

Czesław Miłosz

Biblioteka Analiz Literackich
pod redakcją
Eugeniusza Sawrymowicza

58

Bożena
Chrzastowska

**Poezje
Czesława Miłosza**

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

Okladkę opracował
Stanisław Pudetko

Redaktor
Helena Starzec

Redaktor techniczny
Krystyna Milewska

Korektorzy
Elżbieta Zarzycka
Witold Darmetko



© Copyright by Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Warszawa 1982

ISBN 83-02-01812-0

Warszawa 1982
Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Wydanie pierwsze

Nakład 100 000+275 egz.

Arkuszy: druk. 12; wyd. 8,72

Oddano do składania w marcu 1982 r.

Podpisano do druku w sierpniu 1982 r.

Druk ukończono w grudniu 1982 r.

Papier druk. sat. kl. V, 65 g, 70×100 cm

Zam. nr 154 MOiW „M”

Olsztyńskie Zakłady Graficzne im. S. Pieniężnego

**Biblioteka pobiera opłatę
za przetrzymywanie książek**

OD AUTORKI

Prezentowany tomik jest świadectwem lektury tak utworów poetyckich i esejów Czesława Miłosza, jak tekstów podejmujących trud wyjaśniania tej głębokiej i niełatwej poezji. Wiele zawdzięczam krytykom literackim, którzy byli moimi przewodnikami po rozległych przestrzeniach Miłoszowego świata poetyckiego, choć trzeba powiedzieć od razu, że ani krytyka, ani nauka o literaturze nie rozpoznała dotąd jej wszystkich traktów: ustawiono zaledwie drogowaskazy. Toteż nie jest możliwe, aby w niewielkiej książeczce ogarnąć całość niejednorodnej i skomplikowanej twórczości poety, przedstawić jej ewolucję, a warto sobie uświadomić, że twórczość ta powstawała na przestrzeni pół wieku. Czytelnik nie znajdzie tu Miłosza-katastrofisty z przedwojennych tomików, nie uzyska odpowiedzi na pytanie, jak poeta prowadził swą walkę z historią, nie spotka się z Miłoszem-filozofem czy z poetą pamięci. Z konieczności trzeba było zrezygnować z prób wprowadzenia czytelnika w większe całości — „poezję traktatową” czy poematy typu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. O wyborze omówionych w tomiku wierszy zdecydowały zarówno indywidualne gusty i fascynacje czytelnicze, jak i stopień popularności danego utworu. Nie zmieściły się w tomiku zamierzone szkice interpretacyjne tak pięknych wierszy, jak np. *Do Jonathana Swifta*, *Mittelbergheim*, *Sroczność*, *Oda do ptaka*, *Veni Creator* czy fragmenty poematu — *Dzwony w zimie*, *Piosenka wielkopostna*.

Czytelnikom winna jestem szczerze wyznanie, że Nobel Miłosza zaskoczył (i ucieszył!) mnie tak, jak wielu rodaków

w Polsce, nawet tych, którzy mają w domu osobną półkę z tomikami poezji, ale brakowało na niej choćby *Ocalenia* z 1945 r. Nagle odkrycie poezji samotnika z Niedźwiedziego Szczytu w dalekiej Kalifornii i wytrwałe, choć trudne podążanie za jego myślą stało się moją największą przygodą intelektualną i czytelniczą przeżywaną w nabrzmiałym zdarzeniem czasie posierpniowego przełomu. Gorąco zachęcam czytelników do przeżycia tej przygody. Mam nadzieję, że ta skromna książeczka spełni rolę zachęty do indywidualnej lektury poezji, która chce ocalać narody i ludzi.

w październiku 1981

O MIŁOSZU

„PRZYNALEŻĘ DO GOSPODARSTWA POLSKIEJ LITERATURY”

Niezwykłość istnienia Czesława Miłosza w polskiej rzeczywistości kulturalnej polega nie tylko na tym, że ten wybitny polski poeta — równy największym — nie był wydawany przez oficjalne wydawnictwa w Polsce przez 36 lat (*Ocalenie* 1945 i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* i inne wiersze 1980 — I wyd. krajowe) i nie na tym, że mimo braku jego książek był w kraju czytany, wprowadzie przez nieliczne, ale wierne grono miłośników wielkiej poezji, że mimo „zmo-wy milczenia” istniał ciągle w świadomości młodych poetów nawiązujących do jego twórczości, że pod jego „nieobecny-m” wpływem dokonano się wiele zmian w świadomości kulturalnej Polaków¹.

Niezwykłość tego istnienia nie polega także i na tym, że autor *Traktatu moralnego* — zdawałoby się — zapoznany emigrant okrzyczany w latach pięćdziesiątych zdrajcą wrócił do kraju jako laureat Literackiej Nagrody Nobla w pełni sławy i chwały. Niezwykłość Miłoszowego bytu w Polsce upatruję przede wszystkim w tym, że wrócił w momencie szczególnym, nabrzmiałym w wydarzenia historyczne.

