wtedy właśnie przynosiły owoce. Religia jęła rzeczywiście kształtować codzienność rodzimej społeczności... To wtedy także zwykła – nie tylko zamożna – szlachta posłała chłopców do szkół i przyswoiła sobie zwyczaje i ceremonie, które wkrótce zostaną uznane po prostu za „polskie". Na początku XVIII stulecia – mimo czy niezależnie od politycznych nieszczęść – przekształcił się też język i nabrał cech, które zachował do dzisiaj.

Tak doszło stopniowo do utożsamiania „barokowego" z „polskim", stylu historycznego z osobliwością narodową. W tym utożsamieniu nie ma nic szczególnego, styl „klasyczny" długo przecież utożsamiano z „francuskim". Dziwne jest to raczej, że wielu Polaków, nawet wykształconych, nie zdaje sobie w pełni sprawy z tej identyfikacji: obojętne, czy mowa o kolędach, zamiłowaniu do retoryki, czy o skłonności do teatralizacji stosunków międzyludzkich. Tak więc, chcąc zrozumieć obecność baroku w literaturze (kulturze) polskiej XX wieku, musimy najpierw uprzytomnić sobie, że jest on „swojski" i że odczuwamy go jako zjawisko nie tyle historyczne, ile geograficzne...

Inaczej mówiąc, obecność baroku jest w Polsce tak powszechna, że prawie anonimowa. Jako „nagi fakt" rzadko staje się również problemem: nie pobudza do dysput i nie zmusza do światopoglądowych wyborów. Barok jest w Polsce wszędzie, ale zarazem – dziwna rzecz! – nie powołuje do istnienia arcydzieł. A jeśli nawet powstają, to prędko giną, jak najwspanialsze z rezydencji, Krzyżtopór... Odrodzenie zrodziło szybko potężne talenty, od Kochanowskiego poczynając, tymczasem polskiemu barokowi dziwnie brakuje „lokomotywy", która by jego problematyce

nadała wymiar uniwersalny. Dlatego też, aby do nas dotrzeć, musi ona zostać zaktualizowana, przeinterpretowana przez naszych współczesnych. Najefektowniejszą z tych reinterpretacji zawdzięczamy Gombrowiczowi. Oparta jest ona właśnie na utożsamieniu „Polaka" z „Człowiekiem baroku", czyli na pojęciu „Sarmaty". To utożsamienie nie narzuca się jednak od razu, musi zostać odtworzone, wypracowane.

Pod koniec życia, znużony zachodnią *epistheme*, czyli wszystkimi freudyzmami, scjentyzmami i strukturalizmami, które rozpuszczają ludzkie „ja" w doktrynach i systemach... pod koniec więc życia Gombrowicz przedstawia swój *Dziennik* „jako wdarcie się w kulturę europejską wieśniaka czy szlachcica, szlachcica polskiego ze wsi [...] Ja to wyniosłem z domu i ten styl szlachecki jest czymś niesamowicie odpornym [...] ja tak po kulturze spaceruję, jak szlachcic po sadzie na swoim folwarku, i próbując gruszki albo śliwki, mówię: ta dobra, a ta nie smakuje [...] Mógłbym określić siebie jako szlachcica polskiego, który odkrył swoją rację bytu uniwersalną w tym, co nazywam dystansem do formy" (Dz. X, s. 114)[1].

Chce on znaleźć strategię, która by pozwoliła mu zmieniać i zmyślać siebie samego, tak aby podobać się sobie... ale też innym, najchętniej sąsiadom, inaczej mówiąc, osobowość pojmuje jako grę.

Stąd obraz szlachcica (ani szaraka, ani arystokraty!), który panuje nad modą, obyczajami, kulturą... miast się im poddawać. Ale ten obraz ma rozliczne literackie antecedencje! Od razu myślimy o Potockim, co pisał sobie a sąsiadom, o Pasku, o Reju, co nieustannie gadając (= pisząc), doglądał zarazem swych włości... Nic bardziej anachronicznego niż ci Sarmaci. Ale anachronizm przestaje dyskwalifikować, kiedy się już udowodniło, że Sartre'a i Nietzschego ma się w małym palcu! Przeciwnie, pomaga on wtedy uzyskać dystans do tych także mędrców!

„W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika [...] dziś przez okno widzicie, że na śmietniku wyrosło drzewo, będące parodią drzewa" (Dz. VII, s. 60). „Parodią drzewa" jest oczywiście *Trans-Atlantyk*, gdzie Gombrowicz powtarza i zniekształca sytuacje z *Pana Tadeusza*, ale w rozdętym, pokracznie patetycznym stylu, który odsyła wprost do sarmackiego XVII czy XVIII wieku. Zarazem zaś – wciąga nas w wielce podejrzaną intrygę, co zdaje się prowadzić do triumfu „synczyzny" nad „ojczyzną", czyli w kierunku dokładnie przeciwnym Mickiewiczowskiemu...

Interpretacja *Trans-Atlantyku* nie jest dzisiaj moim zadaniem. Jedno tylko: pisarz jest całkowicie świadomy pokrewieństwa, ba, przenikania się swoich postaci. Dobrze znajomy dziedzic w ogrodzie jest bezpośrednim spadkobiercą „szlachcica Sarmaty". Określa to styl, będący amalgamatem mowy Paska, Rzewuskiego i Gombrowicza. Pozwala on pisarzowi być sobą w cudzym przebraniu: sławetny „dystans względem formy" to współczesna replika gry prawdy i pozoru, złudzenia i rzeczywistości, gry, która była prawdziwą obsesją baroku... Tym samym barok i polskość

1/ Przytoczenia z Gombrowicza wg *Dzieł*, Kraków 1986. Przytoczenia wierszy Miłosza wg: *Wiersze*, Kraków 1993.

okazują się raz jeszcze – osobliwie bliskie, tożsame właściwie. Byle tylko Polacy nie wstydzili się swej sarmackiej barokowości (czy barokowego sarmatyzmu). Niech nie naśladują rzekomo „dojrzalszych", nie zatracają się w ideologiach i systemach, niech raczej „będą sobą"..., czyli poddają się swobodnej ludyczności pisarza.

Retorykę *Trans-Atlantyku* („nikogo ja na te kluski stare moje, na Rzepę, może i surową, nie zapraszam", Dz. III, s. 9) rozpoznać można w okamgnieniu: zrodziła się ona z panegirycznej elokwencji baroku. Jawne nadużycie hiperboli – czyli ostentacyjna przesada – zostaje niejako pomnożona przez dosadność, cielesność obrazowania. Zestawienie tak sztuczne (groteskowe), że czytelnik nie może przyjąć wypowiedzi dosłownie. Z miejsca uznaje je za literacki chwyt, owoc słownej zabawy... co z kolei pozwala pisarzowi przemycić rozmaite przewrotne czy wręcz skandaliczne treści. Także szlachcic-Sarmata, „ścieląc się podnóżkiem" przed magnatem, dawał mu – przez użycie przesadni – do zrozumienia, że hołdowniczy dyskurs jest tylko konwencją czy zabawą, zaś „podnóżek" – tak biegły w retoryce – czuje się naprawdę „równy wojewodzie". Znowu więc wracamy do barokowej poetyki iluzji czy pozoru.

U Miłosza spadek baroku jest skromniejszy, a może tylko dyskretniejszy. Owszem, tu i tam trafiamy na bezpośrednie echa poezji XVII czy XVIII wieku:

> Pycha ciała i sława,
> pocałunki i brawa,
> komu to?
> Medykowie, prawnicy,
> oficerowie śliczni,
> w czarnej jamie.
> Futra, rzęsy, obrączki
> Ukłony w słońcu po mszy.
> Odpoczywanie.
> Dobranoc piersi parzyste,
> śnijcie sny wiekuiste
> bez pająków.
>
> [W, t. 2, s. 170]

Ale, jak wiadomo, można u Miłosza znaleźć wszystko i jeszcze więcej, a więc także barok musi być w jego poezji obecny. Tym bardziej że wracając często wyobraźnią do ziemi ojczystej, musi niejako powracać do baroku: czyż jego stolicą nie było właśnie Wilno?

Ta obecność stanie się lepiej zrozumiała, jeśli pomyśleć o wyobraźni Miłosza i także o możnościach, jakie przypisuje poezji. Zwłaszcza po 1968 roku Miłosz nie przestaje przypominać, że sztukę, a już zwłaszcza poezję, uważa za naśladownictwo, mimesis, i wierzy jak w Ewangelię, że „świat istnieje niezależnie od [...] spekulacji umysłu i gier wyobraźni".

Mnemosyne mater musarum – powtarza Miłosz. Tak, poezja rodzi się z pamięci, ale spełnia za sprawą wyobraźni, która nasyca znaczeniem spamiętane szczegóły (obrazy) rzeczywistości. Miłosz mówi też o „momencie wiecznym" i chciałby wyobraźnią uporządkować przestrzennie świat widzialny... Ale co tutaj znaczy nasycanie, nadawanie znaczenia? Chyba: podporządkowywanie szczegółów coraz to większym (czy wyższym) całościom (co prowadzi do maksymalnej mobilizacji kontekstów). A także: uwidocznianie czy odsłanianie hierarchii zakotwiczonej w naturze, widocznej w symbolach i opartej – w ostatecznym rachunku – na tajemnicy Boga. Unieruchamiając i uświęcając przestrzeń, poezja odtwarza i utrwala byt: taki jest chyba metafizyczny sens słowa „ocalenie", które tak sobie Miłosz ulubił: używał go przecież także w znaczeniu moralnym, czy nawet politycznym.

Nie ma więc – przynajmniej na pierwszy rzut oka – nic ezoterycznego w tej poetyce, jeśli tak wolno powiedzieć – skandalicznie tradycyjnej. Nie potępiłby jej na pewno ksiądz Sarbiewski, najwybitniejszy z mistrzów siedemnastowiecznej poetyki. Miłosz opiera się przecież na przekonaniu, że *ens et pulchrum convertuntur*, zbieżne są piękno i byt; stąd właśnie podziw i miłość dla wszystkiego, co choćby na chwilę zaistniało na tym świecie i co dlatego właśnie poeta chciałby ocalić i umocnić.

Tymczasem jednak poezja – poezja, nie poetyka! – Miłosza pełna jest sprzeczności i niepokojów... Dla Kochanowskiego świat był „pełen dobrodziejstw, którym nie masz miary" i wielbiąc stworzenie, wielbił tym samym Stworzyciela. Ale już w następnym pokoleniu naruszona została ta błogosławiona równowaga... Cóż powiedzieć o naszych czasach, o czasach Miłosza! Momenty pełni – czy równowagi – zdają się przelotne, znikliwe: rzeczy, pozbawione obecności czy przynajmniej podpory Boga, opróżniają się jakby z bytu, tracąc cielesność, materialność, która przynosi tyle radości zmysłom:

> Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
> Uciekła materialność i widmo ich
> Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
> [W, t. 2, s. 224]

Byt rozsnuwa się, tak jak „srebrnieją" czy „nikną" litery. Sprowadza się jakby do zmiennej gry cząsteczek i w końcu rozpuszcza, rozmywa w równaniach matematyków... Taki jest współczesny odpowiednik starożytnego *memento mori*. Ale nie koniec udręki: kontemplacja piękności (czyli zachwyt nad bytem) niesie może w sobie własne potępienie. Czy bowiem miłość stworzenia może być wystarczającą racją miłości Boga?... albo – gorzej jeszcze – czy przypadkiem ten Bóg nie jest po to tylko potrzebny poecie, aby usprawiedliwiał czy uświetniał jego estetyczne przedsięwzięcia? Jak trudno dziś uzgodnić to, co religijne, z tym, co estetyczne! Ta trudność z kolei staje się istotnym tematem twórczości. Kondycja artysty, której przecież nie może odrzucić... – zdaje mu się coraz bardziej podejrzana. Czuje się jakby odsunięty, może nawet potępiony:

W pewnej odległości postępuję za Tobą, wstydząc się podejść bliżej.
Może to prawda, że Ciebie w skrytości kochałem.
Ale bez wielkiej nadziei, że będę przy Tobie jak oni.
[W, t. 3, s. 44]

Początki rozdarcia, o jakim mówi Miłosz, nie są bynajmniej nieznane: pojawiły się właśnie w czasach baroku, razem z pochodnymi pytaniami i problemami. Można nawet powiedzieć, że to rozdarcie jest od baroku nierozłączne. Religijność ówczesna prowadziła raczej do surowości i wyrazistości form. A przecież ustąpiła – także w kościołach – niesłychanej bujności i plenności tychże! Czuć w baroku radość życia, zaborczą energię, która zbuduje nowożytną Europę! Także Miłosz przyznaje się do swego – rzeczywiście niezwykłego – „łakomstwa" rzeczy. Pamięcią i wyobraźnią pragnie zachować czy odtworzyć wszystko, wszystko, czego zasmakował i co pokochał! Całkiem tak jak pisarze baroku – zwłaszcza polskiego – którzy starali się wszystko wtłoczyć w swe opasłe katalogi... Ale zarazem nie może się obejść bez sankcji religijnej, czuje, że świat w złu leży, że ocalić go może tylko Byt absolutny. I nic w tym dziwnego, bo przecież wzorzec teologiczno-wychowawczy, zaprowadzony (przez jezuitów zwłaszcza) po soborze trydenckim, zachował się chyba najdłużej w tej „innej" Europie, którą opiewa Miłosz.

Aby to zrozumieć, dość przeczytać kilka wierszy, które Miłosz poświęcił swemu katechecie, księdzu Chomskiemu. Zwłaszcza w pierwszym, napisanym w roku 1934, rozpoznać łatwo barokowe widowisko zbawienia i potępienia... widowisko, które długo i zawile chciano łączyć z „katastrofizmem", nadrealizmem, czy nawet z romantyzmem. Religijne tło baroku (i barokowa religijność) ujawnia się nieraz bezpośrednio. Kiedy Miłosz mówi o zbawieniu, grzechu, cierpieniu itp., wyobraźnia podsuwa mu często obrazy, sceny, postacie z XVII czy XVIII wieku, jak w *Mistrzu*, gdzie barokowy kompozytor roztrząsa związek między muzyką (więc sztuką) a złem. Albo jak w *Gdzie wschodzi słońce...*, gdzie poeta przedstawia samego siebie (czy też swego sobowtóra) pod postacią kalwińskiego kaznodziei... I wreszcie – sam Miłosz, mówiąc o sobie, przedstawia się jako człowiek, który poznał los ludzki w trzech wiekach... i wiek XVIII, którego żywą obecność czuł w Wilnie, nie był jeszcze naprawdę wiekiem oświecenia...

Tak więc u obu tych naczelnych pisarzy znać – ledwie przesłoniętą – obecność wzorców wrażliwości, powstałych w XVII wieku i naznaczonych piętnem baroku. Istotnie, te wzorce, modele, stereotypy obecne są wciąż w polskiej kulturze, także literackiej. Gombrowicz i Miłosz podejmują je i interpretują po swojemu, nie odwołując się – lub odwołując rzadko – do filozofii czy literatury baroku. Ta barokowa spuścizna tkwi jednak w twórczości obydwu, choćby inaczej nazywana... i obaj dobrze o tym wiedzieli.

Jawnie – ale może też powierzchowniej? – sięgali do niej młodzi, zwłaszcza poeci. Pierwszy był chyba Tadeusz Gajcy. Gajcy miał dwadzieścia dwa lata, kiedy zginął w powstaniu warszawskim. W jego poezji barok jest zwłaszcza ucieczką, niezbornością, chaosem świata przeżywanego jako codzienna apokalipsa...

Ucieczką cudowną i przerażającą jednocześnie. Dziesięć lat później zafascynowało Grochowiaka barokowe zmieszanie stylów, dziwaczne małżeństwo wzniosłości i brzydoty, przy czym ta ostatnia była wyraźnie naznaczona erotycznie... Brylla zaś uderzyły sarmackie grubiaństwo, pokraczność, niezdarność; przerażały go one, ale także – jawnie przyciągały, choćby dlatego, że były naprawdę nasze, naprawdę swojskie...

Podobieństwom tematycznym odpowiadały – czasem... – analogie poetyk. Wiek XVIII miał – także w Polsce – silną świadomość swoistości, ozdobności języka poetyckiego. Znamionowało to także awangardę konstruktywistów i postkonstruktywistów, czyli poetyckie środowisko „Zwrotnicy" w latach dwudziestych i także – „lingwistów" z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Już Peiper zachwycał się Gongorą... Można więc chyba uznać za „barokowe" rozumienie poezji jako samoanalizy języka, jak chcieli Balcerzan, Karpowicz i młody Barańczak.

Dziwniejszy jest jeszcze przypadek „klasycyzmu", głoszonego, od roku 1965 mniej więcej, przez Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego. Wedle Rymkiewicza twórcze moce poezji nie zakładają wcale oryginalności. Przeciwnie, rodzą się z powtórzenia: Rymkiewiczowska „repetycja" zakłada zdolność ożywienia wszystkiego, co było nam kiedyś wspólne. Wspólne jako ludziom: stąd odwołanie do Junga i teorii archetypów. Ale wspólne nam także jako dziedzicom określonej kultury: stąd nacisk kładziony – wzorem Curtiusa – na trwałość literackiej topiki i – wzorem Eliota – na „obiektywizację" wypowiedzi poetyckiej. Bardzo to był osobliwy program literacki, na pewno podniecający intelektualnie... Ale też – między nami mówiąc – niezbyt „klasyczny", zważywszy choćby na romantyczne pochodzenie teorii archetypów...

Więc może był to program kryptobarokowy? Jakich to poetów wielbił Rymkiewicz? Angielskich poetów metafizycznych... A w Polsce? Poetów wczesnego baroku z Naborowskim na czele. Stąd trochę dziwaczny i na pewno ryzykowny wniosek. Czy nie jest niestety tak, że straciliśmy zdolność pełnego zrozumienia, odczuwania, utożsamienia się z twórczością epok „klasycznych"? Że nie docierają już do nas wielkie przykazania ładu, stosowności, zgodności i umiaru? I jeżeli podtrzymujemy jeszcze kontakt z tradycją klasyczną, to przede wszystkim dzięki barokowi, będącemu jakby bramą, wiodącą za późno narodzonych – jeśli nie do samej klasycznej Arkadii, to przynajmniej w jej okolice... Jeśli nawet tak nie jest, to chyba tak było w poetyckiej praktyce Rymkiewicza i towarzyszy.

*

Polski barok naznaczony był silnie – jezuicką zwłaszcza – kontrreformacją (albo, jak kto woli, katolicką reformą). U swoich początków pozostawał w bezpośrednim kontakcie z Rzymem. Kilkanaście zaledwie lat dzieli budowę rzymskiego Gesu i krakowskiej świątyni Piotra i Pawła. Ta właśnie kulturalna bliskość uwrażliwiła go na rosnącą komplikację form odziedziczonych po renesansie i trwale też obecnych w pamięci i wyobraźni poetów i artystów. Ale polski barok oparł się również na spadku – nie tak dawnego – średniowiecza i na tradycjach lokalnych,

zwłaszcza na wschodzie kraju, gdzie z biegiem lat przybierał rysy coraz bardziej sarmackie...

Te trzy cechy polskiego baroku odzywają się dziś jeszcze dalekim i trochę przewrotnym echem. Gombrowicz, robiąc oko do czytelnika, udaje Sarmatę. Dziedzictwo religijne odzywa się najwyraźniej u Miłosza. U wielu wreszcie poetów odnawia się chętnie słowne wyrafinowanie i gust do konceptu, tak znamienny dla baroku.

Małgorzata BARANOWSKA

Zejście na ziemię

TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto i widzi świat
prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć.
Czesław Miłosz *To*, tom *To*

W wielkim dziele Miłosza często można natrafić na wątki powtarzające się po wielu latach. Bywa, że zostają na nowo zinterpretowane, jakby dzieło to chwilami przypominało spiralę, jakby powracało do samego siebie, żeby się móc rozwijać. Parokrotnie natrafiamy na coś bez nazwy, co jednak jest jakoś określone – przez zaimek wskazujący – „to". Jak bardzo jest ono ważne, wskazuje fakt, że ostatni tom, z roku 2000, otrzymał właśnie tytuł – *To*.

Przyznanie się do istnienia niezbywalnego pierwiastka „tego" w sobie jest dla poety nie lada wysiłkiem. Dlaczego? Wydaje się, że powszechnie spotykamy się z dziwnym tabu w wypowiadaniu ludzkiego losu, zależnie od okoliczności, od obyczaju, od stosunku do bytu i do historii zarazem. Tabu staje się doświadczanie szczęścia, innym razem temu samemu podlega doświadczanie nieszczęścia.

Ciekawe, że Miłosz, który jak nikt stara się naraz przedstawiać złe i dobre strony kondycji ludzkiej, w tytułowym wierszu *To* tłumaczy się z ukrywania tragedii istnienia, z kłamstwa optymizmu.

Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, dolinę,
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.[1]

1/ Cz. Miłosz *To*, Kraków 2000, s. 7.

Miłosz dziś wraca do mitologicznej wykładni losu ludzkiego, którą zapisał już w roku 1938 w tekście opublikowanym w „Piórze" pod tytułem *Zejście na ziemię*, omawiając powtarzający się nieustannie w różnych religiach i kulturach i opisywany w różnych rodzajach sztuki mit, w którym bóstwo przybiera ludzką postać, by stać się człowiekiem wśród ludzi, co ludzkie poznać jako człowiek. Młody Miłosz przywołuje niektóre z tych historii.

Książę Sidharta, żyjący w szczęściu i przepychu w odosobnionym pałacu, natknąwszy się przypadkiem na nie znany mu świat nędzy i śmierci, pozostaje w tym ludzkim świecie jako Budda.

Greccy bohaterowie odszukują swych przyjaciół i krewnych pod postaciami „grzesznych cieni" w podziemnym, piekielnym świecie.

Chrystus przychodzi na ziemię jako syn biednego cieśli i oddaje siebie samego, by odkupić „winy świata".

Literatura jest według Miłosza wypełniona obrazami „zejścia na ziemię".

> Wielki poeta polski, wyrzekając się rozpamiętywania swych przybranych urokiem romantyzmu cierpień, wypisuje na ścianie więziennej celi: *obiit Gustavus, natus est Conradus*, otwierając tym samym dostęp do siebie wszystkim zmorom cierpiącej ludzkości. A ileż powieści w literaturach narodów opowiada o przełamywaniu pogodnego dzieciństwa, które jest niby pobyt w niebiańskich ogrodach, o tym pierwszym spotkaniu się ze zwycięstwem siły nad ufnością. O krzyku sfory, goniącej łagodne, nie rozumiejące praw stworzenia?[2]

Nie rozumiejące praw, ale ciągle poddawane prawom, których okrucieństwo nie ulega dla Miłosza wątpliwości. Nieustannie poeta przypomina o tym, że okrucieństwo i zło istnieją niezależnie od świadomości człowieka. Jeżeli nawet człowiek zniknąłby z ziemi, to i tak, jak twierdzi Miłosz w wierszu *Unde malum* z tomu *To*[3], zło i cierpienie na ziemi pozostanie. Zupełnie tu nie zaskakuje wyrażany już w różnych formach pogląd Miłosza na okrucieństwo natury, który może najbardziej ironiczny i dobitny wyraz nadał mu w wierszu *Do pani profesor w obronie honoru kota i nie tylko (Z okazji artykułu „Przeciw okrucieństwu" Marii Podrazy-Kwiatkowskiej)* z tomu *Na brzegu rzeki*[4].

A jednak w pewnym sensie wiersz *Unde malum* może zaskakiwać, ponieważ Miłosz bierze Różewicza za optymistę. Zazwyczaj Różewicz traktowany jest jako poeta „czarny", nie pozostawiający wiele miejsca dla nadziei. A tutaj miałoby się okazać, że za Różewiczowską czernią ukrywa się jakaś pozytywna utopia. W odpowiedzi Miłosz mówi, że można by wytrzymać, gdyby faktycznie zło, jak pisze Róże-

---

2/ Cz. Miłosz *Zejście na ziemię*, „Pióro" 1938 nr 1. Cytuję za tegoż: *Poszukiwania. Wybór publicystyki rozproszonej 1931-1983*, oprac. K. Piwnicki [K. Kopczyński], Warszawa 1985, s. 11.

3/ Cz. Miłosz *Unde malum*, w: *To...*, s. 76-77.

4/ Cz. Miłosz *Do pani profesor w obronie kota i nie tylko (Z okazji artykułu „Przeciw okrucieństwu" Marii Podrazy-Kwiatkowskiej)*, w: *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 58-59.

wicz, pochodziło od człowieka, a natura byłaby sama w sobie dobra. Ale tak nie jest.

„Zejście na ziemię" to nic tylko jakaś czynność mityczna i literacka, nie tylko uogólniona figura losu, ale i praca ducha, konieczna do wykonania przez każdego nie w czasie ani przestrzeni mitycznej, lecz tutaj, w codzienności i rzeczywistości. Zejście na ziemię pozwala samolubnemu ego ujrzeć się w świecie przeżyć jednostkowych, choć wspólnych dla całej ludzkości[5].

Miłosz nie pozostawia wątpliwości, że od „zejścia na ziemię" nie ma odwołania. Jedyną nagrodą staje się samo poznanie, konfrontacja z rzeczywistością, pojmowaną przez niego jako prawda. Gdybyśmy wyciągnęli krańcowe konsekwencje z jego poglądów (niezależnie od okresu życia), okazałoby się, że ktoś, kto nie szuka prawdy, nie chce z nią stanąć twarzą w twarz, w ogóle nie jest człowiekiem.

Nie jest również człowiekiem, kto nie „zszedł na ziemię" jako cielesny i zmysłowy. Pojęcie szczęścia, radości, wiąże się w poezji Miłosza z doświadczaniem zmysłowym świata. Pojęcie zmysłowości a zarazem „schodzenia na ziemię" kojarzy się z Mickiewiczowską formułą z IV części *Dziadów*.

Z wiersza, z roku 1955, *W Mediolanie* (tom *Król Popiel i inne wiersze*, 1962)

> Nikt nie oskarży mnie o brak radości
> Ani że nie zauważam przechodzących dziewcząt.
> Nie ukrywam, że wszystkie kwiaty jakie są
> Chciałbym zjeść i zjeść jakie są kolory.
> [...]
> Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym,
> Dlatego sobie zabraniam nim zostać.
> [...]
> Z mego języka tłumaczę: „Kto nie dotknął ziemi ni razu...".[6]

Tę formułę przywołuje także Miłosz w *Ziemi Ulro* (1977), interpretując Blake'a opowieść o duszy, która schodząc na ziemię, „gotowa przyjąć los całego bolejącego stworzenia, a więc narodziny, sex i śmierć", w ostatniej chwili wycofała się i spotkała ją kara „bezpłodnej, bezużytecznej czystości"[7].

Nieuchronność ludzkiego losu nie zwalnia z wyborów i „zejście na ziemię" wymaga odwagi, wyrzeczeń, współodczuwania z innymi, w pewnym sensie zgody na pozbycie się indywidualności, a może tylko zbyt wybujałego poczucia osobności. Młody Miłosz ostrzegał przed samoponiżeniem jako skrajną postacią chęci solidaryzowania się z najbardziej cierpiącymi, przed pułapkami najważniejszego w ży-

---

5/ Por. Cz. Miłosz *Zejście na ziemię*, s. 11.

6/ Cz. Miłosz *W Mediolanie*, w: *Król Popiel i inne wiersze* (1962), cytuję za: *Dzieła zbiorowe*, t. 2, *Poezje*, Paryż 1981, s. 66-67.

7/ Por. Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, w: *Dzieła zbiorowe*, t. 8, Paryż 1980, s. 130.

ciu wyboru. Ale też uważał, że nie ma rozwiązania poza chrześcijaństwem (podsumowanie *Zejścia na ziemię*)[8].

Tamten tekst postulował nieustanne stawianie pytań samemu sobie. Miłosz stawia je całe życie. Chciałoby się powiedzieć – bez względu na konsekwencje. Żadnych ułatwień. Człowiek jest bytem ograniczonym. Zetknięcie się z czymś nazywanym przez poetę „TO", przyjęcie prawdziwego obrazu świata stawia człowieka w sytuacji takiej, jakby zrozumiał, że został na zawsze opuszczony, albo pojął, że diagnoza lekarska stała się ostatecznym wyrokiem. Prawda czyni go podobnym bezdomnemu i Żydowi osaczonemu przez niemieckich żandarmów[9].

W końcu człowiek zaczyna rozumieć, że nie ma odwrotu.

> Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
> i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.[10]

Czy to zakłada zupełny brak Nieba? Być może tylko bóstwa mogą tam zawrócić. Człowiek ani tam był – chociaż szczęśliwe dzieciństwo brał Miłosz pod uwagę jako figurę nieba – ani wrócić nie może, tak jakby schodził na ziemię z samej ziemi.

Bogowie inaczej. Wskazuje na to wiersz *Wcielenie* napisany w roku 1937, drukowany w „Pionie" w roku 1938, a więc pisany zapewne równolegle ze szkicem *Miejsce na ziemi*. To rodzaj monologu kogoś, nie nazwanego, tajemniczego, obdarzonego niezwykłą, ulotną obecnością, kto schodzi z nieba na ziemię. Nie wiadomo, czy to nie westchnienie tylko. Ziemskim tłem tej obecności są jakieś widmowe tłumy w korowodzie ni to historycznym, ni jakimś, nazwijmy go, „biologicznym", puszczańskim.

Ten, kto schodzi z nieba, nie odpowiada na wołania, które przyrzekają spełnienie się w nim, dla niego i dla kłębiącego się korowodu mitu Odkupiciela.

Ten, który schodzi na ziemię, mówi:

> O niebo moje! Mój obłoczny domie!
> Wystarczy, żebym sandałem uderzył
> A wrócę i jak gdybym nigdy nie żył
> Na wieczność będę kołysać się w tobie.[11]

Ten, kto schodzi na ziemię, wróci do nieba. Czy wróci wraz z całym widmowym światem? Czy mamy prawo nie nazwanego w końcu nazwać, kiedy ostatnia zwrotka tego wiersza brzmi tak:

8/ Por. Cz. Miłosz *Zejście na ziemię*, s. 15.

9/ Cz. Miłosz *To*, s. 7-8.

10/ Tamże, s. 8.

11/ Cz. Miłosz *Wcielenie*, w: *Z wierszy rozproszonych (1934-1969)*, *Poezje*, t. 1, s. 245.

I próżno z niebios szept Ojca przyzywa,
Gdy pokazuję ślad przebitą ręką.
Zanim my wszyscy zginiemy w lazurze.[12]

Poeta zostawia nas w niepewności, który z tych światów jest tylko niewyraźnym odbiciem drugiego.

W każdym razie w wierszu *To* rzeczywistość (czyli prawda?) objawia się w sposób znacznie twardszy niż w młodzieńczym *Wcieleniu*. Tu z całą pewnością Chrystus się nie pojawia. Wymieniony został tylko syn króla i to w użytym porównaniu. Żadnych innych ludzi ani postaci mitycznych, tylko życie wewnętrzne poety, prawda bezwzględnego cierpienia i mur braku odpowiedzi.

Pytanie, czy to jest ostateczna odpowiedź poety? Bo przecież Miłosz, który ze sprzeczności uczynił zasadę świata, nie bywa naprawdę jednoznaczny. W dodatku określić coś tak – jak wynika z wiersza – groźnego jako „to", to nie nadać mu nazwy. Może to oznaczać zarówno tabu, w rodzaju tabuicznej nazwy „niedźwiedź", jak i niezdecydowanie. „Nie podejmuję się nazwać", mówi tu wprost poeta.

Już kiedyś pojawiło się w poezji Miłosza groźne nieokreślone, nazwane „to", w dwóch wierszach napisanych w Berkeley w roku 1971: *L'accélération de l'histoire* i *Natrafiłem na to*. Aczkolwiek „to" nie zostało tutaj tak silnie zaakcentowane jak w wierszu z tomu z roku 2000.

W pierwszym z tych wierszy „to" oznacza ewentualną katastrofę historyczną, w drugim – coś w rodzaju „wyjawionego ludzkiego przeznaczenia". W pierwszym poeta, jakby zdziwiony brakiem grzmiących oznak zbliżających się groźnych wypadków, zaniepokojony zanikiem „instytucji" ostrzegających wieszczek czy wieszczów: „Jedna za drugą milkną kasandry", uważa, że katastrofa zbliży się po cichu – „To zbliża się na łapkach kota".

I znowu Mickiewicz, jak w wielu kluczowych dla myślenia Miłosza miejscach. Rok 1971, a więc jeszcze całkowite odcięcie od kraju. Miłosz przewiduje katastrofę historyczną, będąc w Berkeley, i „mówi Mickiewiczem". W trzeciej bowiem zwrotce wiersza, drukowanej mniejszym drukiem czytamy:

Komentarz:
Pesymisto! Więc znów kosmiczna zagłada?
Nie, bynajmniej. Boję się rąk za lud walczących,
które sam lud poobcina.[13]

Miłosz mówi w imieniu doświadczonych, w imieniu tych, którzy doznawali już historycznego „zejścia na ziemię".

12/ Tamże, s. 245.

13/ Cz. Miłosz *L'accélération de l'histoire*, w: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), w: *Poezje*, t. 2, s. 168. Odpowiednie zdanie brzmi: „Ręce za lud walczące sam lud poobcina", A. Mickiewicz *Gęby za lud krzyczące*, w: *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1949, s. 372.

W wierszu *Natrafiłem na to* jakieś nieokreślone „to" – jak los. Daje się spotkać, ale pozostaje bez nazwy. „To" jak nowy początek. Wiersz kończy się tak:

> Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie, tylko
> że tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas.[14]

Rzadki moment w dziele Miłosza, w którym ani nie objawia on niechęci do materii ani nie terroryzuje nas istnieniem w naturze substancjalnego zla. Nawet nie określa kondycji ludzkiej w kategoriach dobra i zla.

Można powiedzieć, że Miłosz zbudował wspaniałe konstrukcje po to, by mógł bez podejrzeń o jakąś fałszującą prawdę skrajność opisać, co jest nie do opisania. Jego twórczość jest idealnym spełnieniem pewnego wzoru poezji polskiej, która przejęła na siebie wiele z obowiązków, w innych językach wypełnianych przez filozofów. (Co nie znaczy, że gdzie indziej niż w Polsce nie ma poetów filozoficznych. Wydaje się, że raczej mniej jest filozofów).

W tym sensie w wierszu *To* Miłosz posunął się dalej niż kiedykolwiek. Taką siłę opisu grozy i ograniczeń rzeczywistości do tej pory prezentował on raczej w stosunku do rzeczywistości Natury, do świata pozaludzkiego. Wydawało się, że człowiek nawet niezbawiony mógłby w jego świecie liczyć chociaż na ratunek przez sztukę.

Właściwie jedyne, co (czasami) Miłosz opisuje jako lepszą stronę ograniczenia kondycji ludzkiej, jest obcość w świecie okrutnej Natury, wielokrotnie przez niego opisywana obcość, która pozwala mu, na przykład, odciąwszy się od wszelkich krabów i innych żywych organizmów, tworzyć sztukę.

Poeta wyraził to najostrzej w dwuzwrotkowym wierszyku *Przyrodzie pogróżka*, na tle wojennej i powojennej (a jest to utwór tuż popowstaniowy) poezji polskiej zupełnie niespodziewanym:

> Te morderstwa pająków, te musze dziwactwa
> I zabawy bakterii i zieleń jak rana
> Nie bawią mnie, przeciwnie, duszą mnie jak astma.
> Naturo! Politycznie jesteś podejrzana.
>
> Dachau koników polnych! Mrówek Oświęcimie!
> Próżno zbrodnie maskujesz zieloną peruką.
> Kiedy nasz ludzki sztandar glob ziemski owinie
> Nic nie będzie Naturą – wszystko będzie sztuką.
> [Goszyce, 1944][15]

Na pewno byłoby nadużyciem bezpośrednio zestawiać ten wiersz z dzisiejszym poglądem Miłosza na punkt widzenia Różewicza, dla którego zło tylko od ludzi po-

---

14/ Cz. Miłosz *Natrafiłem na to*, w: *Poezje*, t. 2, s. 169.

15/ Cz. Miłosz *Przyrodzie pogróżka*, w: *Z wierszy rozproszonych (1934-1969)*, w: *Poezje*, t. 1, s. 257.

chodzi. Ale nawet możliwość wyrażenia czegoś takiego w polszczyźnie, i to pod koniec wojny, czyni z Miłosza poetę innego pesymizmu niż ten, do którego przyzwyczaił nas Różewicz. Być może jest to pesymizm trudniejszy dla czytelnika do zniesienia. Bo stereotyp podpowiada, że skoro ludzie nas zawodzą, istnieją jeszcze koniki polne. Chyba że mamy się pocieszyć Miloszowskim odwróceniem sytuacji. Skoro zawodzi nas natura... Tyle że poezja nie musi służyć do pocieszania kogokolwiek.

Poezja Różewicza jest poezją nierozwiązywalnych sprzeczności, nieprawdopodobnej niewygody bytu, rozpaczy niszczenia bytu przez istnienie śmierci i niszczenia poezji przez niemożność wypowiedzenia się.

Poezja Miłosza jest poezją sprzeczności po prostu – przyjętych, przemyślanych, włączonych do poetyckiego programu, omówionych jako pokrewieństwo z Blake'em, który świadomie akceptował przeciwieństwa, ale potępiał negację[16].

Dlatego też zrozumienie akceptacji bytu w twórczości Miłosza jest tak trudne i zarazem naprawdę inspirujące. Nigdy nie skłania czytelnika do łatwych rozwiązań. Dopiero, kiedy człowiek weźmie własne człowieczeństwo w nawias i porzuci ludzkie miary, może uznać, że świat nie jest ani dobry, ani zły[17].

> I z zimną krwią twierdzę, że choć nasza wyobraźnia nie umie dać sobie dzisiaj rady z podziałem istnienia na trzy strefy: Nieba, Ziemi i Piekła, jest to podział nieunikniony. Człowiek jest w sobie sprzeczny, ponieważ przebywa pomiędzy. To, co niektórzy katolicy, chcąc wkupić się w łaski wierzących, opowiadają o dobroci świata, uważam za bajkę. Zgadzam się natomiast z Simone Weil, kiedy mówi, że tytuł Księcia Tego Świata nie darmo nosi diabeł.
>
> [z *Rozdziału, w którym autor przyznaje się, że jest po stronie ludzi, z braku czegoś lepszego*, z tomu esejów *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, 1969][18]

W tomie *To*, w wierszu *Przeciwieństwo* Miłosz umieszcza świat po jednej stronie, a ludzi i bogów po drugiej.

> Ich stroje, maski i koturny dowodzą, że nie chcą oni zostać
> w porządku Natury.[19]

W cytowanym wyżej *Rozdziale...* Miłosz przyznaje się do zdecydowanego pesymizmu w ocenie życia pełnego bólu i strachu przed śmiercią. Za całkowite szczęście uważa przeżyty bez cierpień fizycznych jeden dzień[20].

16/ Por. Cz. Miłosz *Ziemia Ulro*, s. 130-132

17/ Por. Cz. Miłosz *Rozdział, w którym autor przyznaje się, że jest po stronie ludzi, z braku czegoś lepszego*, w: *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989.

18/ Tamże, s. 160.

19/ Cz. Miłosz *Przeciwieństwo*, w: *To*, s. 61.

20/ Cz. Miłosz *Rozdział*, s. 161.

Poszukując motywu „zejścia na ziemię", musiałam zmienić pogląd na wiersz *Dar* z roku 1971 (tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*), wyrażający całkowite szczęście. Ciekawe, że na spotkaniu dwojga poetów-noblistów na Zamku Warszawskim w roku 1997 Miłosz opowiedział, że w Ameryce został on właśnie wtedy wzięty do antologii poezji buddyjskiej. Zaznaczył przy tym, że nie jest buddystą. Oto cytat:

> Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.
> Nie znałem nikogo, komu warto było zazdrościć.
> Co przydarzyło się złego, zapomniałem.
> Nie wstydziłem się myśleć, że byłem, kim jestem.
> Nie czułem żadnego bólu.[21]

Nie mogłam już tego wiersza umieścić w centrum swoich rozważań, co chciałam uczynić, przystępując do pracy nad tym tekstem.

Czasem wydaje się, że szczęście w poezji Miłosza w pewnym sensie znajduje się na powierzchni i tylko na powierzchni. To coś, co widać, jak w wierszu *Szczęście* (tom *Król Popiel i inne wiersze*, 1962)[22], coś zmysłowego. Przy czym doceniam sensualny stosunek poety do świata i pamiętam, że i pod tym względem przyrównuje się do Blake'a. Ale trzeba tego szczęścia szukać raczej w tym, co nie nazwane, bo miejsca, gdzie się ta nazwa pojawia – oprócz arcydzielnego wiersza *Dar* – nie emanują tą siłą, co rozważania o „zejściu na ziemię".

21/ Cz. Miłosz *Dar*, w: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), w: *Poezje*, t. 2, s. 185.

22/ Cz. Miłosz *Szczęście*, *Król Popiel i inne wiersze*, w: *Poezje*, t. 2, s. 50.

Opinie

Marek ZALESKI

Coś ty uczynił ludziom, Czesławie Miłoszu?

Książka Elżbiety Kiślak jest książką ważną – chciałoby się napisać (ze szkodą dla jej autorskiego przedsięwzięcia), ważną ze względów oczywistych[1]. Romantyzm jest entelechią kultury i literatury polskiej a Czesław Miłosz zapewne największym dwudziestowiecznym polskim poetą, w dodatku zaangażowanym w zasadniczy spór o dziedzictwo romantyzmu. Więc książka o stosunku Miłosza do romantyzmu *eo ipso* traktuje o sprawach dla tradycji poezji i kultury polskiej najbardziej żywotnych. Jakie ujęcie ten zawiklany problem (z czego autorka zdaje nam sumiennie sprawę na każdym kroku) znajduje w książce? Przywołana w tytule tej książki metafora, skomentowana w zakończeniu rozprawy, posłużyć może za skrót odpowiedzi: dla Miłosza walka z romantyzmem była walką o własną tożsamość i suwerenność. Wyszedł z niej zwycięsko: mówi swoim głosem, jest wielkim poetą dwudziestego wieku, kto wie, może dla poezji polskiej na miarę Mickiewicza w wieku dziewiętnastym. Ale „jednak potężny anioł wywichnął zwycięskiemu ponoć człowiekowi biodro, na zawsze naznaczając go romantycznym stosunkiem do własnego powołania i roli poezji" (s. 411). Owo naznaczenie (a idąc tropem biblijnej egzegezy – błogosławieństwo) jest więc znakiem, że darmo wierzgać przeciwko ościeniowi... Tego akurat Miłosz nigdy nie krył. Na Mickiewicza i Słowackiego czytanych w młodości nie ma antidotum, to zostaje – pisał, i dał wyraz temu przeświadczeniu niejeden raz. Kiślak jednak, z pewnością bardziej aniżeli Miłosz by sobie tego życzył, owo naznaczenie utożsamia z otrzymanym od boskiego antagonisty błogosławieństwem: wybrańcowi wolno więcej niż innym, nawet jego sprzeciw zostanie poczytany za zasługę i nagrodzony. I tak też jest w jej interpretacji.

O ile Miłosz w swym „dyskursywnym dialogu" z romantyzmem, a więc jako eseista, autor swej historii literatury polskiej, szkolarz, krytyk i publicysta, nierzadko

---

1/ E. Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 430. Dalej cyfry w nawiasach lokalizują cytaty z tej książki.

błądzi i niesprawiedliwie wyrokuje, „zachowując osobliwą wierność szkolnym stereotypom", o tyle „w poetyckim dialogu" nawiązuje udany kontakt z „antropologicznym wymiarem literatury romantycznej" (s. 411). Ba! – więcej: korzysta na swoim przeciwniku, wychodząc z tych zapasów wzmocniony. Czy Elżbieta Kiślak ma rację? Z pewnością ma wiele racji, ale trudno nie odnieść wrażenia, że wielce pomocna dla wyargumentowania wpisanej implicytnie tezy o romantycznym błogosławieństwie okazuje się natura zjawiska, z którym poecie przychodzi zmagać się w tej książce. Jak sama pisze, swój spór Miłosz toczy z „proteuszowym, trudno uchwytnym przeciwnikiem". Nie chodzi tu jedynie o „nieprecyzyjność i polisemię terminu" romantyzm, rozpatrywaną przez Rene Welleka w jego klasycznych rozprawach (o czym autorka lojalnie nadmienia, s. 261). Kiślak rozszerza jeszcze bardziej zakres Miloszowskiej *terra innimica*, sytuując poetę wobec „romantyczności". Jak w tej sytuacji wyglądają jego szanse? Chciałoby się powtórzyć za Miłoszem: „to tak, jakby szpadą walczyć z chmurą trującej mgły" – rzecz bowiem w tym, że autorka *Walki Jakuba z aniołem* akceptuje owe nieostre i grząskie granice, rezygnuje z próby ograniczenia romantycznego terytorium albo definiowania go czy też problematyzacji na okoliczność dyskutowania zagadnień kluczowych dla twórczości Miłosza.

W tej sytuacji daleko łatwiej jest jej korygować bohatera swojej książki, wskazywać na rozmaite tropy przez niego poniechane albo możliwości odmiennych interpretacji. Postępuje w swych interpretacjach jak historyk literatury, zachowując chronologiczny, linearny porządek rozwoju Miłoszowego dzieła, jakkolwiek interpretuje poszczególne etapy w perspektywie owej całości, co skądinąd w przypadku autora zaangażowanego w nieustanny autokomentarz zrozumiałe. Nic też dziwnego, że w prowadzonej przez nią obławie, w której przywołuje w sukurs badaczy literatury i historyków idei, udaje się jej zapędzić litewsko-parysko-amerykańskiego niedźwiedzia do romantycznego matecznika. W tej sytuacji najbardziej świadomie antyromantyczny (obok Witolda Gombrowicza) pisarz polski okazuje się *nolens volens* nieomal kryptoromantykiem... Gwoli usprawiedliwienia jednak trzeba tu zaznaczyć, że i sam autor *Ziemi Ulro* zadanie to ułatwia, bowiem za Stanisławem Brzozowskim traktuje nowoczesność jako rezultat trwającego od dwustu lat w kulturze europejskiej „przesilenia romantycznego".

Czyniąc zastrzeżenia, chcę jednak podkreślić, że wszystko to razem oznacza jedynie, że książka Kiślak tyleż prowokuje do sprzeciwu, co daje do myślenia nad obecnością romantyzmu w naszej współczesności. Trudno w krótkiej recenzji, a i wchodząc w końcu w rolę krytyka, oddać sprawiedliwość bogactwu spostrzeżeń autorki i elegancji jej wywodu, w którym może niekiedy nazbyt skromnie, a niekiedy przez kurtuazję, ona sama kieruje się Mickiewiczowsko-Miłoszowską zasadą „wiedzieć więcej, mówić mniej", „kroczyć w masce". Kiślak jako historyk literatury w roli detektywa niewątpliwie w swej książce podsuwa cały szereg przenikliwych interpretacji i z różnego porządku postępowania badawczego: dotyczą one zarówno interpretacji pojedynczych tekstów, ich miejsca w tradycji literackiej, jak i spraw pisarskiego światopoglądu. Najbardziej intrygują i zajmują (mnie przy-

najmniej) jednak te kwestie, w których zarysowuje się protokół rozbieżności między autorką i arcypoetą.

Sprawą, w której najsilniej ogniskuje się „romantykofobia" Miłosza, jest niewątpliwie kwestia stosunku do mesjanizmu. Zdaniem Kiślak, powołującej się na prace Andrzeja Walickiego, autor *Szukania ojczyzny* zapoznaje całkowicie jego „uniwersalistyczny" wymiar i „wyzuwa go z metafizycznych treści", czyniących z niego atrakcyjną formułę nieortodoksyjnej religijności (s. 210 i nast.). Powoduje się uprzedzeniami wyniesionymi ze szkoły, z Polski międzywojennej i z czasu okupacji, kiedy to religijno-patriotyczna wykładnia czyniła przesłanie romantycznego mesjanizmu odpowiedzialnym za rozwój polskiego nacjonalizmu i za „aberrację" polskiego myślenia. A dziś po części ta anachroniczna interpretacja utrzymuje się w myśleniu Miłosza, zdaniem autorki, również dlatego, że i cierpienie (tak ważne w mesjanistycznej soteriologii i teodycei), „zdaje się nie przynosić dla Miłosza żadnej epifanii, ani Bytu, ani Boga, którego nie poznaje się w nieszczęściu i rozpaczy, lecz w radosnej ekstazie" (s. 266). Trudno się z tym sądem zgodzić. W odniesieniu do pilnego czytelnika Dostojewskiego, a zwłaszcza do pełnego admiracji czytelnika Weil i Szestowa, taki sąd wydaje się jednostronny. „[...] nie ma innego rozwiązania chrześcijańskiego tego problemu [to jest problemu istnienia zła – M. Z.], jak przyjęcie c i e r p i e n i a B o g a, tzn. że akt stworzenia był aktem miłości i zdecydowania się Boga na cierpienie, zgodą na ukrzyżowanie Boga" – powiada Miłosz w *Metafizycznej pauzie*. Już raczej bliższa jest prawdy Kiślak wtedy, gdy powściągliwość samego Miłosza w upamiętnianiu w literaturze zbiorowych cierpień tłumaczy „niechęcią do wzięcia udziału w ideologizacji martyrologii, która w istocie degraduje misterium cierpienia" (s. 266). Choćby dlatego, że zatruwa umysły kultem narodowego ofiarnictwa oraz resentymentalnym stosunkiem do „nieczułego" świata. Sprzeciw Miłosza wobec mesjanistycznej historiozofii bierze się nie ze splotu idiosynkrazji, ale z zasadniczej niezgody na metafizyczną (właśnie!) wykładnię dziejów, zaproponowaną przez romantyczną filozofię, a słowo ideologizacja, choć ma w tym wypadku retrospektywną moc objaśniającą, okazuje się nie bez kozery. Bowiem właśnie właściwe dla romantycznego mesjanizmu czynienie z ojczyzny centrum religijno-politycznego światopoglądu było – zdaniem Miłosza (ale przecież nie tylko) – efektem wpisanej w romantyczne myślenie pokusy nowej filozofii dziejów, religii „Boga-człowieka", „kolektywnego Mesjasza", a więc myślenia odpowiedzialnego za upolitycznienie myślenia religijnego. A więc za jego zepsucie! – bo pospołu z triumfami „rozumu technicznego" i kryterium technologicznego w kulturze doprowadziło do erozji wyobraźni religijnej. W konsekwencji także odpowiedzialnego za filozoficzno-religijną legitymizację nacjonalizmu. Romantyczna historiozofia, głosząca, że leży w Boskim planie istnienie narodów, z których każdy ma misję osobną, legitymizowała romantyczną rewolucję (jak pisał o tym chociażby Isaah Berlin) wraz z moralnością motywów i skutków, przedkładaną przez nią nad tradycyjną, kantowską etykę. Również i w zgodzie z propagowaną przez ową rewolucję filozoficzną wiarą w to, że sądy o wartościach nie są, jak głosił królewiecki filozof, poddanymi władzy rozumu sądami, ale „arbi-

tralnymi aktami samozobowiązania" wobec ideału znajdującego swe najdoskonalsze wcielenie w postaci narodu-państwa[2]. W systemie przekonań Miłosza ten kierunek myślenia wiedzie na manowce: utrwala zakres władzy platońskiego Wielkiego Zwierzęcia, prowadzi do nowoczesnego bałwochwalstwa Lewiatana, do form tyranii (jawnej bądź skrytej) społeczeństwa (i państwa) nad jednostką, Ogólnego nad tym, co Poszczególne, Tego Samego nad tym, co Inne. Kiślak napomyka, że „na całą tradycję romantyczną zdaje się padać cień przemocy" (s. 385), ale wątku tego nie rozwija. Oczywiście, Miłosz ma świadomość, że mesjanizm ofiar nie jest tym samym, co mesjanizm ciemiężycieli, ale w tym względzie, przynajmniej dla Miłosza, romantyzm polski wobec kultur Białorusinów i Litwinów okazuje się swego rodzaju dyskursem kolonialnym (by uciec się do skrótu myślowego, bo słowa tego Miłosz oczywiście nie używa, a i dziś nie używa go Kiślak, choć cytuje wypowiedzi Miłosza o tym właśnie mówiące – s. 66). Nacjonalizm jest tu więc tylko jednym z mitów i legend nowoczesności, które u Miłosza mają romantyczną genealogię, i które w jego krytyce znalazłyby zapewne jeszcze silniejszy i bogatszy język artykulacji, gdyby przy późniejszym autorze *Ziemi Ulro* obok antyromantycznego „ducha ciemnego", Tadeusza Juliusza Krońskiego, dane było przystanąć na dłużej „duchowi jasnemu" Bolesława Micińskiego. „W małym własnym domu dzieją się dziwy, o których nie śniło się nawet filozofom. Nieznane siły wkraczają w nasz «newtonowski» świat i tłuką nam mędrca szkiełko: deterministyczne kantowskie okulary"[3]. Czy w tym sądzie Micińskiego nie znajdujemy spakowanej, niczym dziś w pliku komputerowym, sporej partii *Ziemi Ulro*?

Wydawać by się mogło, że rewolucja romantyczna, wywracająca dotychczasowy paradygmat myślenia o wartościach – „wartości się stwarza, a nie odkrywa", jak to formułuje Berlin – ma swój aspekt, który akurat powinien być miły Miłoszowi. Wartości w ruchu, poddane władzy historycznego rozumu uwalniają świat spod władzy znienawidzonej przez Miłosza matematycznej konieczności, obalają zimny determinizm naukowej wizji świata. Kiślak zwraca uwagę, że romantyczny antropocentryzm stanowi nową i wielką szansę dla poetyckiej wyobraźni jako „boskiej" siły, dzięki której świętuje swoje zwycięstwo „zasada tożsamości", bowiem właśnie za sprawą mediatyzacji wyobraźni może zostać zlikwidowany rozziew między obcymi sobie porządkami: światem Natury i światem podmiotu, nauką i sztuką, rozumem i wiarą. Tymczasem Miłosz, zdaje się, nie chce o tym wiedzieć i przeciwstawia romantykom Blake'a, jako ostatniego poetę, któremu udało się zasypać owe przepaści. Jeśli więc Miłosz (choć „wcale w tym nie odosobniony") owo rozdwojenie uznaje – jak sam podkreśla – za „istotę romantyzmu", to się myli. Właśnie pogodzenie sztuki i natury, języka i rzeczywistości jest celem romantyków.

Racja badacza przeciwko racji przedmiotu jego badań znajdzie niejedną przestrzeń mediatyzacji, ale upór Miłosza, by pozostawać w błędzie, świadczy o jego za-

2/ I. Berlin *Romantyczna rewolucja. Kryzys w historii myśli nowożytnej*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa" 1998 nr 7-8, s. 18.

3/ B. Miciński *Pisma*, wyb. i oprac. A. Micińska, Kraków 1970, s. 268.

sadniczej niezgodzie wobec romantycznego światopoglądu. Romantyczny stosunek do natury, zakładający jedność umysłu i natury, jest mu głęboko obcy i obca jest mu formuła jedności świata jako fenomenu estetyczno-moralnego. Nawet Eros i powaby „ziemi czarów" przynależą w jego pisarstwie koniec końców do dziedziny, którą rządzi „prawo naturalnego ciążenia" konstytuujące obcy i wrogi ludzkiemu porządek. Kiślak wskazuje na podobieństwo przedstawień natury u mistycznego Słowackiego (natury w toku genezyjskich przemian) i u Miłosza (natura jako *mortura*). Ma rację również wtedy, gdy pisze o całkowicie różnej wizji ontologii świata natury w obu wypadkach. Różnica jest jednak chyba jeszcze bardziej znacząca. Inaczej aniżeli w przypadku romantyków (tu: Słowackiego), dla Miłosza przedstawienie natury nie tworzy innej figury sensu (także literackiego) aniżeli tylko „muzeum odziedziczonych obrazów", jak powiada o tym w eseju *Niemoralność sztuki*. Poezja, która (wzorem romantycznej twórczości) daje pozytywną wizję naszej łączności ze światem natury, jego zdaniem mistyfikuje problem. „Zmaganie się poezji ze światem, tak żeby uchwycić coś z jego rzeczywistości, nie może się odbywać w muzeum" – pisze Miłosz we wspomnianym eseju. Niektórzy wybitni badacze romantyzmu, jak Paul de Man, powątpiewają w przedstawienia natury w poezji angielskiego romantyzmu jako jednoczące obce i zwaśnione sobie porządki rzeczy: mówią o nich jako o „chybionych imitacjach", naznaczonych już niewiarą i sygnałami deziluzji, demaskującymi fikcyjność i umowność przedsięwzięcia[4]. U Miłosza (jak choćby w wierszu *Wezwanie*) słowo poetyckie jest jedynie znakiem ściganej tożsamości słowa i rzeczy, znakiem „wielkiej nadziei" – zdaniem poety taka identyfikacja jest możliwa jedynie na gruncie religijnej wizji świata. W części drugiej swojej książki Kiślak pokazuje, jak poezja Mickiewicza staje się modelem dla Miłoszowskiej w próbie restytucji religijnego szacunku dla rzeczywistości.

Antropocentryzm, do którego Miłosz odwołuje się w walce z „zimną koniecznością", jest jednak innej, przede wszystkim biblijno-chrześcijańskiej proweniencji. Jeśli Miłosz, jak pisze sama autorka, ubolewa w *Ziemi Ulro*, że „nie urodził się w takiej epoce, w której mógłby zostać prawdziwie wielkim poetą", czyli poetą wyobraźni religijnej, to chyba coś znaczy? Co najmniej to, że mając świadomość swej „anachroniczności", chce być prowokacyjnie i programowo „staroświecki", nienowoczesny i antyromantyczny właśnie! Dlatego, że romantyzm jest dla niego matecznikiem wrogiej mu postaci nowoczesności. Tworzy więc własny mit genealogiczny, poetycki i intelektualny, który jest mitem silnie antyromantycznym. Tymczasem Kiślak, zdając sprawę z jego obiekcji i sprzeciwów, traktuje go ze zrozumieniem, a więc pobłażliwie, jako kogoś, kto darmo wierzga przeciw romantycznemu ościeniowi. Zarzuty wobec romantyzmu często są niesprawiedliwe, interpretacje można podważyć, uzupełnić. Koryguje więc poetę, gdy „z wielkim zapałem przyjmuje rolę klasyka, nie znającego zresztą miary w antyromantycznej retoryce" (s. 201). „Jak zwykle u Miłosza, lektura romantyzmu [...] jest jednostronna"

4/ Por. P. de Man *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przeł. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1978 z. 3.

(s. 226) – pisze. Miłosz nie rozumie ironii romantycznej, powiada Kiślak. Ma wiele racji wtedy, gdy krytykuje jego wypowiedzi z lat czterdziestych czy pięćdziesiątych na ten temat. Ale rzecz w tym, że odrzucenie przez Miłosza ironii romantycznej dokonuje się w jego odrzuceniu romantyzmu jako światopoglądu i jako koncepcji języka poetyckiego. Dlaczego Miłosz nie może jej zaakceptować? Swobodna gra podmiotowości spełniającej się w kaprysach fantazjotwórstwa narzucającego swoje prawa światu, który dla owej subiektywności staje się obszarem niczym nie skrępowanej ekspresji, zmienia się w imaginacyjne gry z własnym wizerunkiem, w gabinet luster jaźni, która wszędzie i na wszystkim rozpoznaje ślady własnej aktywności, ale nigdzie nie potrafi znaleźć pełnego wcielenia, swojej tożsamości, przedmiotowej obecności, stale ścigając samą siebie w ironicznym dopełnieniu. Od poczucia nietożsamości jaźni i wyprodukowanego przez nią świata, a więc poczucia sztuczności, fragmentaryczności, oderwania, nie jest wolne nawet „ja" polskiej poezji romantycznej: szuka swojego uobecnienia i scalenia w ideologicznym konstrukcie, jakim jest romantyczno-symboliczny paradygmat narodowego ofiarnictwa, i tym samym produkuje *simulacrum* „polskiego Oberamergau".

Prymat nowoczesnej kondycji ironicznej jest efektem świadomości rozdzielenia podmiotowego i przedmiotowego porządku istnienia. Istota ironicznego *dedoublement*, czyli podwojenia albo zwielokrotnienia „ja" oznacza taką czynność świadomości, w której człowiek odróżnia się od nieludzkiego świata. „Ja" romantyczne zostaje wyprowadzone ze świata empirycznego i zyskuje status językowy. Jego uprzywilejowanie polega na tym, że język jest też środkiem, za pomocą którego „ja" zdolne jest odróżnić się od świata. Jak o tym pisze de Man, język dzieli więc podmiot na „ja" empiryczne, zanurzone w świecie, i „ja" „przechodzące w coś w rodzaju znaku w jego próbach odróżniania się i samookreślenia"[5]. Czy nie o takim „podwojeniu" mówi Miłosz ustami czarownika Masiulisa z *Doliny Issy*, kiedy powiada, że „człowiek jest jak ta owca, nad którą Pan Bóg zbudował drugą owcę z powietrza, i owca prawdziwa nie chce w żaden sposób być sobą, tylko tą drugą". Niewidzialna owca jest znakiem naszej obcości wobec porządku naturalnego, jest tym, co w nas *artificiel*, co więc przynależy do kultury. „Jeżeli takie ma się wyobrażenie o człowieku – dopowiada narrator – nic naturalniejszego niż dopomagać owcom, kiedy napotykają na trudności, utrzymując się w powietrzu". Kiślak interpretacji *Doliny Issy* poświęca cały rozdział swojej książki, ale idzie innym tropem, czyniąc z pastucha Dominika (Domcia) ostatnie wcielenie Króla-Ducha. Domcio jest jednak przede wszystkim wobec małego Tomasza nauczycielem ironii, nihilistą, rzecznikiem transcendentalnej samowoli „ja".

Miłosz owo rozdwojenie czyni tematem teologicznego dramatu. Pisząc o podszytym metafizyczną rozpaczą instalowaniu się w czysto ludzkim świecie („w obliczu obojętności natury"), chętnie przywołuje Baudelaire'a jako piewcę pudru

5/ P. de Man *Retoryka czasowości*, przel.A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999 nr 10-11, s. 222.

i różu, poetę tego, co *artificiel*, twórcę, dla którego uświadamianie sobie naszej zależności od natury skazuje go na kondycję ironiczną. Ale mówiąc słowami de Mana, dla Baudelaire'a (a i dla Miłosza!) żywotność i impet świadomości ironicznej nie mają w sobie nic krzepiącego. Bowiem „z chwilą, gdy niewinność czy autentyczność odczucia naszego bytu w świecie staje pod znakiem zapytania, rusza proces, który z nieszkodliwością nie ma nic wspólnego. Na początek wystarczy byle błahostka, zabawy nitką, zwisającą pojedynczo na skraju materiału, lecz nie upłynie dużo czasu, a tkanina ja rozsnuje się zupełnie i pójdzie w rozsypkę"[6]. Ironiczne „ja" to ja stale odraczające swoją prawdziwą egzystencję, „ja" bez siebie, doświadczające się w alienacji, mnożeniu dystansów wobec stanu poprzedniego. Ta hipertrofia „ja" oznacza wycofanie się ze świata, „uwypuklenie czysto fikcyjnego charakteru uniwersum podmiotu ironicznego i pieczołowite utrzymywanie radykalnej różnicy, która dzieli fikcję od świata empirycznej rzeczywistości".

Miłosz musi odrzucić ironię romantyczną właśnie dlatego, że to ukochane dziecko rewolucji romantycznej, tu chciałoby się powtórzyć za Arcypoetą, źle się bawi: pracuje na rzecz inflacji realności. Dokonując rekonstrukcji myślenia Miłoszowskiego w tym względzie, zajrzeć warto do książki Ericha Hellera *Disinherited Mind*, jak sam autor *Ziemi Ulro* przyznaje, dla niego ważnej: „Wszystko, co nie było produktem własnej twórczości artysty, było uznawane za przemijające i groziło śmiertelnym niebezpieczeństwem – dotyk realności paraliżował rękę autora. Był to istny szał twórczy, który nie miał swego odpowiednika w historii sztuki, wyzwolony po to, aby unicestwić istniejący świat i wychodząc z chaosu, zacząć na nowo, stworzyć formy bardziej obiecujące aniżeli te, będące niesławnym produktem siedmiu dni tworzenia"[7]. Któż wcześniej – zapytuje Heller – ośmieliłby się powiedzieć tak, jak to zrobił Novalis, że wiersze powinny być pięknymi słowami o pięknym brzmieniu, niekoniecznie sensownymi i pozostającymi ze sobą w związku? Słowo zostało wydane na łup samowolnej i uzurpatorskiej manipulacji artysty, przypisującego sobie wszechwładzę Stwórcy. Mallarmé ze swoją butadą – „Jestem niekompetentny we wszystkim, co nie dotyczy absolutu" – był tej rewolucji ciągiem dalszym. Pojawiła się poezja, która odniesienie do rzeczywistości uznała za pretekst pozbawiony większego znaczenia, i w której „ja" poetyckie odseparowało się od „ja" empirycznego autora. Miłosz nigdy nie zaakceptował poezji tego rodzaju, i nigdy też nie zrezygnował z potrzeby mimesis: „Kiedy słyszał, jak mówią: «Tylko przedmiot, którego nie ma, jest doskonały i czysty», rumienił się i odwracał głowę" – napisał w jednym z wierszy. Wobec kierunku rozwoju poezji współczesnej pozostaje więc krytyczny w tym sensie, że poromantyczny prymat przyznany symbolowi, jako figurze języka, w której dochodzi do syntezy podmiotu i przedmiotu, uznaje za pułapkę. Jego krytyczny osąd poezji nowoczesnej nieoczekiwanie pozostaje zbieżny z osądem de Mana, który dokonane w następstwie przełomu romantycznego zwycięstwo symbolicznej koncepcji języka poetyckiego

6/ Tamże, s. 223.

7/ E. Heller *The Disinherited Mind*, New York 1959, s. 284.

nad dawną, alegoryczną, uznaje za regres. Wcześniej poezja nic wyrzekała się elementu przedstawieniowego, zaś „ja" pozostawało jako „ja" retoryczne, czyniące podmiot figurą sensu i porządku uprzednio już istniejącego. Było to zatem „ja" niesamozwrotne, nieskore do „błazenady transcendentalnej". Akurat w przypadku Miłosza wysiłek i strategia autoprezentacji, jaką jest również Schległowska ironiczna „permanentna parabaza" – owo nieustanne wychylanie się autora poza własne dzieło[8], nie służą wcale deziluzji wzmagającej świadomość fikcyjności przedstawienia. Służą czemuś dokładnie odwrotnemu, bo równoznaczne są (o czym pisze Michał Paweł Markowski w szkicu *Miłosz: dylematy autoprezentacji*[9]) z pragnieniem ustalenia (a nie rozproszenia) własnego obrazu, z chęcią odkrycia figury upragnionej tożsamości między kolejnymi wcieleniami biograficznego i autorskiego „ja".

W następstwie rewolucji romantycznej z jej absolutyzacją „ja", alegoria, początkowo koncentrowana wokół podmiotu i motywowana psychologicznie, zmieniła się w wypowiedź całkowicie uwolnioną od podmiotu i pozbawioną odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości, (której alegoryczne przedstawienie byłoby znakiem). Co oznaczała ta logika nowej, poromantycznej alegoryczności, logika znaku językowego odsyłającego do innego znaku, jak ją nazywa de Man, logika „bezosobowości alegorycznej", „zadekretowana i podtrzymywana przez poetę w całkowitym sprzeciwie wobec naturalnych wydarzeń"[10]? W poezji europejskiej oznaczała zwycięstwo modelu poezji obcego Miłoszowi. Zanik „ja" i utrata funkcji przedstawieniowej szły ze sobą w parze, doprowadzając do depersonalizacji poezji nowoczesnej i zmieniając ją w grę czysto językową.

Miłosz pozostaje zatem antyromantyczny w najbardziej kluczowych dla siebie – jako poety – kwestiach. Do wymienionych dodajmy kolejne. „Miłosz – jak pisze autorka – widzi najchętniej romantyzm jako połączenie dwóch nostalgii, do przeszłości i do przyszłości, przekonany, że ucieczka romantyków w historię wyobrażoną była tylko ucieczką od historii rzeczywistej" (s. 226). Czy Miłosz ma rację? Ma ją o tyle, że „ironia – jak powiada de Man – dzieli przepływ czasowego doświadczenia na przeszłość, która jest czystą mistyfikacją, oraz przyszłość, której nigdy nie przestanie nękać groźba ponownego upadku w nieautentyczność"[11]. Ową nieautentyczność ironia może „rozpoznać, ale nie przezwyciężyć". Autorka pozostawia tę kwestię zrazu bez odpowiedzi; w dalszej części swej książki, gdzie pisze o „Mickiewiczowskich krajobrazach egzystencji", znajdujemy odpowiedź, że Miłosz racji tak do końca nie ma, i wypada się z nią zgodzić, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie to, co o Mickiewiczowskim – ale i o Miloszowskim! – doświadczeniu

8/ Por. W. Szturc *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 184 i nast.

9/ M. P. Markowski *Miłosz:dylematy autoprezentacji*, w: *Poznawanie Miłosza 2*, pod. red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 372 i nast.

10/ P. de Man *Liryka i nowoczesność*, przeł. A. Przybyłowski, w: „Literatura na Świecie" 1999 nr 10-11, s. 156.

11/ P. de Man *Retoryka...*, s. 223.

czasu pisał niegdyś Marian Maciejewski[12]. Pokazuje też na przykładzie mechanizmu antycypacji wspomnień u Słowackiego i Miłosza, jak żywotną strukturą wrażliwości pozostaje ironiczna świadomość melancholijna. Godzi się jednak zauważyć, że Miłosz (jak wcześniej Hegel i Kierkegaard) uznaje ją za skazę moralną, właściwą usposobieniu estetycznemu! – o czym pisze w eseju *Piasek w klepsydrze*. Jednak ważniejsze wydaje się właśnie zaniechanie w tym miejscu wątku Miłoszowskiej lektury romantyzmu, w której jawi się on poecie jako niechętny albo wręcz wrogi teraźniejszości. Sprawa to o tyle zasadnicza, że adoracja teraźniejszości stanowi centrum jego poetyckiego światopoglądu, bowiem właśnie teraźniejszość stanowi dla poety medium, za pośrednictwem którego odsłania się rzeczywistość. I tu sprawa ironii okazuje się sprawą kluczową.

Restytucja religijnego stosunku do rzeczywistości oznacza przekroczenie światopoglądu ironicznego nieszczęśliwej, bo ciągle odraczanej, egzystencji. Owo przekroczenie oznacza więc zwycięstwo nad czasem. Romantycy znajdowali je w mitologii estetyczno-moralnej, w której język poetycki jawił się jako język utraconej jedności bytu. W tej koncepcji to, co sztuczne, okaże się u źródła naturalne: natura, powołując do życia człowieka i jego boski organ – wyobraźnię, ustanawia retortę, w której alchemicznie złączone zostają zwaśnione porządki. Innym wariantem był ten, w którym świecki czas, historyczność, okazywała się figurą sensu religijnego. Jak pisze w cytowanej rozprawie de Man, „dla późniejszego Friedricha Schlegla, tak jak dla Kierkegaarda, wyjściem mógł być tylko skok z języka w wiarę", w „apokaliptyczne koncepcje ludzkiej temporalności". Miłosz – „późny wnuk", deklaruje się jako poeta religijnej wyobraźni, historyczność wymienia na *apokatastasis*. Ale przede wszystkim dla Miłosza-poety oznacza to również powrót do rozumienia alegorii datującego się na czasy sprzed „językowego zwrotu". Przekroczenie światopoglądu ironicznego oznacza swego rodzaju unieważnienie przeszłości i przyszłości, usytuowanie się w teraźniejszości rzeczy przeszłych i teraźniejszości rzeczy przyszłych, traktowanie więc chwili jako alegorii wieczności. Tu niewątpliwie Mickiewicz jako poeta chrześcijańskiej wyobraźni, Mickiewicz ze swymi „czuciami wieczności" (*vide* Maciejewski) jest mu ku pomocy, i Kiślak bardzo sugestywnie i z wielką maestrią pokazuje Mickiewicza jako protoplastę wyobraźni i języka poetyckiego Miłosza.

Ale w jakim stopniu Mickiewicz ważny jest dla Miłosza jako poeta romantyczny właśnie? Pytanie z pozoru tylko wygląda na nonsensowne, bo Mickiewicz ważniejszy jest dla autora *Ocalenia* nie tam, gdzie okazuje się romantycznym przede wszystkim poetą! Co więcej, Mickiewicz nieromantyczny większy może problem stanowi dla Miłosza aniżeli romantyczny właśnie! Autorka skrupulatnie przedstawia całą ambiwalencję stosunku Miłosza do Mickiewicza, pokazuje, jak bardzo potrafi zdezawuować i poniżyć swego „ukochanego" poetę, jakim „nieintegralnym" przedmiotem podziwu i niechęci okazuje się dla Miłosza Mickiewicz i jak wielki

---

12/ M. Maciejewski *Mickiewiczowskie „czucia wieczności" (Czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, w tegoż: *Poetyka – gatunek – obraz*, Wrocław 1977, s. 67-117.

jest dług poetycki zaciągnięty przez jego następcę. Autorka skłonna jest interpretować tę „wybiórczą" i „niesprawiedliwą" lekturę jako desperackie zmagania ze zwycięską, w końcu, dominacją romantyzmu. Jest to w przyjętej przez badaczkę perspektywie uprawniony punkt widzenia, ale sądzę, że przygoda Miłosza z Mickiewiczem znajduje swoje wytłumaczenie, jeśli zmagania, jakie z tradycją toczy „talent indywidualny", potraktować nieco inaczej, tak jak to proponuje w swoich pracach znakomity badacz romantycznej poezji, Harold Bloom[13]. W przyjętej przez niego lekturze tradycji zagadnienie „wpływu" poetyckiego uzyskuje nowy wymiar. Bloom odwołuje się do Freudowskiej hermeneutyki, tego co w niej nazywa się „romansem rodzinnym" i właściwego dziecku pragnienia emancypacji spod władzy ojcowskiej. Poetycka zależność, powiada Bloom, gdy ma miejsce w przypadku dwóch wybitnych, „silnych" (jak to nazywa) poetów, zawsze polega na „mylnej" lekturze poprzednika. Owa lektura stanowi akt twórczej zdrady i zawsze jest „niedoczytaniem" i „błędną" interpretacją. Historia literatury w tym ujęciu staje się historią szczególnej odmiany poetyckiego antagonizmu (agonizmu), nie przestając zarazem być historią intertekstualności. W tym sensie „Mickiewicz Miłosza" widziany w kategoriach Bloomowskich stanowi rodzaj lektury, która – dopuszczając nieco przesady z powieści Davida Lodge'a (na co *licentia poetica* sztuki interpretacji zezwala) – mogłaby nosić tytuł „Miłosz jako poprzednik Mickiewicza". Mickiewicz jest tu prekursorem, którego Miłosz czyta w taki sposób, aby go dla siebie „napisać", aby ocalić swoją poetycką suwerenność a zarazem pozostać w najgłębiej intymnym stosunku, ba! – stać się jego poetycką inkarnacją. Takie uwikłanie Miłosza w Wielkiego Poprzednika widoczne jest nie tylko na gruncie tekstu poetyckiego. Również na gruncie tekstu (auto)biografii reżyserowanej przez poetę. Miłosz bardzo konsekwentnie stylizuje swoją autobiografię na biografię Mickiewicza, tropi miejsca wspólne, tworząc swój własny wizerunek, gra poprzez podstawienie i zerwanie, zaciera ślady i robi do nich aluzje. Kiślak w swojej pracy skupia się na poetyckich pokrewieństwach, lokuje je w „tajemniczej mitologii «Litwy mistycznej»". Co „biograficzne", uznaje za mniej istotne. „Paralele między wieszczem a noblistą, któremu często publiczność narzuca niechciane szaty wieszcza, układają się w porządku biografii z podejrzaną łatwością" – pisze, zbywając je jako „stały i częsty topos miłoszologii", więc banalny (s. 271 i nast.). Niesłusznie, bo teksty obu biografii w tym względzie dają ogromnie wiele do myślenia.

Reasumując zatem: *Walka Jakuba z aniołem* jest książką imponującą. Jej autorce udało się stworzyć własną i spójną interpretację całości dzieła Miłosza. Moje zastrzeżenia recenzenta i mój sprzeciw w niczym nie umniejszają ani niczego nie ujmują hermeneutyce zastosowanej przez Elżbietę Kiślak. O rzeczy, o których pisze, długo jeszcze będziemy się kłócili, bo jak słusznie pisze, to „powieść nieskończona".

---

[13] H. Bloom *The Poetic Influence. New and Selected Criticism*, New Haven 1988, s. 83 i nast.

Elżbieta JANICKA

Andrzej Trzebiński – „nowy jakiś polski Nietzsche"?

O trzecim redaktorze „Sztuki i Narodu" w świetle jego dziennika oraz polemiki z Czesławem Miłoszem

Trzebiński, nowy jakiś polski Nietzsche,
Nim umarł, usta miał zagipsowane,
Mur i powolne chmury zapamiętał
Sekundę patrząc czarnymi oczyma

– napisał o nim Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim*. W chwili śmierci w masowej egzekucji 12 listopada 1943 roku Andrzej Trzebiński miał lat dwadzieścia jeden. Był wówczas redaktorem naczelnym konspiracyjnego miesięcznika literackiego „Sztuka i Naród" wydawanego nakładem Konfederacji Narodu, podziemnej organizacji polityczno-wojskowej. Jednakże aresztowany został przypadkowo i bez związku z podziemną działalnością – w stołówce niemieckiej fabryki, gdzie bezprawnie korzystał z obiadów. Pozostawił po sobie wyszukane wiersze bliskie poetyce Awangardy Krakowskiej, wysoko oceniony przez Leona Schillera dramat *Aby podnieść różę...*, dziennik – sejsmograf wstrząsów i zmagań wewnętrznych, nie dokończoną powieść, artykuły krytyczne i teoretyczne. Równocześnie w dorobku Trzebińskiego figurują ideologiczne teksty i piosenki propagandowe. Przez ostatnie półtora roku życia ten młodziutki artysta i intelektualista należał do kierowanej przez Bolesława Piaseckiego Konfederacji Narodu – kadrowo i programowo stanowiącej kontynuację ONR-Falangi. Do jesieni 1943 roku KN nie była zrzeszona w AK, nie uznawała zwierzchnictwa rządu londyńskiego i realizowała własne, odrębne koncepcje polityczne. Po roku 1939 na świecie toczyła się wojna. W Polsce trwała hitlerowska – a do czerwca 1941 również sowiecka – okupacja. Kierownictwu Konfederacji Narodu tymczasem marzyło się Imperium – totalitarne, rasistowskie mocarstwo Słowian dowodzone przez polską elitę.

Na organizację Piaseckiego w okupowanej Warszawie natknął się Trzebiński za sprawą kolegi ze studiów, który zaprosił go do udziału w otwartym zebraniu redakcyjnym inaugurującym działalność „Sztuki i Narodu". Spotkanie odbyło się pod koniec stycznia 1942 roku i polegało na ustnej prezentacji materiałów do pierwszego numeru pisma. Trzebiński przedstawił wówczas recenzję z *Kwiatów polskich* Tuwima i jeden ze swych wierszy. Obydwa teksty – o wysokim poziomie merytorycznym i całkowicie neutralne politycznie – zostały przyjęte do druku. Tym sposobem, z początku niezobowiązująco, wszedł Trzebiński w orbitę KN. Członkiem organizacji został najprawdopodobniej w czerwcu 1942 roku. Miesiąc później powierzono mu etat kierownika kolportażu konfederacyjnej prasy.

Wraz ze wstąpieniem do KN przed Trzebińskim zaczęły piętrzyć się trudności. Gnębiły go troski materialne. Praca organizacyjna nie pozwalała na naukę – ze studiów polonistycznych na podziemnym Uniwersytecie Warszawskim zrezygnował na początku roku akademickiego 1942/1943. Konspiracja nie pozostawiała też czasu na samodzielną refleksję i twórczość. Swe talenty i siły podporządkował Trzebiński umacnianiu konfederacyjnej ideologii. Jednocześnie zachowywał się jak zakładnik dokonanego wyboru. Z uporem tłumił własne wątpliwości. Usiłował – jak się wyraził w dzienniku – „samemu sobie łeb ukręcić" (*P*, s. 136)[1], przekonując siebie i innych, że imperialna doktryna KN stanowi realne przezwyciężenie sprzeczności i rozwiązanie problemów gnębiących współczesnego człowieka i współczesny świat. Czy istotnie przystaje do Trzebińskiego określenie „nowy jakiś polski Nietzsche"?

Esej Miłosza

Między Miłoszem a Trzebińskim zaistniał w czasie wojny spór, którego rekonstrukcja stała się możliwa po przeszło pięćdziesięciu latach wraz z opublikowaniem w roku 1996 tomu okupacyjnych esejów Miłosza *Legendy nowoczesności*. Wówczas to znany wcześniej artykuł Trzebińskiego *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej* okazał się polemiczną reakcją na – ujawniony w *Legendach* – tekst Miłosza *Zupełne wyzwolenie*. Z *Zupełnym wyzwoleniem* zapoznał się Trzebiński w maju roku 1942 na autorskim spotkaniu Miłosza ze studentami podziemnej polonistyki. Odpowiedź Trzebińskiego ukazała się w podwójnym sierpniowo-wrześniowym numerze „Sztuki i Narodu" z tego samego roku. Bezpośrednio po wysłuchaniu lektury *Zupełnego wyzwolenia* Trzebiński nie krył oburzenia. W dzienniku pod datą 12 maja 1942 zanotował: „miłosz. na jego essay o gide'm miałem ochotę odpowiedzieć. to jest drażniąca ślepota filozoficzna tak nie rozumieć irracjonalizmu. dla niego w sposób bezsensowny prawda absolutna wiąże się z racjonalizmem. i po co wobec tego znać w ogóle brzozowskiego, jeżeli się coś takiego później pisze?"(*P*, s. 134). Co było przedmiotem kontrowersji między poetami?

1/ W niniejszym artykule cytaty z dziennika opatrzone są literą „*P*", jako że Trzebiński nazwał swoje codzienne zapiski *Pamiętnikiem*. Umieszczone obok numery stron odsyłają do wydania dziennika w tomie: A. Trzebiński *Kwiaty z drzew zakazanych. Proza*, słowo wstępne i opracowanie Z. Jastrzębski, Warszawa 1972, s. 76-290.

Sprawa irracjonalizmu opisana w *Zupełnym wyzwoleniu* przedstawiała się niedwuznacznie. Irracjonalizm związany z myślą Nietzschego, Bergsona i Jamesa oznaczał dla Miłosza nierozerwalny, wzajemnie warunkujący się splot witalizmu, immoralizmu, woluntaryzmu oraz pragmatyzmu – splot o podłożu i ostrzu antyracjonalistycznym. Przeprowadzony w eseju wywód przebiegał następująco: witalizm uznany został za wartość nadrzędną – za transcendencję właściwie – życie pojęte jako żywotność, dzianie się, rozrost, przemiana, dynamizm, siła i energia. Wątpiący rozum w swych próbach narzucenia norm i ograniczeń wszechogarniającemu *élan vital* wypadał żałośnie w oczach witalistów. Żywotność okrzyknięto istotą, prawdą, a co ją potęguje – dobrem. Nowa moralność – amoralna z dotychczasowego punktu widzenia, gdyż ustanowiona poza dotychczasowym systemem aksjologicznym – głosiła: „nie ma takiej ceny, której nie warto zapłacić za bujność, potęgę, żywotność"[2]. Wola silnego człowieka – interpretowana jako wola samego życia prężącego się do skoku, przemawiającego przez ludzkie akurat medium – stała się uprawomocnieniem działania. W sukurs woluntaryzmowi pospieszył pragmatyzm z teorią prawdy utożsamiającą pojęcie prawdziwości twierdzeń z pojęciem skuteczności praktycznej działań na owych twierdzeniach opartych.

Istotny związek łączy więc – dowodził Miłosz – irracjonalizm z imperializmem. Przykład męczeństwa czarnej Afryki nakładał się w *Zupełnym wyzwoleniu* na losy więźniów hitlerowskich obozów koncentracyjnych – obraz z łatwością można było dopełnić dziejami Indian obu Ameryk, mieszkańców Indii lub Indochin. Irracjonalizm – zwłaszcza pragmatyczną jego odnogę – wiązał Miłosz z totalitaryzmem:

> Zdaje się, że odpowiednio przebudowany pragmatyzm jest jedyną ideologią totalnych ustrojów. [...] „Prawdą jest to, co w nas potęguje energię wykonywania czynności, przepisanych przez układ stosunków, w jakich żyjemy". Tak ujmował Brzozowski podstawowe twierdzenie pragmatyków. Do twierdzenia tego mogliby się przyznać wodzowie, których usta nie zawahały się wymawiać najoczywistszych kłamstw, byle wydobyć z narodów *maximum* prężności i energii.[3]

Irracjonalizm, czyli witalizm, immoralizm, woluntaryzm i pragmatyzm, czyli imperializm, czyli totalitaryzm. I Brzozowski w tym wszystkim jako „ambasador pragmatyzmu na polskim gruncie"[4]. To było więcej niż Trzebiński mógł wytrzymać.

2/ Cz. Miłosz *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, słowo wstępne J. Błoński, Kraków 1996, s. 58.

3/ Tamże, s. 68. Cytowane przez Miłosza zdanie Brzozowskiego figuruje w rozdziale *Pragmatyzm i materializm dziejowy*, w: S. Brzozowski *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstęp A. Walicki, Kraków 1990, s. 211.

4/ Przytoczone określenie widnieje w liście Miłosza do Andrzejewskiego, datowanym w przybliżeniu na koniec 1942 lub początek 1943 roku (por. Cz. Miłosz *Legendy...*, s. 221).

Obrona Brzozowskiego – obrona Konfederacji Narodu

Zupełne wyzwolenie, choć nie do niego skierowane, ubodło Trzebińskiego osobiście. Godziło bowiem w bezkrytyczne uwielbienie, jakie żywił dla późnych poglądów Brzozowskiego. Trzebiński utożsamiał się z witalistycznym i woluntarystycznym ideałem. Podobnie przyjmował za swoją, obecną w pismach mistrza, pochwałę imperializmu (rzymskiego i angielskiego) oraz totalitarną – widać to dzisiaj – utopię planowości, przewidywalności i absolutnej kontroli nad jednostką, społeczeństwem, kulturą i historią, a także nad światem przyrody. Nie przeczył też, że wymienione zjawiska są korelatami irracjonalizmu. Co zatem było powodem jego irytacji?

Irracjonalistycznym propozycjom towarzyszyły u Brzozowskiego, z jednej strony, miażdżąca krytyka demokracji, z drugiej zaś – wyłonienie nowego absolutu: absolutu narodu. Demokrację atakował Brzozowski jako „bezpłodny kulturalnie stan dusz", „system umysłowych fikcji", jako zaprzeczenie rzeczywistego życia i prawdy (w ujęciu witalistycznym)[5]. Istotnie, rzeczywiste i prawdziwe miało być – zdaniem Brzozowskiego – inne „dumne zjawisko epoki: poza demokratyczną fikcją d o j r z e w a j ą nowe formy życia; powstają nowe narody"[6]. Stwierdzeń równoznacznych z apologią i absolutyzacją narodu, graniczących z uniesieniem mistycznym w późnych pismach Brzozowskiego nie brakuje. Tak daleko idące rozumienie pojęcia narodu rewolucjonizowało – a konkretnie: relatywizowało – dotychczasowe kategorie epistemologiczne, estetyczne i etyczne. Ostateczny wniosek z rozważań Brzozowskiego, wypowiedziany w formie imperatywu, brzmiał: „Ktokolwiek tworzy potęgę, może ją tworzyć – niech ją tworzy: przyrost energii narodowej stanie się zawsze źródłem prawdy, choćby był dokonany wbrew buntowi dusz", oraz: „Szukajcie zwycięstwa, mocy i potęgi [...]: zwycięskie ciało narodu jest jedyną prawdą waszego ducha"[7].

Były to poglądy, z których Konfederacja Narodu – a wcześniej ONR-Falanga[8] – czerpała swą retorykę i argumentację, które przywoływała jako legitymację formułowanej doktryny. Trzebiński czytał Brzozowskiego, niepomny, że obcuje z subiektywnym świadectwem jednostkowych zmagań myślowo-emocjonalnych, a za-

5/ Por. S. Brzozowski *Legenda Młodej Polski*, w: tegoż *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i opracowanie H. Markiewicz, Wrocław-Kraków 1990, t. 2, kolejno s. 912, 913, 914 – gdzie przeczytać można, że „Nie te pojęcia życia, które ułatwiają tworzenie się politycznych, demokratycznych zrzeszeń, ale te, które odbijają samo skomplikowane, w walce z żywiołem powstające i utrzymujące się rozczłonkowanie życia, posiadają prawdziwe życiowe znaczenie".

6/ Tamże, s. 918.

7/ Tamże, s. 1056.

8/ W studium poświęconym Falandze Jan Józef Lipski odnotował: „Stanisław Brzozowski jest w prasie ONR «Falanga» najczęściej cytowanym (zawsze pozytywnie) spośród polskich ideologów" (J. J. Lipski *Katolickie Państwo Narodu Polskiego*, wstęp A. Michnik, oprac. Sz. Rudnicki, Londyn 1994, s. 188).

razem z dokumentem minionej epoki, wobec którego bardziej przystoi podejście badacza niż wyznawcy. Nie podjął więc próby wychwycenia sprzeczności oraz niebezpieczeństw praktycznego zastosowania głoszonych przez pisarza poglądów. Wypowiedzi Brzozowskiego przyswajał sobie – jak to określił w dzienniku – podświadomie (*P*, s. 106)[9]. Miejsce brakującej interpretacji krytycznej zastąpiła z czasem, podbudowana grupowym autorytetem, wyznawczo-funkcjonalna interpretacja brzozowszczyków-konfederatów.

Irracjonalizm – tak, immoralizm – nie

Występując w obronie Brzozowskiego oraz irracjonalizmu i jego pochodnych, bronił zatem Trzebiński Konfederacji Narodu, a także własnego wyboru drogi życiowej. Ale przed czym właściwie bronił? Nie zaprzeczał wszak irracjonalizmowi Brzozowskiego. Podobnie macierzystą organizację bez zastrzeżeń sytuował po stronie irracjonalizmu i jego korelatów. Buntował się natomiast przeciwko zaliczeniu do owych korelatów immoralizmu. Słowem, odrzucał myśl o immoralnym charakterze imperialnej doktryny KN. Twierdził, że Konfederacja głosi użycie siły, ekspansję oraz imperializm nie same w sobie i dla siebie, nie z pobudek egoistycznych, lecz w imię wyższych, absolutnych wartości w tradycyjnym judeochrześcijańskim rozumieniu. W przypadku irracjonalizmu liczy się tylko – utrzymywał – „kto będzie właścicielem tego irracjonalizmu" i „co będą kształtować te [irracjonalne] siły"[10]. Ujęcie takie ratowało w mniemaniu Trzebińskiego zdyskwalifikowany przez Miłosza splot „brzozowskich" idei reprezentowanych przez Konfederację Narodu.

Esej Miłosza zawierał ponadto stwierdzenie, z którego jednoznacznie – choć niezamierzenie – wynikała kwalifikacja Konfederacji Narodu jako organizacji faszystowskiej:

> Skrzyżowania i pokrewieństwa kierunków antyracjonalnych są wielce skomplikowane. Niemniej przyszłość, zawsze zacierająca różnice i wydobywająca podobieństwa – zapewne sprowadzi je do jakiegoś wspólnego mianownika. Wtedy też zapewne będzie czas na wykazanie ich roli w tworzeniu się ruchów faszystowskich.[11]

Odrzucając zarzut immoralizmu, Trzebiński rozprawiał się zatem pośrednio z oskarżeniem o faszyzm. Faszyzm uważał najwyraźniej za przejaw irracjonalizmu

---

9/ Po lekturze tomu *Kwiaty z drzew zakazanych* Krzysztof Mętrak określił Trzebińskiego sformułowaniem „Brzozowski okupacji", wydobywając fascynację młodego poety poglądami i osobą autora *Legendy Młodej Polski* (por. K. Mętrak, *„Jakiś polski Nietzsche"*..., „Twórczość" 1973 nr 5). Mętrak nie wiedział przy tym, bądź też nie mógł ujawnić ze względów cenzuralnych, że z przekonaniami późnego Brzozowskiego ściśle wiązała się sprawa politycznej przynależności Trzebińskiego.

10/ A. Trzebiński *Udajmy, że istniejemy gdzie indziej*, w: tegoż *Kwiaty*..., s. 14.

11/ Cz. Miłosz *Zupełne wyzwolenie*, w: *Legendy*..., s. 65.

immoralnego; program Konfederacji Narodu zaś – za manifestację irracjonalizmu poprawnego, a nawet pożądanego moralnie.

Zakłamanie czy cynizm?

Kierownictwo Konfederacji Narodu było nieporównanie mniej pruderyjne w swych wypowiedziach. W założycielskim dokumencie *Wielka Ideologia Narodu Polskiego* Bolesław Piasecki dekretował: „Treścią imperializmu polskiego jest służba dobru świata. Mocą jego jest oparcie się na niewzruszonej pewności własnych pobudek moralnych"[12]. Ojciec Józef Warszawski w *Uniwersalizmie*, odcinając się jakoby od totalitaryzmu, zaznaczał, że przedwojenny ONR, jakkolwiek totalizujący, „stał o cale niebo wyżej nawet od włoskiego faszyzmu"[13]. W chaosie współczesnego świata natomiast ojciec kapelan dostrzegał pozytywne punkty oparcia: prawdę rasy, prawdę krwi i ziemi, wreszcie prawdę narodu, „który łączy i spaja w jeden zespół biologiczny instynkt grup plemienno-ludowych"[14]. Dla żadnego z wymienionych autorów nie ulegała wątpliwości konieczność walki z żydowsko-masońskim spiskiem uknutym na pohybel ludzkości[15] oraz nakaz „wyrugowania" z Imperium Słowiańskiego „wszystkich elementów narodowościowo obcych, ze specjalnym uwzględnieniem żydów"[16]. Onufry Bronisław Kopczyński – przedwojenny aktywista Falangi, pierwszy redaktor „Sztuki i Narodu" – miał świadomość, że w Katolickim Państwie Narodu Polskiego nie artyści i nie uczeni, lecz ideolodzy i specjaliści od propagandy decydować będą o kształcie i kierunku rozwoju sztuki oraz nauki[17].

Andrzej Trzebiński natomiast gustował w osobliwej ekwilibrystyce umysłowej. W kolejnych artykułach usiłował dowodzić, że polski nacjonalizm jest najpełniejszą realizacją miłości bliźniego i najszczytniejszych ogólnoludzkich wartości (*Korzenie i kwiaty myśli współczesnej*); że polski imperializm to nic innego, jak pacyfizm (*W klimacie kultury imperialnej*); że przemoc i gwałt to zjawiska neutralne moralnie, a częstokroć po prostu dobre – wystarczy, że opromieni je słuszny cel (*Prestige słabości*); że właśnie zgodność z konfederacyjną ideologią i propagandą zapewni sztuce autentyzm i szanse nieskrępowanego rozwoju (*Wytyczne działania Ruchu* [*Kulturowego*], *Podstawy myślowe* [*Ruchu Kulturowego*] – dwa maszynopisy autorstwa Trzebińskiego, znalezione w papierach po Tadeuszu Gajcym). Aby dopełnić

12/ L. Całka [B. Piasecki] *Wielka Ideologia Narodu Polskiego*, Warszawa 1940, s. 15.

13/ [J. Warszawski] *Uniwersalizm. Zarys narodowej filozofii społecznej*, cz. I, Warszawa 1942, s. 13.

14/ Tamże, s. 23 i 29.

15/ Tamże, s. 13.

16/ L. Całka [B. Piasecki] *Wielka Ideologia...*, s. 11. W cytacie zachowana została ortografia oryginału.

17/ Por. A. Gozdawa-Reutt *Spotkania z Kopczyńskim*, w: *W gałązce dymu, w ognia blasku...*, zebrał i opracował J. Szczypka, Warszawa 1977, s. 90-91.

obrazu, przyszłym artystom oczyszczonego rasowo Słowiańskiego Imperium Trzebiński gotów był postawić za przykład... Leona Schillera, którego darzył uwielbieniem.

W artykule *Metoda „złotego szczytu"* potępiał Trzebiński tych, którzy przekreślili „ponadnaturalność wszelkiej etyki. Boga jako jej prawodawcę" i piętnował relatywistów za poglądy w linii prostej – jak mniemał – prowadzące do nihilizmu[18], co nie przeszkadzało mu pisać o „naszej kulturze, naszej metafizyce, naszej polityce" – gdzie wspólnotą, której ślady odnajdujemy w zaimkach dzierżawczych, była Konfederacja Narodu. Najkrócej mówiąc, Trzebiński robił wszystko, aby ze starcia Nietzschego z Bogiem ocalić całego Nietzschego i całego Boga. Czy była to pruderia? Może raczej, co sugerował Tadeusz Borowski w opowiadaniu *U nas, w Auschwitzu...* „styl życia świadomego i nieświadomego zakłamania"[19]? A może, jak zaopiniowała Marta Piwińska w *Wojennych debiutach dramatycznych*, najzwyklejszy cynizm[20]?

Marzenie o samym sobie

Dziennik Trzebińskiego wskazuje na głębszą, strukturalną zależność między stanowiskiem zajętym przez artystę w sprawie konfederacyjnej ideologii a typem osobowości, jaki reprezentował. Analiza zapisanego w dzienniku marzenia o samym sobie pozwala zrekonstruować zasadnicze rysy osobowości diarysty. Mimo pewnych cech charakterologicznych typowych dla osobowości autorytarnej – stanowiącej zakorzeniony w jednostce psychologiczny fundament totalitaryzmu – Trzebiński pozostawał nieczuły na totalitarną podnietę, jaką jest wywyższenie przez uczestnictwo w potędze masy oraz przez identyfikację z przywódcą. Snuł bowiem projekt indywidualnej wielkości. Nie krył, że myśli o sobie „jako o postaci historycznej" (*P*, s. 199). Cel swoich aspiracji określił następująco: „być «człowiekiem historycznym», więcej – być obywatelem historii" (*P*, s. 227). Za wzór „człowieka historycznego" uważał Napoleona, czyli genialną jednostkę wyrastającą ponad ogół i urabiającą rzeczywistość podług własnego zamysłu. Najogólniej rzecz ujmując, Trzebińskim owładnął fantazmat „człowieka epokowego": indywidualisty, woluntarysty, który odmienia bieg historii.

W dzienniku pisał z patosem, że „rzucił wyzwanie historii". Przyznawał się w związku z tym do ambicji oraz dumy, ale i do pychy (*P*, s. 255-256). O powodujących nim uczuciach dowiadujemy się rzeczy zastanawiającej – że były tyleż

18/ „Sumienie staje się funkcją wartości praktycznych, życiowych, naturalnych. / W szczerości swojej mija się i to. Norma etyczna staje w sprzeczności z żywiołową agresywnością życia. Zaprzecza się wszelkiej normie. Jednostka decyduje się i świadomie określa: «Jestem poza dobrem i złem»" (S. Łomień [A. Trzebiński] *Metoda „złotego szczytu" (Głosy na temat uniwersalizmu)*, „Sztuka i Naród", kwiecień 1943 nr 7, s. 6-10; przedruk w: tenże *Kwiaty...*, s. 42.

19/ T. Borowski *U nas, w Auschwitzu...*, w: tegoż *Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*, wybór i posłowie T. Drewnowski, Warszawa 1974, s. 123.

20/ M. Piwińska *Wojenne debiuty dramatyczne*, „Dialog" 1964 nr 7, s. 94.

palące i namiętne, co niesprecyzowane, niemalże bezprzedmiotowe. Trzebiński pisze o nich: „ambicje bez kierunku nawet!" (*P*, s. 220). Dotyczyło to okresu sprzed zetknięcia się diarysty z Konfederacją Narodu. Lecz i później nie wiedział, jakie konkretnie ma być jego „miejsce historyczne" (*P*, s. 250). Nadmieniał o „pomnikach wznoszonych z...", jakby nie umiał zdecydować, co konkretnie w historii wprawia go w uniesienie. Chodzi tu jednak o coś innego niż, jak można sądzić z pozoru, zwykły brak zdecydowania. Klucza do wyjaśnienia i zrozumienia owego zjawiska nie trzeba długo szukać.

Zawrót głowy od historii zaczął się u Trzebińskiego od fascynacji belwederczykami. Wśród spiskowców szczególną predylekcją darzył diarysta młodziutkiego Maurycego Mochnackiego. Nie próbował przy tym wnikać w głoszone przez romantyka koncepcje. Mochnacki stał się dlań idolem jako „dziki, niezrozumiały awanturnik rewolucji" (*P*, s. 98). Nadrzędną cechę i wartość uwielbianej postaci stanowiło więc – w oczach diarysty – awanturnictwo. Trzebiński rozpoznał siebie w awanturnictwie Mochnackiego. Awanturnictwo Mochnackiego pragnął też naśladować. Jest to o tyle istotne, że „ambicje bez kierunku", niesprecyzowana „wola wielkości", żądza pomnażania i potęgowania przeżyć niezwykłych, czyli ponadprzeciętnych wiążą się ściśle z awanturnictwem właśnie, a nawet nazywane bywają jego mianem.

Awanturnictwo

W odróżnieniu od potocznych wyobrażeń, awanturnik, o którym mowa, to nie tylko poszukiwacz przygód, ryzykant prowadzący burzliwy tryb życia. Powoduje nim coś więcej niż potrzeba wyżycia się – choć i o niej wspomina Trzebiński, zastanawiając się nad samym sobą (*P*, s. 150). Roger Stéphane uczynił zagadnienie awanturnictwa przedmiotem obszernego studium-książki *Portrait de l'aventurier* (*Portret awanturnika*)[21]. Francuski badacz wywodzi interesujące nas zjawisko z erozji absolutu, obalenia *sacrum*, relatywizacji wartości i norm. Objęcie religii i ustanowionej w jej majestacie moralności wspólnym mianownikiem mistyfikacji – świadomość, że łączy je ludzkie, a nie nadludzkie pochodzenie – nie pojawiło się wraz z Marksem, Nietzschem i Freudem. Jednakże za sprawą ich dociekań przybrało na sile w końcu XIX i na początku XX wieku. Awanturnictwo traktuje Stéphane jako wyjątkowo wyrazisty, skrajny przejaw indywidualizmu, który przestał być możliwy wraz z nastaniem epoki ruchów masowych o charakterze totalitarnym. Dlatego bohaterów swego studium: Thomasa Edwarda Lawrence'a, André Malraux i Ernsta von Salomona, nazywa ostatnimi awanturnikami. (Miejsce awanturnika zajął następnie, zdaniem Sétphane'a, przywódca będący emanacją masy, a w epoce masowej konsumpcji – technokrata).

Tak więc awanturnik to indywidualista i człowiek głęboko samotny, niezdolny żyć dla samego życia a jednocześnie świadom względności wszystkiego, co nadaje

---

21/ Najserdeczniejsze podziękowania kieruję pod adresem profesor Marii Janion, która zwróciła moją uwagę na zjawisko awanturnictwa oraz na książkę francuskiego badacza.

ludzkiemu istnieniu wzniosłość i sens. Z samotnością i absurdem – choć wie, że są nieusuwalne – stara się walczyć przez podjęcie brawurowego działania. W wyniku spektakularnej akcji pragnie stać się bohaterem – zdobyć chwałę i rozsławić swe imię. Liczy, że w ten sposób ujawni i zakomunikuje siebie innym, nie tracąc przy tym nic ze swej wyjątkowości, czyli nie posuwając się do wtopienia w tłum. Tak miałoby wyglądać złudne, lecz przynoszące chwilę ulgi przezwyciężenie samotności. Bohater, aby zaistnieć, potrzebuje świadków i uczestników swego bohaterstwa. Włączając ludzi we własne działania, nadając kierunek ich losom, zyskuje – znowu iluzoryczną, ale i pozwalającą przejściowo przezwyciężyć absurd – rację bytu. Efemeryczna natura doznanej ulgi każe ponawiać i potęgować bohaterskie wyczyny. Kondycja awanturnika to tkwienie w błędnym kole przypominającym uzależnienie narkotyczne.

Tytułowe pytanie raz jeszcze

Najbardziej kuszącym sposobem osiągnięcia bohaterstwa jest zdobycie statusu „człowieka epokowego", w sensie, w jakim rozumiał rzecz Trzebiński. Diarysta sformułował ideał człowieka odciskającego swe piętno na historii. Roger Stéphane zaś określił swych bohaterów jako „ostatnich, którzy zapragnęli pisać historię małą literą; ostatnich, którzy próbowali podporządkować historię ich własnemu przeznaczeniu"[22]. Stéphane – a za nim Sartre – wymiennie nazywa awanturnika człowiekiem czynu. Trzebiński, marzący o czynie, przystałby na taką kwalifikację. Problematyczne okazują się natomiast wyznaczniki awanturniczego działania. Aby najkrócej scharakteryzować czyn awanturnika, Stéphane przytacza fragment *Woli mocy* Nietzschego: „1. Nie znamy motywów akcji. 2. Nie znamy akcji, której dokonujemy. 3. Nie wiemy, co z niej wyniknie". (W pierwszym z cytowanym punktów chodzi o nieznajomość motywów irracjonalnych. Racjonalizacja podjętej akcji stanowi w tym wypadku odrębne zagadnienie).

Jeżeli istotną przyczyną podjęcia przez awanturnika działania jest żądza spektakularnego wyczynu i bohaterstwa – a więc wola wielkości i mocy w czystej postaci – jak na tym tle przedstawia się sytuacja Trzebińskiego, który wszak wypowiedział w dzienniku nadzieję zostania „najpotężniejszym z ludzi" (*P*, s. 256)? Oto w jaki sposób przy lekturze dziennika powraca pytanie wyłonione uprzednio w toku analizy polemiki Trzebińskiego z Miłoszem: czy autor *Aby podnieść różę...* istotnie był „nowym jakimś polskim Nietzschem"?

Między rzeczywistością a wielkością

W niejednym miejscu dziennika Trzebiński prezentuje indywidualizm i woluntaryzm doprowadzone do skrajności. Pierwsze „indywidualistyczne olśnienie"

22/ R. Stéphane *Portrait de l'aventurier. T. E. Lawrence – Malraux – von Salomon*. Précédé d'une étude de J.-P. Sartre, Paris 1965, s. 50. Na tym też wydaniu opieram streszczenie wywodu Stéphane'a.

przynosi refleksja nad Brzozowskim. Diarysta dochodzi do przekonania, że „wrogi byl brzozowskiemu (a właściwie nie tyle wrogi, co niebezpieczny!)" moralny imperatyw Kanta, czyli wskazówka zalecająca jednostce postępować tak, aby zasady jej postępowania mogły stać się powszechnie obowiązującą i przynoszącą pożytek ludzkiej społeczności normą etyczną. Priorytetem konkurencyjnym w stosunku do dobra ogółu okazuje się „już nie irracjonalna, ale po prostu zaświatowa wierność sobie" (*P*, s. 79).

Opozycja „indywidualne – społeczne" przenika do świadomości Trzebińskiego, przy czym biegun indywidualizmu jako „brzozowski" opatrzony zostaje znakiem dodatnim. Następnie diarysta spostrzega, że – idąc powyższym tropem – można wyobrazić sobie subiektywizację obiektywności, w myśl której rzeczywistością jest tylko to, co zgodne z indywidualną „prawdą woli". Konsekwencja takiego stanu rzeczy wyraża się w stwierdzeniu: „indywidualizm drogą do prawdy" (*P*, s. 133). Wszelkie ograniczenia zewnętrzne, rzeczywiste, ulegają odrealnieniu („Wiara w «pełną rzeczywistość» w sensie ontologicznym, czy rzeczywistość jako pewien imperatyw? Wiara w «pełną rzeczywistość» w sensie ontologicznym jest niemożliwa i odrzucam ją. Pozostaje wiara w imperatyw" – *P*, s. 204). Chodzi o imperatyw wielkości własnej zawierający się w imperatywie wielkości imperialnej. Obydwa imperatywy stanowią wyraz subiektywizmu i woluntaryzmu jednostki i wąskiej grupy. Względy konkretne tracą na znaczeniu. Deprecjacji podlega związana z nimi odpowiedzialność. I tak na przykład czytamy w dzienniku, że na temat Miłosza powiedzieć można różne korzystne rzeczy, „ale przytłacza go poczucie odpowiedzialności, rzeczywistość" (*P*, s. 110).

Tymczasem „rzeczywistość skrzeczy". Trzebiński otrzymuje sygnały, że poza imperatywem istnieje jednak „«pełna rzeczywistość» w sensie ontologicznym", chociażby w postaci matek stojących przed widmem śmierci swych jedynaków-konfederatów. Onieśmielenie i poczucie, że dopuszcza się uzurpacji, zwalcza Trzebiński metodą autoperswazji. Jednakże bez pełnego sukcesu (*P*, s. 173). Oskarżenia, które słyszał pod swoim adresem – zapewne o brak wyobraźni i lekkomyślność w stosunku do ludzkiego życia – nazwał szlachetnymi. W tym samym akapicie twierdził, że „tu nie chodzi o onanistyczną odpowiedzialność. bo to, to gówno" – do czego „trzeba się przyzwyczaić" (*P*, s. 157). Wcześniej subiektywistyczny woluntaryzm człowieka tworzącego historię zaklasyfikował jako niepoczytalność, ale i bohaterstwo wyższego rzędu, szlachetniejszego rodzaju: „bohaterstwo metafizyczne", gdyż (niczym w punkcie trzecim cytatu z *Woli mocy*) „nigdy nie ma się pewności, jakie skutki może wywołać stworzona przez nas przyczyna" (*P*, s. 108).

Mechanizm fantazmatu „człowieka epokowego", „obywatela historii", awanturnika-bohatera niespodziewanie odsłonił Trzebiński w nocie pośmiertnej o Bojarskim. Z tekstu dowiadujemy się, że: „Niezwykłością życia jest jego energia, jego pęd ku nieznanemu, poszukiwanie wypadku". Na tym się zasadza jego istota i wartość. (W nocie zwraca uwagę nieobecność moralnych kryteriów wartościowania). Najszczytniejszą rzecz stanowi zatem działanie, akcja – czyn sam w sobie bez

względu na motywy, treść i skutki[23]. Jedyna definicja, a zarazem motywacja, czynu, jaka pojawia się w tekście, brzmi: „Czyn jako chęć świadectwa o sobie". Za najwyższy stopień czynu uznane zostaje bohaterstwo. Jak widać, do indywidualizmu, subiektywizmu, woluntaryzmu oraz immoralizmu dołącza w analizowanym tekście energetyzm i witalizm. Trudno o pełniejszą kwintesencję awanturnictwa w stylu nietzscheańskim.

Ucieczka od Nietzschego

Na tym etapie dociekań na pytanie o nietzscheanizm (nietzscheaństwo?) Trzebińskiego należałoby odpowiedzieć twierdząco. Jednakże rozpoznać w sobie nietzscheańskiego awanturnika to otwarcie przyznać się do moralnego nihilizmu przed światem i, przede wszystkim, przed samym sobą. A do tego nie był zdolny żaden z bohaterów książki Stéphane'a. Cóż dopiero Trzebiński! Lawrence, Malraux, von Salomon podjęli próbę ucieczki przed Nietzschem. Starali się wymówić od wyciągnięcia z myśli Nietzschego ostatecznych konsekwencji. W tym sensie ucieczka od Nietzschego była jednocześnie ucieczką od Gide'a, który konsekwencje takowe wyciągnął i zawarł w formule *acte gratuit*[24]. Ów właśnie *acte gratuit* okazał się nie do zniesienia dla bohaterskich skądinąd awanturników, o czym traktuje Jean-Paul Sartre w przedmowie do studium Stéphane'a.

Sartre wyjaśnia, jak zachowuje się awanturnik aspirujący do bohaterstwa w sytuacji, gdy treść i konsekwencje czynu, który przedsięweźmie, są mu w gruncie rzeczy obojętne:

> Bohaterstwo potrzebuje pretekstu, w przeciwnym razie będzie tylko samobójstwem. [...] Aby ich [awanturników-bohaterów] pochówek był pompatyczny, aby żyli długo w ludzkiej pamięci, trzeba, by walczyli o to, co w ich epoce ma najgłębszy sens i czemu towarzyszy największa nadzieja. W ten sposób zawierają przymierze z ruchem rewolucyjnym albo narodowym ruchem oporu. Owe zbliżenia jednak są tylko prowizoryczne [...]. Waga celów zbiorowych rozświetla czyn awanturnika, ale jest to oświetlenie niebezpośrednie. [...] Czyn awanturnika oscyluje nieprzerwanie między najbardziej szaleńczą szczodrością a najbardziej egoistycznym samobójstwem. Czyn awanturnika wymaga wiary i niszczy wszelką wiarę: awanturnik ulega mistyfikacji, jeżeli wierzy w to, co czyni; jeżeli nie wierzy, jest oszustem.[25]

23/ „Z Twej wyprawy po próbę, z Twego szukania Graala nie wróciłeś. Myślę, że krzywdę wyrządziłby Ci ten, ktoby chciał sprawdzić, czy Twój Graal naprawdę był Graalem. Istota problemu sprowadzała się do Twego niepokoju" ([A. Trzebiński], *** [Nota pośmiertna o Bojarskim], „Sztuka i Naród", lipiec-sierpień 1943 nr 9-10, s. 1).

24/ Kwestię filiacji intelektualnej łączącej dwóch myślicieli poruszył Czesław Miłosz w pierwszych słowach *Zupełnego wyzwolenia*: „«Gdy czytam na nowo Nietzschego, często pióro wypada mi z ręki, do tego stopnia wydaje mi się wtedy, że wszystko, co miałem do powiedzenia, on powiedział już przede mną i lepiej, niżbym kiedykolwiek potrafił» – są to słowa André Gide'a" (Cz. Miłosz *Zupełne wyzwolenie*, w: *Legendy*..., s. 53).

25/ J.-P. Sartre *Préface*, w: R. Stéphane *Portrait*..., s. 23-25.

Z psychologicznego punktu widzenia nie ma to jednak nic wspólnego z cynizmem. Na temat Lawrence'a, Malraux i von Salomona Stéphane pisze:

> Gdy dobrze się przyjrzeć, wydaje się, że angielski oficer, francuski pisarz i zabójca Rathenaua sami potrafili znaleźć niejaki dystans do swych ideologicznych usprawiedliwień. O ile mitomania współczesnych utrwaliła ich w roli sekciarzy, o tyle ich dzieło ujawnia częściowo ich sekret. Ściślej, należy rozróżnić w ich dziele, aby posłużyć się słownictwem freudowskim, zawartość utajoną zawierającą klucz do zawartości jawnej. Nie chcę powiedzieć, że dla von Salomona odrodzenie Niemiec nie wymagało bezustannego działania; że Malraux autentycznie nie żywił nienawiści do Czang Kai-Szeka; że Lawrence nie kochał Arabów. Ale ani owe wymogi, ani owa nienawiść, ani owa miłość nie tłumaczą wystarczająco losów, które wywołały.[26]

Awanturnik pragnie wierzyć i poszukuje przedmiotu wiary – jakby nosił żałobę po absolucie, żywiąc podświadomą nadzieję na jego zmartwychwstanie. A ponieważ nie istnieją szanse na restytucję pozaludzkiej, obiektywnej transcendencji, jej miejsce wypełnia konstrukt arbitralnie ustanowiony przez człowieka jako absolut.

Daremny trud awanturnika

Proces ten nietrudno prześledzić na przykładzie Trzebińskiego. Początkowo diarysta manifestuje zwątpienie i wolę wielkości – przeżywa „męczarnie woluntarystyczne", a zarazem gorączkowo poszukuje dla nich zewnętrznego pretekstu i celu (*P*, s. 151). Wiara, czy raczej – jak to określił Stéphane – „ideologiczne usprawiedliwienie", pojawia się w drugiej kolejności i na nietypowej, symptomatycznej zasadzie („no, trzeba raz poważnie w to uwierzyć. mnie brak przede wszystkim wprawy. ale to ten rok musi mi dać" – *P*, s. 166). Zjawisko, które obserwujemy, stanowi więc przeciwieństwo spontaniczności. Najpierw zapada decyzja o wierze, która zresztą przypomina Trzebińskiemu grę na loterii („decyduję się na [grę na wszystko]. zbyt mię męczyło [...] dekadenckie torturowanie się bez celu. no, nie wiem zresztą, jak będzie z realizacją" – *P*, s. 166). Na końcu następuje zachłyśnięcie się ideą – ale bardziej samym zjawiskiem idei (ideologii) i jego rolą w historii niż konkretną treścią ideową (*P*, 251-252). Trzebiński spostrzega moc sprawczą idei. Gotów jest uwierzyć „w Heglowskiego ducha czasu albo w nadprzyrodzoną moc pewnych wątków historii. Idee panujące nad ludźmi" (*P*, s. 222). Toż to niemal odzyskanie absolutu – by nie rzec, raju – utraconego.

Awanturnicze zadanie „Wielkiego życia, nie tylko: wielkiej twórczości" (*P*, s. 275) – jakie Trzebiński sobie wyznaczył, wraz z przyjęciem przezeń konfederacyjnej wiary zyskało kształt i treść, a także sankcję. (Trzebiński starał się, nie zawsze skutecznie, wyobrażać sobie, że jest to sankcja absolutna). Ostatnią niedogodność stanowiła „«pełna rzeczywistość» w sensie ontologicznym" – w szczególności rzeczywista odpowiedzialność za rzeczywiste konsekwencje przedsiębranych kroków. Tu jednak przydał się scholastyczno-magiczny zabieg polegający na podziale

---

26/ R. Stéphane *Portrait...*, s. 60.

kłopotliwego pojęcia na dwie części i amputacji części niepożądanej, uznanej uprzednio za złą[27]. Problem odpowiedzialności został rozwiązany przez odrzucenie odpowiedzialności względnej (wobec ludzi) na rzecz odpowiedzialności bezwzględnej (wobec Boga i historii). Trzebiński nie pamiętał przy tym, że definicja owych absolutnych jakoby instancji – Boga i historii – została arbitralnie sformułowana przez Konfederację Narodu. Oślepiony i rozjątrzony projektem wielkości diarysta przekreślił możliwość kompromisu z rzeczywistością, oceniając ów kompromis jako konformizm i koniunkturalizm (*P*, s. 258). Tuż poniżej dekretował prymat woli – własnej woli dorośnięcia do absolutu bez względu na popełniane błędy, „bez względu na trudności. Bez względu na cenę".

Na próżno Adam Mauersberger ostrzegał Trzebińskiego przed konsekwencjami fanatyzmu („Chodziło mu o to, że relatywizm nie rodzi okrucieństwa, a wiara – jest właśnie bezlitosna i karząca" – *P*, s. 253). Trzebiński poczuł się uprawniony do sprawowania rządu dusz z chwilą, gdy własną wolę zaczął postrzegać jako wolę autonomiczną, transcendentną, absolutną. Dokonana przezeń autolegitymizacja stanowiła szczytowy wykwit subiektywizmu: „Jestem coraz mniej egoistą, Boże. Ci, co patrzą na to z zewnątrz, nie uwierzą może, bo widzą samą moją dumę i upór. Moją dumę i mój upór. A nie widzą fundamentu mnie samego. A ja sam czuję się służbą i ideą. Mogącą i muszącą kształtować ludzi" (*P*, s. 267). Było to spełnienie pozorne, gdyż – na co wskazuje dziennik – podatne na regularne przypływy zwątpienia i rozsadzane przez wewnętrzną sprzeczność.

We wstępie do studium Stéphane'a Sartre obserwuje, jak awanturnik miota się, „usiłując usprawiedliwić swe przedsięwzięcie przez przypisanie mu celu, w który nie wierzy; poszukując totalnej obiektywności, aby roztopić ją w absolutnej subiektywności". Wyrok filozofa brzmi krótko: „Żadnych rozwiązań owych antynomii, żadnej syntezy owych sprzeczności"[28]. Awanturniczą kondycję określa Sartre jako niemożliwą. Andrzej Trzebiński był jednym z tych, którzy podjęli trud niemożliwego pogodzenia sprzecznych strategii, trud ucieczki od Nietzschego, a zarazem od samego siebie – daremny trud awanturnika.

27/ Metoda opisana w: J. J. Lipski *Katolickie Państwo*..., s. 28.

28/ J.-P. Sartre *Préface*, w: R. Stéphane *Portrait*..., s. 30.

Prezentacje

Ireneusz PIEKARSKI

Kod sztuki.
O Biblii w Northropa Frye'a wizji literatury

Pokrewieństwo
Historia i przemieszczenie

Dorobek Northropa Frye'a powszechnie łączony jest z badaniami szkoły mitograficznej. Lecz to, co odróżnia autora *Anatomy of Criticism* od części mitograficznej braci (L. Fiedlera, M. Bodkina), to jego dyskretny, wyważony stosunek do psychologii, od niektórych innych zaś „archetypistów" (R. Chase'a) dzieli go odmienne rozumienie istoty mitu. Kanadyjski badacz zaliczany bywa także w poczet nowokrytyków. Lecz wychodząc poza eksplikację pojedynczego, odizolowanego od szerszego kontekstu utworu, zbliża się raczej do socjologów literatury, semiotyków czy hermeneutów. Jednak naprawdę dystynktywnym czyni go Biblia. Bowiem na teoretycznoliterackiej niwie Frye jest orędownikiem Księgi, jest jej egzegetą i miłośnikiem.

Już w 1951 roku postulował: „krytyk literacki winien badać przede wszystkim księgi święte celem lepszego zrozumienia swego przedmiotu" (*Archetypy*, s. 316)[1]. Pisząc „księgi święte", miał na myśli głównie Biblię, a ujmując rzecz ściślej – jej chrześcijańską wersję, bowiem to ona wywierała nieustanny wpływ na literaturę europejską. Dyrektywy tej trzymał się z uporem. W monumentalnej *Anatomy of Criticism* (1957) – jego pierwszej wersji poetyki – rozważania o Biblii stanowią zwieńczenie genologicznych poszukiwań, w *Words with Power* (1990) – ostatniej wielkiej rozprawie teoretycznej – stają się punktem wyjścia, niezbędnym wprowadzeniem do rozumienia literatury.

1/ „Krytyk" – w szerokim, anglo-amerykańskim rozumieniu terminu. Pełne adresy bibliograficzne książek i artykułów Frye'a znajdują się na końcu pracy. O ile nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty podaję w tłumaczeniu własnym.

Zanim umiejscowimy Biblię na historycznoliterackim tle, musimy wpierw pokazać szerszy, mityczny kontekst naszych rozważań. Pisząc o relacji mitu do literatury, Frye używa bardzo różnych określeń. Zgromadzenie ich obok siebie może pomóc nam w lepszym zrozumieniu zajmującej nas kwestii. „Literatura kontynuuje w społeczeństwie tradycję mitotwórstwa" (*Great Code*, s. XXI; *35*)[2], jest „kulturowym potomkiem" mitologii (*Stubborn Structure*, s. 64). Jest mitologią „dojrzałą" (*Creation*, s. 28), „ucywilizowaną, rozwiniętą" (*Literature & Myth*, s. 35) „przemieszczoną" (*Anatomy*, s. 522; *Fables Identity*, s. 1), „zrekonstruowaną" (*Mit, fikcja*, s. 302), „świadomą" (*Stubborn Structure*, s. 295), wcieloną w historyczny kontekst (*Words Power*, s. XIII). Natomiast mit jest w literaturze odtwarzany (*Great Code*, s. 38, *68*), przeobraża się w nią (*Double Vision*, s. 43) i jest przez nią „dziedziczony, przekazywany i urozmaicany" (*Words Power*, s. XIII), a nawet „wyzwalany" (*Reflections*, s. 143). „Mitologia niepostrzeżenie miesza się z literaturą i zostaje w nią wcielona" (*Mit, fikcja*, s. 296), stopniowo się w nią przekształca i inicjuje jej rozwój (*Double Vision*, s. 62). Jak widzimy, Frye odróżnia mit od literatury, ale jednocześnie ustanawia między nimi relację pochodności, dziedziczenia. I tak jak córka nie jest matką, lecz istotą od niej odrębną, choć zachowującą intymny związek ze swoją rodzicielką, tak samo jest z literaturą i mitem – są chronologicznie różne, strukturalnie tożsame.

Dla Frye'a mit to opowieść-wzorzec, której bohaterami zazwyczaj są wszechmocni bogowie. Mogą oni robić, „co im się podoba [...], nie istnieje bowiem potrzeba stworzenia pozorów prawdopodobieństwa lub logicznej motywacji" (*Mit, fikcja*, s. 293-294). Nie ma takiej potrzeby, ponieważ mit to opowieść z czasów, kiedy dominującym kulturowo językiem byl metaforyczno-mityczny idiom poetycki, gdy poeta stanowił podstawowe źródło wiedzy dla społeczeństwa. Frye odwołuje się tu do historiozoficznej wizji Giambattisty Vica. Wedlug autora *Nauki nowej*, historia „kołem się toczy". W każdym jej obiegu wyróżnić można trzy wieki: bogów, arystokracji, ludzi, a wraz z nimi trzy typy ekspresji słownej: poetycki, heroiczny i pospolity. Z biegiem czasu – komentuje Frye – „poetycki" język literatury musi dostosować się do „zmienionych lingwistycznych warunków" (*Great Code*, s. 24, *57*). Używane przez poetę w tym celu chwyty to alegoria – w drugiej fazie języka – i realizm – w trzeciej. Pierwszy jest próbą pogodzenia elementu metaforycznego z konceptualnym, aliansem poezji z abstrakcyjną logiką, drugi zaś to wprowadzenie do literatury kategorii prawdopodobieństwa, przymierze zawarte z empiryczną nauką. Nie skrępowane żadnymi ograniczeniami opowiadanie mityczne, podlegając ciśnieniu stania się wiarygodnym, przeistacza się w romans. Ogólną nazwą, jaką Frye nadaje mechanizmom służącym do uczynienia literackiego tekstu choć trochę prawdopodobnym, jest p r z e m i e s z c z e n i e. Są to techniki, „które stosuje autor, by uczynić swą opowieść wiarygodną, logicznie spójną lub

2/ *The Great Code* cytuję w tłumaczeniu własnym. Istnieje też polski przekład całości tej pracy. W związku z tym stosuję podwójną paginację. Pierwszy numer strony odsyła do oryginału, drugi, pisany kursywą, do polskiego tłumaczenia (Northrop Frye *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, wstęp M. P. Markowski, Bydgoszcz 1988).

moralnie akceptowalną, słowem – z życia wziętą" (*Fables Identity*, s. 36). Literaturą o największym stopniu przemieszczenia jest proza realistyczna. Jest ona biegunowo odległa od pierwotnego mitu. Jednak literatura współczesna przekroczyła stadium naturalizmu, znów chyląc się w stronę romansu i mitu. Stąd stosunkowo niedawna erupcja science-fiction i fantasy czy powieści detektywistycznej. Mit współczesny, czyli mit ironiczny pojawia się ze szczególną wyrazistością na przykład w dziełach Kafki i Joyce'a.

Dotychczasowe uwagi miały charakter uniwersalny. Odnosiły się w zasadzie do wszystkich dzieł literackich, kiedykolwiek i gdziekolwiek napisanych. Wprowadzając do naszych rozważań Pismo Święte, zawężamy pole obserwacji. Ten okrojony obszar badań to literatura europejska naszej ery[3].

Powiedzieliśmy wcześniej, że literatura rodzi się z mitu. Teraz chcielibyśmy dokonać pewnego zasadniczego utożsamienia. Dla Frye'a Biblia j e s t mitem, „tym" mitem. „Literatura powstaje z prymitywnej kultury słownej, która zawiera już mitologię, w zasadzie może ona powstać z każdej mitologii, jednak faktem historycznym jest, iż nasza literatura bezpośrednio wywodzi się z mitu biblijnego" (*Spiritus Mundi*, s. 17). Tak więc dotarliśmy do historycznych korzeni literatury. Skąd jednak pewność, gdzie dowody, że tak jest w rzeczywistości? Czy wskazanie na nieustający i ożywczy wpływ, jaki Biblia wywierała przez stulecia aż do dnia dzisiejszego, tłumaczy powyższą wątpliwość? Nie, bo czyż klasyczna literatura grecka i rzymska nie były równie wpływowe? O pierwszoplanowej roli Biblii decyduje – według Frye'a – fakt, iż uznawana ona była w naszej kulturze za mit kanoniczny, podczas gdy równie mitologiczny konstrukt, jakim była literatura klasyczna, traktowany był jako mit apokryficzny. Znaczy to, że nie przyznawano im jednakiego autorytetu w sprawach zasadniczych dla ludzkiej egzystencji. Dotykamy tu tego aspektu mitu, który odróżnia go od bajki ludowej. Mity to opowieści nacechowane znamieniem świętości i obarczone zadaniem do wykonania w społeczeństwie – informują o tym, co dla niego istotne: mówią o jego „bogach, historii, prawach czy też strukturze społecznej" (*Great Code*, s. 33, *63*). Traktowane są jak najbardziej poważnie, wierzy się, że opowiadane przez nie historie wydarzyły się kiedyś naprawdę. „Taka mitologia bliska jest temu, co rozumie się przez biblijne pojęcie *torah* – niezbędne pouczenie, zawierające prawa, od poznania których nikt nie może być zwolniony" (*Words Power*, s. 31).

Mówimy obecnie o egzystencjalnym zabarwieniu mitu, o jego funkcji ideologicznej, po zaniknięciu której przechodzi on do kategorii czysto literackiej. To

---

3/ Poetyce Frye'a Vincent B. Leitch (*Cultural Criticism – Literary Theory – Poststructuralism*, New York 1992, s. 83) wypomina właśnie ów chrześcijański europocentryzm. Teoria Frye'a, pomijając wiele literatur z innych kręgów kulturowych, nie może – według Leitcha – pretendować do miana uniwersalnej. Dodajmy jednak, że Frye wcale nie ukrywa faktu, że zainteresowany jest przede wszystkim literaturą europejską, dla której kontekst biblijny jest jak najbardziej prawomocny. Do innych kultur jego teoria odnosi się na zasadzie analogii – odpowiednikiem róży stanie się lotos. Miejsce Biblii zajmą Wedy, Koran lub jakieś korelaty tych świętych ksiąg.

właśnie przytrafiło się mitologii klasycznej w erze chrześcijańskiej. W kulturze europejskiej gdzieś do końca osiemnastego wieku – a w pewnym sensie nawet i do dzisiaj – to Biblii właśnie przyznawany jest status mitu głównego, kanonicznego. Tak więc swoją pierwszoplanową i centralną pozycję w literaturze zawdzięcza ona nie elementowi poetyckiemu, lecz ideologicznemu, chociaż, jak zauważa Frye, i tak cieszyłaby się ogromną popularnością wśród czytelników, nawet gdyby nie była uznawana za księgę świętą, Boże objawienie (*Anatomy*, s. 116).

Rozróżnienie między „beztroskimi", wiodącymi nomadyczny żywot bajkami a „poważnymi" mitami łączącymi się w jeden organizm – mitologię – ma dla badaczy literatury ogromne znaczenie. Ponieważ „kiedy mitologia wykrystalizuje się w centrum kultury, to zakreśla wokół niej *temenos*, magiczne koło" (*Critical Path*, s. 35). Literatura rozwija się wewnątrz tego czarodziejskiego kręgu i jest przezeń warunkowana. Frye przejmuje od Blake'a pogląd, że to Biblia dostarczyła naszej kulturze „mitologicznej konstrukcji, która rozwinęła się w mitologiczny wszechświat, rozciągający się w czasie od stworzenia aż do apokalipsy i od niebios do piekieł w przestrzeni" (*Spiritus Mundi*, s. 108), a zawierający pomiędzy tymi orientacyjnymi punktami całą historię ludzkości. Znaczy to, że Biblia jest pewnego rodzaju ramą, wewnątrz której znajduje się i całkowicie zawiera literatura. W tym właśnie – między innymi – sensie jest ona „Wielkim Kodem Sztuki".

Ideologiczny konstrukt wywiedziony ze świętego pisma chrześcijaństwa musiał walczyć o swoją uprzywilejowaną pozycję. Jak zauważa Frye, referując poglądy Blake'a, ów biblijny wszechświat „albo zniszczył, albo pochłonął inne mitologiczne konstrukcje" (*Spiritus Mundi*, s. 108). Tym samym podlegał ciągłym modyfikacjom. Gdzieś w osiemnastym stuleciu ta wszechogarniająca struktura, która apogeum swe osiągnęła w średniowieczu, zaczęła się rozpadać pod uderzeniami romantycznej rewolucji. Tak więc w kulturze Zachodu zaistniały dwa potężne mitologiczne światy: „rozległa biblijno-arystotelesowska synteza dokonana przez zinstytucjonalizowane chrześcijaństwo" i nowoczesna, romantyczna mitologia (*Modern Century*, s. 106-107)[4].

Czy biblijny wszechświat rzeczywiście został wyparty przez nowe, romantyczne uniwersum? Czy średniowieczny „harmonijny umysłowy model wszechświata"[5] naprawdę został odrzucony i odszedł całkowicie w zapomnienie? A jeśli tak, to jakie są tego konsekwencje dla literatury? Czy oznacza to, że wszystko, co powiedzieliśmy o Biblii jako „ramie", potwierdza się tylko i wyłącznie w odniesieniu do okresu przedromantycznego? Co stało się z kosmosem o biblijnym rodowodzie po ukonstytuowaniu się nowego paradygmatu? Stanowisko Frye'a w tej sprawie nie

4/ Dla poetów sposobem organizacji metafor i obrazów jest kosmologia. Frye dobitnie stwierdza, że w dobie romantyzmu doszło do znaczących przekształceń w strukturze wyobraźniowej wizji świata, nie w sferze wiary! „Poezja romantyczna proponuje nową strukturę przestrzeni: porzuca metaforykę ruchu «na zewnątrz» i «ku górze» na rzecz ruchu «w głąb», «do wewnątrz»" (*Statek pijany*, s. 254).

5/ Zob. C. S. Lewis *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 23.

jest jednoznaczne. Obok kategorycznych stwierdzeń typu: „biblijny gmach runął" (*Creation*, s. 55), spotykamy równie dobitne sformułowania, że tradycyjny Model „nie stracił swego centralnego miejsca w literaturze" (*Reflections*, s. 136). Jak wybrnąć z tego dylematu? Komentator myśli Frye'a, A. C. Hamilton, proponuje iście salomonowe rozwiązanie – konsensus. Zauważa, iż „nowa kosmologia raczej uzupełniła niż zastąpiła starą"[6]. Studiowanie Pisma Świętego jest już niewystarczające dla poznania literackiego wszechświata. Czy istnieje więc jakiś uwspółcześniający apendyks? Tezaurusem romantycznej mitologii okazuje się dzieło londyńskiego wizjonera. „Jeśli Biblia jest kodeksem sztuki, to Blake dostarcza czegoś w rodzaju kodeksu sztuki nowoczesnej" (*Blake i archetypy*, s. 306-307)[7] – zauważa Frye.

Pisząc o strukturze romansu, kanadyjski badacz nie szuka już jego paranteli w Starym i Nowym Testamencie, lecz w bajce ludowej, legendzie. Zmusza nas to do przeformułowania wcześniejszych twierdzeń o roli Pisma Świętego w historii literatury Zachodu. Bez wątpienia, na początku był mit i z mitu (Biblii) wyrosła literatura. Jednak z biegiem czasu również opowieści pozbawione funkcji społecznej, historie układane dla rozrywki zaczęły wnosić swój wkład do wspólnego skarbca. Z biblijnej krynicy czerpią Dante i Milton, podczas gdy Chaucer czy Szekspir preferują źródło bajkowo-legendarne. Znaczy to, że „korzeń" literatury jest rozdwojony. Jedna jego część jest biblijna, a druga bajkowa (*Secular Scripture*, s. 6-7).

Podobieństwo
Struktura i tożsamość

Do tej pory operowaliśmy głównie kategorią diachronii. Musimy wszak uświadomić sobie, że relacja Biblii, mitu czy bajki ludowej do literatury „w żadnym wypadku nie dotyczy wyłącznie pochodzenia" (*Archetypy*, s. 311). Dlatego też będziemy teraz próbowali spojrzeć na interesujące nas zagadnienie z innego punktu widzenia. Będzie to perspektywa struktury i synchronii; spojrzenie na literaturę „jak na zjawisko nie tylko komplikujące się w czasie, lecz także rozszerzające się w pojęciowej przestrzeni z jakiegoś niewidzialnego centrum" (*Archetypy*, s. 312).

Teza, od której wychodzi Frye, głosi, że nie ma żadnej strukturalnej różnicy między Biblią a literaturą i że napisane zostały one wspólnym literackim językiem, językiem mitu i metafory. Przypomnijmy, że Biblia – jako mit – ma dwa aspekty, jeden (poetycki) łączy ją z literaturą, drugi (ideologiczny) oddziela od

6/ A. C. Hamilton *Northrop Frye. Anatomy of his Criticism*, Toronto 1990, s. 277.

7/ „Kodeksem" – autorka tłumaczenia podąża za przekładem *Aforyzmów Laokoona* Blake'a, dokonanym przez W. Juszczaka: „Stary i Nowy Testament są Wielkim Kodeksem [Code] Sztuki" (Zob. „Literatura na Świecie" 1978 nr 5, s. 52-53). Chociaż „kodeks", pochodzący od łacińskiego *caudex* – księga główna, niesie ze sobą ważne i ciekawe implikacje, to jednak wydaje się, że w naszym kontekście równie dobrym i poprawnym tłumaczeniem jest słowo „kod". Biblia jawi się wtedy jako zaszyfrowana wiadomość o sztuce, literaturze; jako jej gramatyka czy tezaurus i klucz do niej, jako kategoria strukturalna.

niej. Powstaje więc pytanie: jaki jest jej *modus existentiae* w obrębie słownego wszechświata? Biblia – mówi Frye – nie jest „w pełni ani literaturą (intencjonalnie), ani nieliteraturą (faktycznie)" (*Educated Imagination*, s. 111) „lub bardziej pozytywnie – jest na tyle literacka, na ile może być, nie będąc właściwie literaturą" (*Great Code*, s. 62, *87*), albo innymi słowy – jest „nadliteraturą" [work of literature plus] (*Words Power*, s. XV). Dość niespodziewanie na nasze pytanie o literacki status Biblii otrzymujemy odpowiedź o strukturze metafory: „jednocześnie jest i nie jest", choć owo „jest" zależy raczej od intencji badacza niż właściwości samego tekstu (*Anatomy*, s. 315). Według Frye'a mówienie o Biblii jako li tylko literaturze byłoby „absurdem" (*Double Vision*, s. 16) i „językowym nadużyciem" (*Words Power*, s. 99). Takie postawienie sprawy rodzi bowiem więcej problemów niż podsuwa rozwiązań, gdyż Biblia potraktowana w całości jako poezja, tylko i wyłącznie literatura, okazuje się kiepską poezją (*Great Code*, s. 47, *75*). Biblia nie jest intencjonalnie literacka, ale aż mieni się od figur stylistycznych i literackich konstrukcji. To jest właśnie owo pogranicze, które chcemy badać – mowa pełna metafor i poetyckich chwytów. Cóż to jednak znaczy? Albo inaczej stawiając to pytanie – co Biblia znaczy „literalnie"?

Prawdziwe literalne oblicze Pisma to jego znaczenie poetyckie, a nie doktrynalne czy historyczne. Autor *Wielkiego Kodu* swoje podejście do Biblii nazywa „metaforycznym", „wyobraźniowym" (*Double Vision*, s. 69, 17) lub „literackim literalizmem" (*Words Power*, s. XV). Odczytana dosłownie, to znaczy literacko, Biblia jawi się jako „gigantyczny mit, narracja obejmująca całość czasu, od stworzenia poczynając, a na apokalipsie kończąc. Spójność zapewniają jej stale powracające obrazy, które «zastygają» w pojedynczą wiązkę metaforyczną. Wszystkie te metafory całkowicie utożsamiają się z osobą Mesjasza – człowieka, który jest wszystkimi ludźmi, sumą *logoi*, które są jednym Logosem, ziarnkiem piasku, które jest światem" (*Great Code*, s. 224, *219*). Tak też z punktu widzenia struktury nie widzimy żadnej różnicy – mówi Frye – między na przykład, komediami Plauta a mitem chrześcijańskim, w którym syn uśmierza gniew ojca i wybawia swoją wybrankę, która jest jednocześnie jego ludem (*Anatomy*, s. 185). Struktura biblijnej narracji ma, z grubsza rzecz ujmując, kształt podkowiasty. Uśmiech, jaki tworzy podkowa (U), jest właśnie wzorem konstrukcji komediowej. Biblia w tym ujęciu jest więc boską komedią. W wielkim skrócie: na początku *Księgi Rodzaju* człowiek traci drzewo i wodę życia, by odzyskać je pod koniec *Apokalipsy*.

Przejdźmy teraz do teorii rodzajów. Od Greków przejęliśmy podział literatury na dramat, epikę i lirykę – twierdzi Frye[8]. Jednakże dwa ostatnie terminy stosujemy z zadziwiającą niefrasobliwością jako określenia, odpowiednio, dłuższego i krótszego tekstu. Kanadyjski badacz uważa, iż ogólna zasada parcelacji literatury na rodzaje jest dość prosta sama w sobie, a dotyczy sposobu jej komunikowania.

8/ Jest to niezbyt trafne sformułowanie. Potrójny podział literatury na rodzaje nie ma greckiego rodowodu. Jest późniejszy. Zob. np. G. Genette *Gatunki, „typy", tryby*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1988, s. 171.

Jeśli słowa są odgrywane przed widzem, mamy dramat; jeśli są wypowiadane w obliczu słuchacza – epikę; jeśli śpiewane bez obecności audytorium – lirykę. Brak nam natomiast terminu – gdyż nie wymyślili go Grecy – na określenie rodzaju, w którym słowa są zapisane dla odbiorcy. Autor *Anatomy* proponuje nazwać go fiction (*Anatomy*, s. 246-248).

To właśnie fiction znajduje się w sercu literatury, mając lirykę z jednej a dramat z drugiej strony. Przyjrzyjmy się nieco bliżej temu centralnemu obszarowi. Frye wyodrębnia w nim cztery odmiany gatunkowe: anatomię, wyznanie, romans i powieść. Nie zamierzamy zajmować się szczegółowo tą klasyfikacją, chcemy pokazać tylko, iż istnieje także piąta, koronna odmiana. Teoria rodzajów prowadzi nas bowiem do formy encyklopedycznej. „Forma ta jest tradycyjnie kojarzona z pismami [scriptures] i świętymi księgami, a rozpatruje życie w terminach upadku i przebudzenia się ludzkiej duszy; stworzenia i odkupienia [apocalypse] natury. Biblia jest jej najlepszym przykładem [...]" (*Anatomy*, s. 314). Do grupy tej należą także między innymi: *Mahabharata* i *Ramajana*, *Księga Zmarłych*, *Edda Prozaiczna*, *Kalewala*, a także *Boska Komedia*, *Faerie Queene*, *Finnegans Wake*.

Dlaczego święte pisma miałyby stanowić kwintesencję fiction? Po pierwsze, ze względu na ich encyklopedyczną zawartość, są one bowiem księgami prezentującymi całościową wizję rzeczywistości. Po drugie, ze względu na ich encyklopedyczną strukturę[9]; to w nich właśnie dźwięki czterech „strun" fiction rozbrzmiewają pełnym głosem; cztery różne włókna splatają się w jedność. Tak więc w Biblii chrześcijańskiej, która jest „centralną księgą świętą w naszej kulturze" (*Anatomy*, s. 315), zbiegają się wszystkie gatunkowe odmiany fiction: powieść, romans, wyznanie i anatomia, tworząc całość wyższego rzędu. Całość! Nie zlepek! I dlatego też księgi święte, wraz z ich świeckimi analogiami i parodiami, są dla badacza literatury narracyjnej najwdzięczniejszymi obiektami badań (*Words Power*, s. XX).

Frye podąża tu za intuicją swojego duchowego mentora i za tradycyjnymi metodami egzegezy. Według Blake'a bowiem, Biblia jest „jednym poematem, o całkowicie spójnym obrazowaniu i symbolice" (*Fearful Symmetry*, s. 109). Podkreślmy, że Frye'owi nie chodzi o zaprezentowanie doktrynalnej jednorodności Pisma Świętego, lecz o przedstawienie spójności jego poetyckiego kształtu. W *Wielkim Kodzie* realizuje powyższy dezyderat, prezentując „jednolitą strukturę biblijnej narracji i obrazowania" (s. XIII). Tym poglądem autor *Anatomy* naraził się na zarzut aprioryczności, jako że naukowe ustalenia wykazują, iż z historycznego punktu widzenia jedność taka w Biblii nie ma prawa zaistnieć. „Tym gorzej dla historii" – słyszymy w odwecie *quasi*-heglowską replikę kanadyjskiego teoretyka (*Words Power*, s. XVI). Biblia stanowi całość dzięki wewnętrznemu rdzeniowi mitycznej i metaforycznej struktury. „Poetycka jedność [...] jest w niej; skąd się wzięła, to bez wątpienia pozostanie dla nas tajemnicą" (*Words Power*, s. 102). Nie jest ona dziełem autora lub wynikiem prac edytorskich, nie powstała także pod wpływem natchnienia –

9/ W odróżnieniu od anatomii, która również jest encyklopedyczna, lecz tylko co do zawartości (*Anatomy*, s. 310).

podkreśla Frye. Autor *Wielkiego Kodu*, broniąc swego ahistorycznego stanowiska, dodaje także, iż Biblia jako „całość" właśnie wywarła wpływ na wyobraźnię świata Zachodu i że w ten holistyczny sposób była tradycyjnie czytana i rozumiana.

Frye oczywiście również dostrzega decentralizujący element wpisany w strukturę Pisma Świętego, nieciągłość jego narracji i dygresyjność. „Z jednego punktu widzenia – pisze – Biblia jest tak jednolita i spójna jak Dante [...], z innego zaś jest tak epifaniczna i pozbawiona ciągłości jak Rimbaud" (*Great Code*, s. 209, *206*). Łączy w sobie precyzyjną architektonikę *Boskiej Komedii* z dezintegracją *Gargantui i Pantagruela*, zauważa w innym miejscu (*Anatomy*, s. 325). Księga ksiąg „manifestuje swoją nonszalancję w stosunku do jedności nie dlatego jednak, że jej nie osiąga, lecz ponieważ ją przekracza [...]" (*Great Code*, s. 207, *205*). Znaczy to, że kategorie jedności i zintegrowania pomagają w mówieniu o Biblii, lecz tylko do pewnego momentu. Krok dalej wiedzie ku kategoriom pojedynczości i poszczególności, które z kolei prowadzą w stronę w i z j i, epifanii, ku widzeniu „świata w ziarenku piasku", jak to ujmuje Blake (*Great Code*, s. 167, *173*). Akapit, wers, zdanie promieniują znaczeniem, rezonują. Biblię można zaczynać czytać w dowolnym miejscu, bowiem dla hermeneuty każde jej zdanie staje się swoistą językową monadą, kluczem do całości (*Great Code*, s. 208-209, *206*).

Ta dialektyka między postulowaną przez Frye'a spójnością biblijnej narracji i obrazowania a rozrywającą ową jedność fragmentarycznością dotyczy percepcji dzieła, raz widzianego w kategoriach produktu, a raz procesu, czy, innymi słowy, malarskości i muzyczności lub przestrzenności i czasowości. Te przeciwstawne ujęcia reprezentują dwie klasyczne poetyki – Arystotelesa i traktat *Peri hypsous* Pseudo-Longinosa[10] (*Anatomy*, s. 66-67, *326*). W dzisiejszym języku badawczym te perspektywy poznawcze określane są często mianem tradycji estetycznej – uwypuklającej kategorię piękna – i hermeneutycznej, kładącej nacisk na prawdę, a sprowadzają się w gruncie rzeczy do paradoksalnie brzmiącego pytania: „czy poezja ma raczej wygląd, czy sens?"[11]. To właśnie z „estetycznego", arystotelesowskiego stanowiska oglądana Biblia jawi się jako „jedno dzieło" (*Anatomy*, s. 326), „pojedyncza struktura archetypowa, rozciągająca się od stworzenia do apokalipsy" (*Anatomy*, s. 315). Z punktu widzenia Pseudo-Longinosa natomiast Biblia rozpada się na drobne kawałki, pojedyncze frazy, zdania. Na plan pierwszy wybijają się magiczne wersety, krótkie fragmenty, „ekstatyczne punkty", które uwalniając się od swego bezpośredniego otoczenia, otwierają przed odbiorcą przejścia do kontekstów nowych (*Words Power*, s. 111).

„Struktura – dowodzi autor *The Secular Scripture* – nie stanowi przeszkody dla bajek literatury świeckiej, by również uformowały się w mitologię, lub nawet mitologiczny wszechświat. Tak więc, czy istnieje możliwość spojrzenia na świeckie

---

10/ Zob. *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1951.

11/ Zob. A. Tyszczyk *Estetyczne i metafizyczne aspekty aksjologii literackiej Romana Ingardena*, Lublin 1993, s. 6.

opowieści jako całość – zapytuje Frye – i to tworzącą pojedynczą i spójną wizję świata, wizję równoległą do chrześcijańskiej i biblijnej?" (*Secular Scripture*, s. 15). Biblia i literatura (fiction) – oglądane z lotu ptaka – jawią się jako dwie całości – pismo święte i świeckie, objawione i wytworzone, boska komedia i człowieczy romans, dzieło bożej kreacji i ludzkiej rekreacji (*Secular Scriptures*, s. 157). Biblia i literatura są jakby lustrami ustawionymi naprzeciw siebie (tak jak Stary i Nowy Testament), a organizujące je struktury odbijają się wzajem. Kanoniczna jedność Pisma Świętego do pewnego stopnia symbolizuje znacznie szerszą wyobraźniową jedność literatury – pisma świeckiego. Biblia jest „matrycą" – już nie tylko w sensie początku, ale i wzoru – jest „ucieleśnieniem widzenia całej literatury jako słownego porządku [order of words] (*Stubborn Structure*, s. 171). Dlatego też zaczynając badanie literatury od świętej księgi chrześcijaństwa – widzianej właśnie jako poetycki mikrokosmos – wybieramy najpewniejszy sposób na zrozumienie jej świata.

Koncepcja literatury widzianej jako „jednolity twór wyobraźni, który można badać jako całość", jest tylko postulatem, heurystyczną hipotezą, pozwalającą jednak „zrozumieć, jakie miejsce dzieło literackie zajmuje w kontekście całej literatury" (*Mit, fikcja*, s. 300-301). Nacisk, jaki Frye kładzie na autonomiczność literackiego uniwersum, na jego niezawisłość od świata niefikcyjnego i na współistnienie wszystkich jego utworów, pozwala Tzvetanowi Todorovowi mówić, że dla kanadyjskiego badacza „każdy tekst to palimpsest", a „cała tekstualność jest intertekstualnością"[12]. Możemy dodać w tym kontekście, że jedną z pierwszych warstw w wielkiej księdze literatury europejskiej, i to najsilniej zabarwiającą „nadpisane" na niej teksty, jest pokład biblijnych opowieści i proroctw. Nie pozostają one „pogrzebane" pod wszystkimi późniejszymi literackimi inkarnacjami, lecz – jako struktury mityczne – „nadają kształt metaforom i retoryce struktur późniejszych typów" (*Great Code*, s. 35, 65), tak jak figury geometryczne kształtują dzieła malarskie (*Stubborn Structure*, s. 102).

Dołączmy do naszych rozważań także uwagi o dramacie i liryce. Ten pierwszy ujawnia szczególnie bliskie pokrewieństwo z rytuałem, ta druga zaś – ze snem, wizją (*Anatomy*, s. 250). To mit sprawia, że rytuał zostaje zaopatrzony w znaczenie, a wizja wtłoczona w ramy komunikatu słownego. Obecne w rytuale, a także i w wyroczniach parcie ku ogarnięciu całości rzeczywistości krystalizuje się w formie świętego pisma właśnie. Biblia jawi nam się tu jako księga główna, księga matka, z której wywodzą się wszelkie rodzaje i gatunki. Jest to jednak pochodność logiczna, a nie genetyczna. Epos, jak zauważa Frye, jest literacką kontynuacją centralnej struktury encyklopedycznej mitu, liryka – jego aspektu epifanicznego, dramat zaś – rytualnego (*Archetypy*, s. 314-316). Tak więc z tego punktu widzenia Biblia dosłownie i w pełnym tych słów znaczeniu jest księgą ksiąg, gdyż z jej encyklopedycznej formy pochodzą literackie rodzaje.

12/ T. Todorov *Connaissance et engagement (Northrop Frye)*, w tegoż: *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paryż 1981, s. 108, 112.

Przekroczenie
Funkcja i egzystencja

W przeciwieństwie do literatury, Biblia wykracza poza poziom wyobraźni i zawieszonego sądu i wkracza w egzystencję. Jej celem jest „przedstawić w zrozumiały sposób wizję życia duchowego, wizję, która stale przemienia i rozszerza nasze życie. To znaczy, jej mity stają się – czego nie potrafią mity czysto literackie – mitami, według których należy żyć; jej metafory zaś – czego nie potrafią czysto literackie metafory – metaforami do zamieszkania w nich. Tę przeobrażającą siłę nazywa się czasem kerygmą lub proklamacją" (*Double Vision*, s. 17-18). Literatura – nawet ta sięgająca najgłębiej – nie dociera do tego wymiaru, do poziomu, na którym to przedstawia się pewien wzór, na podstawie którego należy ukształtować swoje życie, z intencją odmienienia go, choć oczywiście każdy pisarz stara się jakoś wpłynąć na swego czytelnika (*Words Power*, s. 77).

W *Wielkim Kodzie* Frye, podążając za Vikiem, wyróżnia trzy centralne idiomy językowe: poetycki, konceptualny i deskryptywny. Jednakże Biblia nie mieści się w żadnym z nich. Jej początki sięgają fazy poetyckiej, lecz większość jej kart współczesna jest z okresem panowania idiomu konceptualnego. Czwartą, specjalnie dla niej utworzoną kategorię kanadyjski badacz określa właśnie jako kerygmę lub oracyjną retorykę. Reprezentuje ona „pewne przejściowe stadium języka pomiędzy fazą pierwszą (metafora) a drugą (argument)" (*Great Code*, s. 27, *59*). Jest kombinacją idiomów: poetyckiego i „egzystencjalnego", czyli konceptualnego, „korzysta ze wszystkich figur stylistycznych, ale operuje nimi w kontekście troski, czego poezja jako taka nie stosuje" (*Great Code*, s. 27, *60*). To, co charakterystyczne dla kerygmatycznego idiomu biblijnego, to ekspozycja egzystencjalnego zatroskania, kwestii zaspokojenia podstawowych życiowych trosk i żywość bezpośredniego zwrócenia się do odbiorcy. Jak widzimy, oprócz powiązań z żywiołem poetyckim, o czym wspominaliśmy wcześniej, wyraźnie rysuje się jego związek z retoryką i ideologią. Jednakże kerygma nie jest po prostu retoryką – jak i nie jest literaturą – ponieważ „zwykła retoryka tak naprawdę nie proklamuje: dodaje jedynie pewnego emocjonalnego sztafażu dowodzeniu, a figur stylistycznych używa po to, żeby ubarwić swe nawoływanie do natychmiastowego działania, lecz rzadko kiedy dotyka troski podstawowej – J a k ż y ć o b f i c i e j?" (*Words Power*, s. 116). Kerygma jest „republiką" leżącą między totalitarnym imperium ideologii a liberalnym terytorium literatury. Jednakże granice w werbalnym wszechświecie są na tyle płynne, że czasem trudno ustalić, czyim właściwie obywatelem jest dana konstrukcja słowna. Jedno jest pewne, zdania biblijne nie „proszą się", by odbierano je jako literaturę. Intencja tego tekstu jest inna. Biblia to słowa pełne mocy – mocy nie mającej jednakże nic wspólnego z przemocą[13].

[13] Trzymając się naszego geopolitycznego obrazowania, chcielibyśmy jeszcze dodać, że choć „Biblia jest wyjątkowo kerygmatyczna w kulturze Zachodu" (*Words Power*, s. 117), to republika ma oprócz niej wielu innych i na dodatek bardzo różnych obywateli, od *Manifestu Komunistycznego* poczynając, a na *Orędziu gettysburskim* Lincolna kończąc. Atoli

Mit jako opowieść obarczona specjalną funkcją społeczną posiada zdolność łączenia się w całości wyższego rzędu – mitologie. Taki w pełni rozwinięty, encyklopedyczny mit mówi o wszystkim, co żywo obchodzi dane społeczeństwo. Dlatego Frye nazywa go mitem troski [myth of concern] (*Critical Path*, s. 36). W naszej cywilizacji takim mitem jest oczywiście Biblia. W kulturze oralnej, a także i później, owe mity-opowieści są niezbędne dla podtrzymania egzystencji określonej grupy. Literatura widziana jako jeden organizm, wyobraźniowa całość tworzy kontekst dla wiary. Ukazuje bowiem wszystkie jej możliwości, zakreśla jej najdalsze horyzonty; jest encyklopedią ludzkich postaw, lecz sama mitem troski nie jest. Blake powiedział, że „Stary i Nowy Testament są Wielkim Kodem Sztuki", Frye dodaje natomiast, że literatura jest „w i e l k i m k o d e m troski" (*Critical Path*, s. 128). I tak jak Biblia nie jest literaturą, tak i literatura widziana jako całość nie jest jakimś „hipermitem troski, prawdziwszym, ponieważ rozleglejszym niż wszystkie istniejące razem wzięte. Literatura nie jest do wierzenia. Nie istnieje nic takiego jak «religia poezji». Cała prawda o literaturze – dowodzi Frye – zawiera się w stwierdzeniu, że nie ma ona żadnych bezpośrednich związków z wiarą. Dlatego też jej najważniejszym zadaniem jest wskazywanie horyzontów ponad wszelkimi sformułowaniami wiary" (*Critical Path*, s. 128). W przeciwieństwie do Biblii, literatura nie ma wbudowanych w swą strukturę poziomów ideologicznych. Zagłębiając się w lekturę powieści czy poematu, wkraczamy na całkowicie liberalny obszar. Znajdujemy się w „świecie swobodnego przemieszczania się ducha. Jeśli czytamy jakąś opowieść, nic nie zmusza nas, byśmy w nią wierzyli lub według niej postępowali – argumentuje Frye. [...] Literatura robi wszystko, co może zrobić dla ludzi, prócz zmieniania ich. Stwarza świat, w którym duch może zamieszkiwać, lecz nie czyni nas istotami duchowymi" (*Double Vision*, s. 16).

Pisząc o znaczeniu i prawdzie w Biblii, Frye nadmienia, że jest to problem bardzo skomplikowany, bardziej niż w wypadku literatury (*Great Code*, s. 62, *87*). Jego rozwiązanie prowadzi nas do teorii czterech sensów Pisma Świętego, którą w średniowieczu ujęto w mnemotechniczny dystych:

> Littera gesta docet, quid credas allegoria,
> Moralis quid agas, quo lendas anagogia.[14]

Jak sama nazwa wskazuje, poziom literalny należy łączyć z literaturą. Jest to dymensja zawieszonego sądu, bez odniesienia do żadnej pozatekstowej prawdy. „Ponad nim" znajdują się dwa poziomy ideologiczne (lub retoryczne) – alegoryczny i moralny (tropologiczny). Dopiero odczytana przez ich pryzmat biblijna opo-

---

świeckiej kerygmie, na przykład *Manifestowi*, brak jest zakorzenienia w mitologii i siły, jaką daje tradycja. Stąd też jej żywot jest na ogół krótkotrwały.

14/ „Sens dosłowny przekazuje wydarzenia, alegoria prowadzi do wiary, / Sens moralny mówi, co należy czynić, anagogia – dokąd dążyć". Zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, § 118.

wieść staje się mitem, „według którego żyjemy". Związane są one z pozycją w i a r y (quid credas) i wypływających z niej c z y n ó w (quid agas). Frye zauważa, że możemy mówić o dwóch wymiarach naszej wiary. Pierwszy z nich to to, w co wierzymy, że wierzymy, drugi zaś to to, co pokazują nasze czyny, w co tak naprawdę wierzymy. Wraz ze zdaniem z Ewangelii Łukasza: „Idź, i ty czyń podobnie!" (Łk 10, 37b)[15], przechodzimy z poziomu alegorycznego na tropologiczny, poziom konkretnych czynów i działań, na którym to czytanie Biblii ma służyć naszemu nawróceniu. Tekst przyobleka się w ciało, lektura staje się życiem. Ponad nim jest już tylko anagogia. Tu spotykamy pytanie: co mówi do nas śmierć? Jest ono konsekwencją tego, że na poziomie alegorycznym kierowaliśmy się wiarą, która następnie wydała owoce w naszym postępowaniu. Jednakże wiara ma swoje dialektyczne przeciwieństwo, z którym musi się spotkać i połączyć. Dopełnieniem wiary staje się wątpienie. Zaś „fundamentem wątpienia jest całkowita nicość śmierci" (*Great Code*, s. 230, *224*). Stąd też konieczność odpowiedzi na wyżej postawione pytanie, bowiem ostatni wymiar to wizja, widzenie życia wiecznego, wizja szczęścia, która dopełnia i... przekracza wiarę.

Funkcja i intencja to słowa-klucze pomagające nam zróżnicować pisma święte i świeckie. Biblia jako mit troski jest społecznie zaangażowana, stara się wpłynąć na nasze życie, przeobrazić je, uczynić z nas „ludzi duchowych" (1 Kor 3, 1-3). Literatura natomiast to „świat szabatu, w którym odpoczywamy od wiary i zaangażowania" (*Critical Path*, s. 169). Nie znaczy to, że rola literatury w społeczeństwie ogranicza się tylko do sfery ornamentyki. Literatura jest komunikatem i w związku z tym pełni równie doniosłe funkcje społeczne jak religia czy polityka.

Widzimy więc, że Biblia jak Orfeusz łączy w sobie element magiczny z poetyckim, ideologiczny z literackim (*Critical Path*, s. 84). Literatura zaś nie ma tej intencji wpływania na rzeczywistość, ingerowania w życie, jest bezinteresowna. Jest ona ziemskim rajem, w którym to „spotkali się Bunyan z Rochesterem, a Jane Austen i markiz de Sade ucałowali się wzajem" (*Reflections*, s. 143).

Staraliśmy się odpowiedzieć na pytanie: „Dlaczego ta wielka, rozlazła, nietaktowna książka rozsiadła się tak tajemniczo w środku naszej kulturowej spuścizny [...], rozwiewając wszelkie nadzieje, że da się ją obejść?" (*Great Code*, s. XVIII-XIX, *33*). Swoją centralną pozycję Biblia zawdzięcza temu, że jest mitem – opowieścią, której „bohaterem jest Bóg" (*Secular Scripture*, s. 181), sam Bóg! Tekstem obarczonym specjalną funkcją społeczną – mitem kanonicznym.

Prezentując Frye'a koncepcję literatury, wydzieliliśmy w niej trzy płaszczyzny: historyczną, strukturalną i funkcjonalną. Najpierw obserwowaliśmy literaturę w ruchu, widzieliśmy, jak wyłania się z mitu i do niego wraca. Mit – z tego punktu widzenia – jawił się jako „arche i telos literatury"[16], jej alfa i omega. Literatura oglądana natomiast od strony morfologii przedstawiała się jako uporządkowany

---

15/ Cytaty z Biblii pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań-Warszawa 1989.

16/ B. Leitch *Cultural Criticism*..., s. 68.

układ obrazów i schematów fabularnych, jako autonomiczna część jakiegoś pramitu (*Urmythos*)[17], jego chronologicznie późny wykwit, jako porządek słów. Na poziomie trzecim – egzystencjalnym – literatura prezentowała się jako komunikat i kontekst dla wszystkich mitów potrzeby. Podsumowując, należy dodać, że we Frye'a teorii akcent pada na strukturę. Mit ważny jest dla literaturoznawstwa, ponieważ nadaje kształt dziełom literackim. Patrząc na *Lycidasa* Miltona, widzimy – twierdzi Frye – że wiersz ten przepojony jest pewną strukturalną zasadą – mitem o Adonisie. Dla badaczy literatury w ich interpretacyjnej praktyce mit ma przede wszystkim znaczenie jako *mythos* – schemat narracyjny, fabuła.

Autor *Wielkiego Kodu* swoje zainteresowanie Biblią przyrównuje do fascynacji ćmy światłem płomienia[18]. Pisząc o *Miltonie* Blake'a, po raz pierwszy zauważył, że to, co łączy obu poetów, to użytek, jaki obaj robią z Pisma Świętego. Podobieństwo wiedzie ku monotonii – dedukuje Frye – lecz identyczność pozwala na zindywidualizowaną różnorodność (*Spiritus Mundi*, s. 17). Literatura „robiona" jest z takich samych obrazów i symboli – dowodzi kanadyjski badacz – nie istnieje nic takiego, jak prywatna symbolika. Każdy poeta, czerpiąc ze wspólnego źródła, posiada własną, „szczególną formację symboli" (*Archetypy*, s. 310). To Biblia jest w naszej kulturze mitologiczną ramą, spajającą świat poetyckiej wyobraźni. Prawdopodobnie więc Frye'a niepsychologiczne rozumienie archetypu – jako zwornika literackiego wszechświata – ukształtowane zostało dzięki biblijnej inspiracji. Natomiast biblijna lekcja typologii – pobrana u Ojców Kościoła, średniowiecznych egzegetów, protestanckich reformatorów i Blake'a – zaowocowała jego koncepcją intertekstualności i autoteliczności literatury. Najważniejszą jednak kategorią, jaką święta księga chrześcijaństwa dostarczyła myśli Frye'a, jest kategoria całości, wyobraźniowej jedności, wizji. Pismo Święte – tak niejednorodne przecież i nieciągłe, nie tylko na pierwszy rzut oka – pomaga zilustrować porządek słów istniejący w literaturze.

Biblia jest czymś w rodzaju *idée fixe* dla autora *Wielkiego Kodu*. Bez niej jego misterna teoria straciłaby cały swój impet. Dla Frye'a Pismo Święte jest mitem kompletnym, literacką całością. Stanowi m a t r y c ę, projektuje przestrzenny obraz rzeczywistości, dzięki temu jest też magicznym k r ę g i e m, okalającym świat literackiej ekspresji. Istnienie tego tekstu okazuje się dla literaturoznawstwa bezdyskusyjną koniecznością. „Gdyby Biblia nie istniała pod żadną postacią – powiada Frye – badacze literatury byliby zmuszeni do wymyślenia takiej właśnie całkowitej i ostatecznej konstrukcji słownej na bazie istniejących poza nią mitów, legend i baśni" (*Stubborn Structure*, s. 171).

17/ Zob. R. Wellek *Concepts of Criticism*, New Heaven-London 1969, s. 337.

18/ Podaję za: A. C. Hamilton *Northrop Frye. Anatomy of...*, s. 212.

Cytowane książki i artykuły Northropa Frye'a:

1. *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton 1947.
2. *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957.
3. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York 1963.
4. *The Educated Imagination*, Bloomington 1964.
5. *Reflections in a Mirror*, w: *Northrop Frye in Modern Criticism*, red. M. Krieger, New York 1966.
6. *Literature and Myth*, w: *Relations of Literary Study. Essays on Interdisciplinary Contributions*, red. J. Thorpe, New York 1967.
7. *Modern Century*, Toronto 1967.
8. *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Ithaca 1970.
9. *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*, Bloomington 1971.
10. *The Secular Scripture. A Study of The Structure of Romance*, Cambridge 1976.
11. *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth and Society*, Bloomington 1976.
12. *Creation and Recreation*, Toronto 1980.
13. *The Great Code. The Bible and Literature*, New York 1982.
14. *Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature*, San Diego 1990.
15. *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*, Toronto 1991.

Polskie tłumaczenia artykułów Frye'a cytowane w pracy:

1. *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki" 1969 z. 2, s. 283-302.
2. *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 303-321.
3. *Statek pijany. Element rewolucyjny w romantyzmie*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki" 1978 z. 3, s. 243-260.
4. *Blake i archetypy*, przeł. E. Kozubska, „Literatura na Świecie" 1989 nr 7, s. 292-309.

Pozostałe polskie tłumaczenia prac Frye'a:

1. *Symbol jako motyw i znak* (fragm. *Anatomy of Criticism*), przeł. B. Tomczyk, w: *Archiwum tłumaczeń z teorii i metodologii badań literackich*, Lublin 1968, s. 19-28.
2. *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki" 1985 z. 4, s. 233-240.
3. *Straszna symetria* (fragm.), przeł. K. Puławski, „Literatura na Świecie" 1989 nr 7, s. 277-291.

4. *Literatura jako kontekst. „Lycidas" Miltona*, przeł. H. Cieplińska, w: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Iwaničkowa, Warszawa 1997, s. 152-161.
5. *Krytyka widzialna i niewidzialna*, przeł. A. Fulińska, „Znak" 1998 nr 7, s. 93-106.
6. *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przel. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.

Sprawozdania

Leonard NEUGER

Czesław Miłosz w Sztokholmie 24-30 września 2000

Tak, prawda, minęło dokładnie dwadzieścia lat od przyznania Miłoszowi literackiej Nagrody Nobla. Czyli, że mógł być jubileusz. Ale go nie było. Przeciwnie. Dobre obyczaje zabraniają zaprzęgania Jubilata do ciężkiej pracy, nakazują natomiast podejmowanie Go i odznaczanie. W Sztokholmie pompy w zasadzie nie było, odznaczeń jak na lekarstwo, za to tygodniowy program wypełniony był ciężką pracą.

Miłosz wraz z małżonką przyjechał 24 września z Paryża.

25 września w Instytucie Spraw Międzynarodowych dyskutował z Jakubem Święcickim na temat wielokulturowego dziedzictwa w krajach bałtyckich, koncentrując się, rzecz jasna, na Litwie.

26 września odbyła się promocja dwóch książek: *Zniewolonego umysłu* (3 wydanie, w pockecie, co tutaj oznacza, że książka uznana jest za klasykę i że powinna znaleźć się w każdym domu) oraz tomu wierszy *Na brzegu rzeki* w przekładzie Andersa Bodegårda, który przyzwyczaił odbiorców francuskiej i polskiej literatury do bardzo wysokiego poziomu swych prac. W przekładzie tomu Miłosza przeszedł samego siebie, co zresztą recenzenci odnotowali. Dla Miłosza wiązało się to z udziałem w dwóch wieczorach autorskich: w Kulturhuset przy współudziale Agnety Pleijel (autorki nowej przedmowy do *Zniewolonego umysłu* – Pleijel święci obecnie triumfy jako pisarka po wydaniu powieści *Lord Nevermore*, osnutej na tle burzliwej przyjaźni Witkacego i B. Malinowskiego), Bodegårda oraz aktora Månsa Westfelda, którego podziwiam za jego umiejętność czytania poezji. Pleijel i Bodegård rozmawiali z Miłoszem po angielsku, Poeta czytał swoje wiersze po polsku, a aktor – te same i inne – po szwedzku. Duża sala Kulturhuset była wypełniona po brzegi, a około stu chętnych nie dostało się do środka z braku miejsc. Na zakończenie zgotowano Miłoszowi „owacje na stojąco", co po polsku brzmi sztucznie i dęto,

a po szwedzku nie bywa w ogóle używane, albowiem się nie zdarza. Co robić, zdarzyło się.

Drugi wieczór autorski odbył się 27 września w Instytucie Polskim. Przybyło około cztery razy więcej ludzi niż pozwalają na to szwedzkie przepisy przeciwpożarowe. Na szczęście Instytut jest placówką dyplomatyczną, więc tubylcy się nie wtrącają. Miłosz czytał wiersze około dziewięćdziesięciu minut. Nie umiem tego fenomenu w ogóle wyjaśnić, ponieważ zapas tlenu w Instytucie wyczerpał się po ok. trzydziestu minutach (co potwierdzam jako prowadzący spotkanie).

Na Uniwersytecie Sztokholmskim Miłosz wygłosił 2 wykłady-rozmowy: 26 września o twórczości Fiodora Dostojewskiego (po angielsku, z profesorami rusycystyki: Peterem Albergie Jensenem i Perem-Arnem Bodinem) i 28 września o mistycyzmie Mickiewicza (po polsku, z wyżej podpisanym).

28 września w nowo powstałym Uniwersytecie Południowego Sztokholmu rozmawiał po angielsku z prof. Larsem Klebergiem na temat filozofii Lwa Szestowa.

Rozmowy (a właściwie wykłady) zakończyło 29 września wystąpienie u jezuitów, w kościele św. Eugenii, gdzie z Kazimierą Ingdahl Miłosz rozmawiał po angielsku o roli Boga, afirmacji i zwątpieniu w swojej twórczości. Przyjęty został entuzjastycznie; zamykający to spotkanie ksiądz oświadczył, że bez herezji religia byłaby nudna, co wydawało mi się, niedowiarkowi, wybiegiem retorycznym lub widomą oznaką euforii. Tak jednak nie było, gdyż nazajutrz księża podjęli decyzję o wprowadzeniu poezji metafizyczno-religijnej Miłosza jako podstawy dyskusji teologicznych w ich kościele.

To jeszcze nie koniec: Miłosz udzielił dwóch wywiadów prasowych, jednego wywiadu telewizyjnego, przeprowadził jedną rozmowę-rzekę, uczestniczył w dwóch sesjach fotograficznych (zdjęcia wybitnych artystów przygotowywane na wystawy w Paryżu i Sztokholmie). A przecież nie przez cały czas miałem nad nim kontrolę: podejrzewam, że jeszcze czegoś udzielił...

Prawda, 25 września odbyła się jednak Recepcja w Ministerstwie Spraw Zagranicznych z udziałem m.in. ministra Spraw Zagranicznych Szwecji, Anny Lindh, ministra Handlu, Lwa Pagrodzkiego (nie, Miłosza do handlu nikt nie nakłaniał, tylko okazało się, że Lew Pagrodzki jest miłośnikiem poezji Miłosza, a w dodatku jego rodzina wywodzi się z Białegostoku), niektórych Członków Akademii Szwedzkiej, Tomasa Tranströmera, Przedstawicieli Dyplomacji RP, Litwy, USA, Organizacji Polonijnych, JM Rektora Uniwersytetu Sztokholmskiego, Uczonych ze Sztokholmu i Uppssali i Niezrzeszonych Przyjaciół Poety.

W prasie ukazała się lawina tekstów o Miłoszu, zdecydowana większość ciekawych (jeden z nich załączam, Andersa Olssona, jednego z najlepszych znawców modernizmu w Szwecji), niektóre jeszcze się ukażą. Ogłoszono też wiele tekstów samego Poety. Apetyt na Miłosza nie został jednak w pełni zaspokojony. Niestety, śpieszył do Wilna, o co nie można mieć do niego pretensji.

Wydawcy żądają teraz *Pieska przydrożnego*, a Anders Bodegård już ślęczy nad *To*.

Archiwalia

Czesław MIŁOSZ

Refleksje warszawskie[1]

Jest naturalną tendencją mówić dzisiaj o tym, co było najważniejsze w życiu Warszawy – o jej bohaterskiej walce. Historia z rudy tysiącznych, sprzecznych nieraz działań ludzkich wytapia metal na posągi – i tak być powinno, jest w tym sprawiedliwość dziejów. Poznawać jednak winniśmy i rudę codziennego życia, złożoną z odwagi i wahań, ze strachu i błądzeń. Jak tylu z nas, próbuję wejrzeć w lata przeżyte w Warszawie. Zatrzymuję się na razie na sprawie życia umysłowego, staram się określić, jakim zmianom ulegało ono pod naciskiem wypadków.

Wbrew temu, co sądziliśmy, doznawszy wrześniowego wstrząsu, wrzesień 1939 nie przyniósł przełomu. Chaos, w jakim znalazła się Europa, staczająca się ku wojnie, trwał dalej, zyskał tylko nową oprawę. Powoli dopiero krystalizowały się nowe zespoły sądów i pojęć. Ten proces był hamowany przez różnorodne okoliczności. Pod wpływem klęski powstała potężna instytucja: cenzura narodowa, cenzura opinii publicznej. Ludzi dzielono na dwa gatunki: dobrych Polaków i złych Polaków. Tak jak przed wrześniem, mówiono i teraz: nie pora na porachunki, nie pora na osądzanie polityki rządu, jesteśmy dzisiaj tylko Polakami. Próby krytycyzmu i samodzielnego myślenia dosięgały obwodu koła nakreślonego święconą kredą i tam rozpływały się w niejasny, mglisty kontur niewiadomej przyszłości.

Potęgował się nacjonalizm – tępienie polskości przez nacjonalizm Hitlera wywoływało kult polskości jako takiej, bez oglądania się, jaka ma być ona, na czym oparta. Brak dyscypliny intelektualnej, tak znamienny dla „czasów pogardy" sprawiał, że widziano wrogów w Niemcach, ale nie widziano dość jasno tych historycznych i filozoficznych przesłanek, które posłużyły im do ukucia narzędzi ucisku. Poza tym – Warszawa była odcięta od świata. Żyła książkami, które ukazały się

1/ Rękopis niniejszego tekstu znajduje się w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 1631. Przygotowując artykuł do druku, zachowaliśmy częściowo pisownię oryginału.

przed wojną – kiedy to autorzy nawet najlepszej woli nie mogli przezwyciężyć mglistej atmosfery i używali aluzyj, nieraz mimowolnych. Nie jest przyjemnie pisać te słowa. Ale to dopiero pozwala ocenić wielkość oporów. Taką była cena klęski: jedność narodowa, zacieranie różnic i przeciwieństw wewnątrz narodu, które przecież jedynie decydują o jego rozwoju.

***

Zawsze muszę pamięcią wracać do pewnej grupy młodzieży literackiej, wydającej na powielaczu pismo „Sztuka i Naród". Było to zle pismo, choć autorzy nie bez talentu. Myślę o nim, bo staje mi się ono skrótem, w którym wyrażają się, splecione nierozerwalnie, głupota i bohaterstwo, znieprawienie i najczystsza ofiara. Kiedy wojna wybuchła, ci chłopcy mieli po15 – 16 lat. Matura, tajny uniwersytet, praca w konspiracji. Byli wśród nich początkujący poeci, prozaicy, publicyści. Dorwali się do książek, w swoich artykułach wstępnych budowali programy. Kogóż obierali za patronów? Naturalnie Brzozowskiego, który byl najpopularniejszym pisarzem w okresie okupacji. Brzozowskiego – który łatwo może stać się mieczem w ręku szalonych, bo swoją ruchliwość umysłową oddawał nieraz na usługi irracjonalizmu i głosił to, co podjęli później teoretycy Dachau i Oświęcimia.

Młodzi ludzie odkrywali Bergsona, nie tylko! odgrzebywali nawet Barrésa. Że od Bergsonowskiego *„elan vital"* do ideologii niemieckiego lotnika czy gestapowca jest jeden krok – nie rozumieli. Kiedy im się mówiło, że są faszystami, uśmiechali się z odcieniem wyższości. Nie rozumieli. Byli czyści, szlachetni i ofiarni. Pierwszy ich redaktor zginął w którymś z obozów koncentracyjnych. Drugi redaktor, młody prozaik Bojarski, umarł z ran odniesionych w czasie demonstracji, jaką ta grupka urządziła przed pomnikiem Kopernika: w biały dzień przynieśli wieniec z barwami narodowymi, chcąc zamanifestować polskość astronoma... W następnym numerze ukazało się piękne wspomnienie o przyjacielu, napisane przez naczelnego ich publicystę, Trzebińskiego. Nie upłynął miesiąc, a Trzebiński został rozstrzelany w egzekucji publicznej na Nowym Świecie. Poeci Topornicki i Chmura zginęli prawdopodobnie w powstaniu.

W dziejach i zagładzie tej grupy widzę coś więcej niż przypadek. Jest w tym tchnienie Nemezis – ale zarazem i coś, co dla każdego Polaka jest wyrzutem sumienia. Ci synowie robotników z Marymontu i ubogich inteligentów, ci młodzi ludzie w kusych paletkach i łatanych drelichach mogli przecież zdobyć to, czego nie zdobyli nigdy – świadomość celu, wizję trafną, poczucie umysłowego panowania nad materią.

***

A jak było z ich profesorami, z intelektualistami Warszawy? Dlaczego tak popularny był Brzozowski? Bo, pomimo wszystko, myślenie historyczne pasjonuje ludzi naszego stulecia. Tylko jakie myślenie? Z tego samego powodu popularny był Bierdiajew i Maritain: i jeden, i drugi przyswoili sobie metodę historyczną, uży-

wając jej do religijnych celów. Dziwne zbieżności: w 1943 ukazała się nielegalna książka R. Jadźwinga *Skąd i dokąd idziemy*. Czytając ją, miało się wrażenie, że czyta się książkę Bierdiajewa *Smysł istorii* wydaną w 1919. Książka *Skąd i dokąd idziemy* jest pod każdym względem znamienna dla okupowanej Warszawy. Autor przebiega historię XIX wieku, szuka tzw. wielkich linij ideowych, przyczym na końcu każdej z tych linij widzi wynaturzenia, wykrzywienia, deformacje. Szuka środków, jak te wynaturzenia usunąć, i znajduje – w złagodzeniu jaskrawości przez zaczerpnięcie z prądów przeciwnych. W ten sposób cały proces historyczny przedstawia się jako rodzaj kalejdoskopu, który za potrząśnięciem daje takie lub inne kombinacje. Sprzeczności mogą być usunięte, ponieważ istnieją one wyłącznie w sferze rozwijających się tak czy inaczej idei. Nad całą książką unosi się, jak duch nad wodami, tęsknota do powrotu ze szlaków złej cywilizacji, znużenie okrucieństwem i bezcelową walką człowieka z człowiekiem. Wzruszająca dobroć i irytująca bezradność. Jeden krok naprzód i natychmiast jeden krok w tyl.

Podobnie myśleli wszyscy ci (a było ich mnóstwo), którzy nazywali siebie personalistami (słowo to miało inny wydźwięk w Polsce niż we Francji). Występując w obronie osobowości ludzkiej, nie chcieli faszyzmu, ale nie chcieli i demokracji. Pragnęli stworzyć coś nadrzędnego, co nie byłoby ani jednym, ani drugim. Nie doceniali konieczności wyboru. I, jak zwykle bywa z filozofami – mocne łańcuchy wiązały ich dzieło z losem ich współobywateli. Z kart, zapisanych przez tych czułych ludzi, chcących historię przenieść od razu w wymiar niebieski, biegło słowo, które wiodło ku wypełnieniu się losów Warszawy. Tak w praktyce bowiem wyglądać musi zapoznanie przeciwieństw.

***

Kiedy spotkałem się z moimi przyjaciółmi, przybyłymi w szeregach Wojska Polskiego ze wschodu, zauważyłem, jak inaczej ukształtowało nas te pięć lat. Nie dostrzegłem w nich zaciekłości, jadowitości, rozdrażnienia ani ironii – tego, co dostrzegam zarówno w sobie, jak w moich warszawskich przyjaciołach. Trzeba jednak zrozumieć, że my musieliśmy się bronić. Chcieliśmy ocaleć – a ocalenie było trudne. Dzisiaj chodzi po ulicach miast wielu ludzi, którzy ocaleli tylko fizycznie – życie w reżimie hitlerowskim sparaliżowało im wolę albo wprowadziło zupełne zamieszanie w ich umysły.

Nasza obrona polegała na fanatycznym tropieniu w tradycji polskiej i europejskiej tych przesłanek filozoficznych, które posłużyły za motywację świadomym zbrodniarzom i ich mimowolnym pomocnikom. Piszący te słowa śledził powstawanie kultu ślepej woli i „nagiego życia" już u Stendhala, którego Nietzsche był wielbicielem, a potem u André Gide'a i Bergsona. Pragmatystyczne pomysły James'a i Weihingera, prowadzące ku tak miłej sanatorom teorii mitów, też wywoływały ostry sprzeciw. Zgryźliwie ocenialiśmy polski romantyzm i Żeromskiego – za rozbuchanie emocjonalne, za styl staczający się ku rozpadowi języka, za ciągłą eksploatację subiektywnej szlachetności. Romantyzm drażnił nas, jako załamanie ciągłości humanizmu od Renesansu po wiek XVIII, jako metoda pisania bez cu-

dzyslowu. Drażniła nas tak samo psychologiczna literatura współczesna. Widzę mojego przyjaciela, jak któregoś mglistego dnia, kiedy na ulicach szalała łapanka, ciska na ziemię *Ostrze na ostrze* Huxleya, jakby go parzyło, i krzyczy ze wstrętem: „nieczysty! nieczysty! bydlę!".

Ci, którzy nie obcowali z romantyczną cenzurą narodową Warszawy, którzy nie widzieli spustoszeń umysłowych, dokonanych przez irracjonalno-romantyczne myślenie – przygarną całą tradycję romantyczną, nadając jej nowy, wielki sens. Przygarną i Żeromskiego, kładąc w nim nacisk na sprawy inne niż erotyczno-patriotyczne męczeństwo. My przyznamy im słuszność, zachowując dla siebie odrobinę nieufności.

***

Jeszcze jedną cechę spostrzegłem w „literatach z Lublina". Powagę. Utwory ich są poważne, są na miarę wypadków. Ta sama powaga w artykułach, w organizowaniu życia literackiego. Istnienie tych ludzi poważnych dobrze wróży rozwojowi kultury w Polsce.

Inne było środowisko literackie warszawskie. Zawsze zjadliwe, ironiczne, niemal frywolne – i to nawet w chwilach największego nasilenia terroru. Da się to częściowo wytłumaczyć przez działającą na zewnątrz i wewnątrz każdego z piszących cenzurę obowiązków doraźnych i przez próby rozluźnienia jej chociaż na chwilę. Ale są i inne wytłumaczenia. Ulica warszawska zachowywała się przecież podobnie. Łapanki, egzekucje przechodziły jak deszcz – i znów mrowiły się tłumy, pary śpieszyły na *rendez-vous*, wczorajsi i jutrzejsi bojowcy pili bimber w barach. W tym była siła warszawskiej ulicy – w tym organizowaniu życia natychmiast, w każdej sytuacji – czego nie umiały inne miasta polskie.

Nie odmawiajmy więc i pozornej frywolności literackiej pewnych zalet. Literaci warszawscy mało służyli swoim słowem akcji bezpośredniej. To było za bliskie, trwające bez przerwy, forma załamywała się, nie unosiła tego ciężaru. Ale w utworach, niby nie na tematy aktualne, rzeczywistość wyrażała się z wielką siłą. Szukano sposobów zaatakowania jej podstępnie, z ukosa, unikając tych obrazów i przeżyć, które były niepotrzebne – bo dostarczało ich każde wyjście na miasto. Ironia Warszawy okrutnie pastwiła się nad utworami o walce stolicy, jakie docierały z Londynu.

I oto, w mieście prześladowanym jak rzadko które – powstają powieści i wiersze pełne humoru i ironii. *Sprzysiężenie* Józefa Rakowskiego (pseudonim znanego kompozytora awangardy muzycznej) przedstawia wiosnę, lato i jesień 1939 roku w sposób niby suchy i bezstronny, a w gruncie głęboko drwiący. Debiutant wojenny Stanisław Dygat pisze powieść o obozie cudzoziemców internowanych w Niemczech – pełną dowcipu i humoru. Jerzy Andrzejewski od opowiadań o terrorze, Oświęcimiu i rzezi ghetta przechodzi do satyr na pewne koła konspiracji warszawskiej. To kilka przykładów – listę można by znacznie rozszerzyć.

Powaga i surowość, teraz, kiedy trzeba Europę oczyścić z pozostałości długiej choroby – są konieczne. Naszą jednak jest rzeczą dbać o to, by powaga i surowość

moralna nie odjęły literaturze jej wielostronności i barwności. Sztuka lubi błazeństwo i czasem wielka sztuka jest świadomym błazeństwem, skierowanym ku poważnym celom. Pamflet, pastiche, użycie rekwizytów minionej epoki, udana naiwność – to są te delikatne a skuteczne bronie, przekazane przez tradycję. Dramatyzują one literaturę, są jeszcze jednym sposobem wyjścia poza krąg poezji czystej, ku złożonej treści dzisiejszego dnia.

Wierzę, że byłoby z pożytkiem dla literatury polskiej, gdyby powstały dwie szkoły literackie: jedna, surowa i poważna, wytyczająca granice, porządkująca chaos, i druga – w której wyraziłby się duch Warszawy – umiejącej o swoich bólach mówić z kpiną. Warszawy zjadliwej, chcącej ocalać różę uśmiechu nawet wtedy, gdy płoną lasy. Życie w ciągu tych pięciu lat uczyło nas powagi. Doprowadziło nas do linii, oddzielającej je od śmierci – do linii, na której wszelkie słowo wydaje się wątłą ludzką igraszką w obliczu spraw elementarnych a mowa poetycka niepotrzebną poetycznością. Jeżeli mogliśmy zachować dla literatury odrobinę szacunku – to tylko przez zrozumienie jej roli względnej, jako narzędzia – tej roli, jaką przypisywali jej Wolter i Diderot. Niespodziewanie zaczęło nam w dziełach literackich podobać się to wszystko, co stanowiło dowód, że autora stać na igranie, że nie ma on w stosunku do swego utworu zbyt wielkiego pietyzmu, jednym słowem, że inteligencja jego okrąża utwór dookoła, panuje nad nim, a nie jest w nim zamknięta (Np. różnica między *Lalką* Prusa i *Popiołami* Żeromskiego!)

Aby zrealizować to upodobanie, w istocie bardzo stare i cechujące wszystkie epoki zbliżone do klasycyzmu – potrzeba rozluźnienia więzów, jakie nakłada dążenie do monumentalności, która, trawestując słowa Norwida, nie wchodzi nigdy tymi drzwiami, w których jej oczekiwaliśmy.

Te spostrzeżenia są dość osobiste i obejmują tylko część środowiska literackiego. Ale historia przepływa przez ludzi równocześnie i stąd rodzą się te spotkania w sympatiach i wstrętach łączące ludzi nawet oddalonych środowisk. Tak powstaje formacja kulturalna historycznego okresu. Po pożegnaniu Prousta (a raczej tego, co brano z Prousta), Huxleya, po przezwyciężeniu babraczy psychologii, wierzę, że spotkamy się wszyscy w kulcie dla prozy Balzaca, Tołstoja i Prusa, w kulcie dla Mickiewicza – klasyka i Browninga – „treściowego" i dramatycznego poety.

***

Trzeba zdać sobie sprawę z ogromu nieszczęścia, jakie dotknęło ludzi w czasie obecnej wojny. Pomińmy stratę najbliższych, długoletnią rozłąkę, ruinę domów, warsztatów pracy i przyzwyczajeń. Nieszczęściem równie dotkliwym jest nieprzygotowanie do nowych form życia, nagłe przebudzenie – a czy można budzić grzecznie? Szczęśliwi są ci, co pracowali nad sobą w ciągu tych lat i nauczyli się odrzucać dawność, odradzać się w ciągłej młodości. W literaturze wymaga to uchwycenia treści dziejowego nurtu, spojrzenia na siebie dawnego jako na funkcję minionego okresu – wtedy bez przekreślania dawnych osiągnięć uzyskuje się materiał doświadczenia. Nieszczęśliwi są wszyscy, którym brakło ostrości widzenia, tej ostrości, jaką uzyskuje się przez namiętność intelektualną. Nie mają oni umiejętności

rezygnacji ze swoich przywiązań w imię nowej pasji wyższego gatunku. Do nich zaliczyć można w pierwszym rzędzie tych, dla których dzieło literackie trwa jako istność oderwana, jako realizacja niemal metafizyczna. Mogą oni nauczyć się, jak się odpowiada na zamówienia społeczne – ale zawsze pozostanie niewypełniona przestrzeń miedzy istotną twórczością – tak jak ją rozumieli, i literaturą doraźnie użytkową, jaką będą tworzyć, ulegając złudzeniu, że czytelnikowi naprawdę chodzi o literaturę doraźnie użytkową.

Z samego uczucia ludzkości należałoby usuwać to nieszczęście, pomagać i leczyć. Potrzebny byłby wielki zabieg chirurgiczny, polegający na powrocie wstecz, ku okresowi dwudziestolecia i na opowiedzeniu prawdy – bo tylko umiejętne rozłożenie ówczesnej komplikacji na składniki pierwsze pozwala zrozumieć dzisiejsze przemiany. Czytelnicy i autorzy przeżywają mocno wieść i pamiętnik z obozów śmierci. Ale ważne jest nie tylko to, co tam się działo – ważne jest również, jak doszło do powstania tych potwornych zjawisk w Europie. Czy rumiany profesor, śpieszący po wypiciu kawy ze śmietanką na wykład, nie miał tu swego udziału i czy modne tanga, stroje, popularne powieści nie zawierały usprawiedliwienia tego, co zaszło. Kto, niewinnie i lekkomyślnie, przygotował to swojemi rękami? Taka będzie najsilniejsza chyba z pozycyj literatury – analiza źródeł i korzeni.

Instynkt pchał autorów piszących pod okupacją właśnie w tę stronę. Najwięcej niedrukowanych powieści, rozpraw i wierszy – to rewizja okresu między-wojennego, oglądanego w bezlitosnym zwierciadle, jakiego dostarczyła wojna № 2. Nieszczęśliwi ludzie muszą zobaczyć swoje nałogi i przywiązania w ich obiektywnym mechanizmie i skutkach.

(1945)

Czesław MIŁOSZ

Komentarz

Nie pamiętałem o napisaniu tego tekstu, choć niewątpliwie jest mego pióra. Jak wskazuje treść i ortografia, powstał w Krakowie na wiosnę 1945 roku, prawdopodobnie dla pisma „Odrodzenie", którego redaktorem był wtedy Karol Kuryluk. Albo redakcja uznała tekst za niecenzuralny, albo sam doszedłem do tego wniosku. W każdym razie w druku się nie ukazał.

Jest to artykuł zbyt dyplomatyczny, żeby mnie się teraz podobał i częściowo używa ezopowego języka. Wtedy o inteligenckiej Warszawie czasu wojny nie należało pisać, a polegli poeci byli objęci tabu. Zaczęto tabu zdejmować z Baczyńskiego, ale w przypadku „Sztuki i Narodu" nadal obowiązywało. Starałem się o istnieniu tej grupy przypomnieć. Wobec wielkiego zbiorowego nieszczęścia należało własne sądy miarkować, żeby nie popaść w schlebianie zwycięzcom. W istocie jednak moje opinie, i o grupie „Sztuka i Naród", i o wielu innych zjawiskach okupacyjnej Warszawy, były zdecydowanie negatywne, natomiast w artykule niewiele zachowało się z mego gniewu.

Artykuł częściowo ma związek z moimi esejami ogłoszonymi wiele lat później jako *Legendy nowoczesności*, częściowo mógłby znaleźć uzupełnienie w takich moich wierszach, jak: *Na pewną książkę* (o wspomnianej w artykule książce Bogdana Suchodolskiego *Skąd i dokąd idziemy*) oraz w moich wierszach o tragedii Żydów. Ukazuje się tutaj dystans pomiędzy moim dyplomatycznym umiarem w artykule i moją świadomością.

Twierdzę, że dotychczas, czyli do roku 2001, nie powiedziano, co trzeba o młodych poetach „Sztuki i Narodu". Mój artykuł *Strefa chroniona* (w tomie *Ogród nauk*) szuka powodów w bohaterskiej legendzie, która zapobiega krytyce. Są jednak i racje poważniejsze: wielkie przemilczenie, czyli odmowa polskiej myśli rozprawienia się z własną przeszłością.

Wobec „Sztuki i Narodu" występowałem w latach wojny jako wróg obejmowany nazwą „panowie humaniści", czyli właśnie ci, którym Gałczyński przed rokiem

1939 obiecywał „noc długich noży". Nic dziwnego, że osobiste kontakty się nie kleiły, choć istniały. Szczegół anegdotyczny: wiele lat, a nawet dziesięcioleci po wojnie dowiedziałem się, że kochanka i muza Andrzeja Trzebińskiego, osoba, którą ukształtował politycznie sam Bolesław Piasecki, to nikt inny tylko moja Anka, o której mówię w *Abecadle*.

Wielkie przemilczenie dotyczy polskiego antysemityzmu przed wojną i w latach wojny. Przed oczami tych chłopców Niemcy mordowali połowę ludności Warszawy, a dla nich odbywało się to jak na innym kontynencie. Nie wiem, z kim walczyły Bataliony Uderzenia wysłane przez Bolesława Piaseckiego za Bug w imię słowiańskiego imperium. Z Niemcami? Z sowiecką partyzantką? Jedno jest pewne – że dla każdego Żyda ukrywającego się w lasach spotkanie tych wysoce ideowych młodzianków, o których Trzebiński pisał wiersze, równało się śmierci – i to z rozkazu wodza Bolesława. To właśnie, niechęć do cofnięcia się w przeszłość, po to żeby zrozumieć, czym były ruchy prawicowe przed wojną i podczas wojny, nazywam wielkim przemilczeniem. A też brak pytań, jak to się łączyło na podziemnej polonistyce z debatą o Norwidzie, St. Brzozowskim, Witkacym i Przybosiu. Jedynie zastanowienie się nad przedwojennym „Prosto z mostu" i jego kontynuacją lat wojny, czyli nad „Sztuką i Narodem" zapobiegłoby powoływaniu się dzisiaj niektórych pism (jak „Fronda") na rzekomą więź tradycji.

Przemilczenie znaczy przesubtelnienie. Napisano dużo książek, ale bez stawiania niegrzecznych pytań o przekład wzniosłych idei na przyziemne fakty.

Takie refleksje nasuwa mój tekst. Pisząc go, wszystko to wiedziałem, ale wolałem zrobić zrozumiały w tamtych okolicznościach unik. Co zresztą jest pouczające i daje pojęcie o innych ówczesnych unikach.

16 VII 2001

Nadesłane

Czasopisma:

„Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska LIV, Literatura, Toruń 2001

„Akcent" 3, 4 / 2000, 1-2 / 2001

„Arkusz" 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 / 2001

„Magazyn Literacki" 11, 12, 2000; 1, 2, 3, 4 / 2001

„Pogranicza" 5, 6 / 2000; 1 / 2001

„Res Publica Nowa" 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 / 2001

„Studium" 5-6 / 2000; 1 / 2001

„Tygiel Kultury" 10-12 / 2000

„Zadra" 4(5) / 2000

„Zeszyty Literackie" 1, 2, 3 / 2001

„Życie Duchowe" 24 / 2000; 25, 26, 27 / 2001

Książki:

Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001

G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000

Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001

R. Czoch *Margines*, Kraków 2000

R. Czoch *Spadek*, Kraków 2001

A. Dąbrówka *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Monografie FNP, Wroclaw 2001

C. Domarus *Mózg story*, Biblioteka Tyskiej Zimy Poetyckiej, Tychy 2001

C. Dziekanowski *Jasnogród*, Białystok 2000

Nadesłane

T. Feusette *Spadam stąd*, Opole 2001

D. Heck *Wistronę morfologii kultury. Z paradoksów dyskusji o perspektywach literaturoznawstwa wobec tzw. końca teori literatury (rekonesans)*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wroclaw 2001

Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2000

L. M. Jakób *Drapieżcy*, Warszawa 2000

B. Kossakowski *Ballady manekinów*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2000

G. Matuszek *Naturalistyczne dramaty*, Universitas, Kraków 2001

P. Michałowski *Granice poezji i poezja bez granic*, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2001

Mickiewicz, Słowacki, Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty, studia pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Mazowiecka Wyższa Szkoła Humanistyczno-Pedagogiczna, Łowicz 2001

Modernistyczny wizerunek człowieka, red. J. Szcześniak, D. Trześniowski, Wyd. UMCS, Lublin 2001

P. Müldner-Nieckowski *Za kobietą tren*, Wyd. Aula 2001

J. Napiórkowski *Rozjaśnienia*, Warszawa 2000

Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego, zebrał, objaśnił, skomentował T. Drewnowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001

Nowa metafizyczność? Eschatologizm? Studia i szkice o twórczości M. M. Tytko, Fundacja „Eschaton", Kraków 2000

T. Peiper *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 1 i 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000

P. Próchniak *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego*, Wyd. KUL, Lublin 2001

Rzeźbiarze o poranku. Antologia opowiadań autorów związanych z fanzinem „Inne Planety", Poznań 2001

P. Smolak *Neue Wilde*, Fundacja Anima, „Tygiel Kultury", Łódź 2000.

W. Toporow *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000

K. Troczyński *Pisma wybrane*, t. 3, *Pisma teatralne*, oprac. D. Ratajczakowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000

A. Ungeheuer-Gołąb *Dotknięcia*, Rzeszów 2001

T. Venclova *Rozmowa w zimie*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2001

B. Wrocławski *Wiersze*, Wyd. Anagram, Warszawa 2000

Wśród tułaczy i wędrowców. Studia młodopolskie, red. S. Fita, J. A. Malik, Wyd. KUL, Lublin 2001

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2001 r. **74,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Akademia Klon, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 631-31-67.
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Charles RUSSELL
Awangardowa wyobraźnia i *praxis*

Krzysztof OKOPIEŃ
Dlaczego to nie Apollo, lecz Dionizos jest patronem filozofii

Jan KORDYS
Wierzyć i wiedzieć

Przemysław CZAPLIŃSKI
Stanisław Lem – spirala pesymizmu

Michaił BACHTIN
Zagadnienia stylistyki na lekcjach języka rosyjskiego

Richard RORTY
Etyka zasad a etyka wrażliwości