Który skrzywdziłeś człowieka prostego
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając,
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego,

Choćby przed tobą wszyscy się kłoniłi
Cnotę i mądrość tobie przypisując,
Złote medale na twoją cześć kując,
Radzi że jeszcze dzień jeden przeżyli,

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić — narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta.

Te ważkie słowa, spisane w Waszyngtonie w 1950 roku i zamieszczone w tomiku *Światło dzienne* (1953), brzmią po upływie 30 lat jak gdyby zostały wypowiedziane właśnie teraz — w atmosferze odnowy. I tak zostały odczytane: jako wiersz narodowy. Można by podać wiele świadectw takiego odbioru.

Szczęśliwy naród, który ma poetę
I w trudach swoich nie kroczy w milczeniu.

Byłoby jednak wielką krzywdą dla twórcy poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, gdyby istnienie Miłosza w polskiej rzeczywistości kulturalnej związać z wichrem historii. Nikt nie był dalszy od poddawania się jej przemożnym wpływom, jak sam Miłosz. Całe życie walczył o wyrwanie się z miażdżących trybów historii w obronie niepowtarzalnej egzystencji, ludzkiego losu, w obronie godności indywidualnego „ja”. Charakterystyczną cechą Miłosza — jak pisze Andrzej Kijowski — jest „odnajdywanie siebie w niezmiernym tłumie i głosu swego w nieogarnionym zgiełku”, a oznacza to również — „zobaczyć siebie [...] w historycznej kolejce do zbawienia, w danym miejscu ewolucji i ludzkich dziejów, w danej cywilizacji, w danym miejscu na ziemi”². Wyobraźnia Miłosza, jakkolwiek bardzo jest związana z historycznym „tu

i teraz”, sięga jednak dalej: ogarnia czasoprzestrzeń tysiącleci, w której centralnym punktem jest człowiek szukający metafizycznego sensu swego istnienia.

Literacka Nagroda Nobla przyznana Miłoszowi w okresie polskiej odnowy wywołała w każdym przypadku poruszenie albo zdziwienie — kim jest ten Miłosz? — pytali przeciętni obywatele w Polsce, albo nieklamana radość, jaką najżywiej manifestowali znawcy i miłośnicy jego poezji: „Teraz uwierzyli, teraz muszą uwierzyć! — pisał Andrzej Kijowski — On nasz poeta, mój poeta, poeta wszystkich naszych lat i wszystkich naszych sytuacji, poeta naszego życia tryumfuje i z nim razem tryumfuje nasze życie, takie jakie było i jakie jest. Pan Bóg nierychliwy, ale sprawiedliwy zadepešowałem do Berkeley na Niedźwiedzi Wierch (Grizzly Peak) po otrzymaniu tej wiadomości — najlepszej... od co najmniej dwóch lat. Albowiem, bracia Polacy, nie jest nam źle. Wszystko nam się udaje. Może poza gospodarką...”³.

Z pewnością można by także odnotować głosy niechętnie pocie i jego wyróżnieniu (np. w środowisku krytyków czy niektórych literatów), ale po pierwsze: byłyby to głosy odosobnione, po drugie: jeżeli takie zaistniały, wypowiadał je prywatnie. W prasie tylko niektóre doniesienia odznaczały się powściągliwością, nie mącąc ogólnej atmosfery radości⁴.

Warto jednak uświadomić sobie, że właśnie w przedstawionych tu szkicowo okolicznościach powrotu Miłosza kryją się poważne niebezpieczeństwa dla pełnego i prawidłowego istnienia Miłoszowej poezji w naszej rzeczywistości kulturalnej.

Pierwsze — to przyklejenie autorowi *Zniewolonego umysłu* etykiety poety politycznego. Wszak nagrodę Nobla przyznano Miłoszowi w szczególnym czasie nasyconym wydarzeniami politycznymi, a biografia poety zdaje się taką interpretację potwierdzać. Trzeba więc przypomnieć, że wniosek w sprawie wyróżnienia Miłosza nagrodą Nobla zgłoszono znacznie wcześniej, kiedy jeszcze nikomu nie marzył się „sierpień” i że ponadto — wiersze „społeczne” czy „polityczne” sta-

nowią niewielki margines w rozległym dorobku Miłosza lokującym się na antypodach doraźnej aktualności.]

Drugie niebezpieczeństwo jest poważniejsze: procent Polaków zaskoczonych wyróżnieniem Miłosza wcale nie jest mały, wprost przeciwnie — tylko nieliczni czytali jego wiersze i eseje. Wielu nauczycieli-polonistów nie umiało (bo skąd, z jakich książek mieli czerpać wiadomości?) wyjaśnić swoim uczniom zasadności przyznanej nagrody. Znaleźli się oni w trudnej sytuacji i wiele mają w tym zakresie do odrobienia. Twórczość Miłosza trafia tu na ziemię jałową, by użyć słynnego Eliotowskiego tytułu: czytana będzie przez młodzież wychowaną na Gałczyńskim i Broniewskim, na skamandrytach, a w najlepszym wypadku — na Przybosiu i Białoszewskim. Poezja Miłosza nie przystaje ani do klasycznego repertuaru wierszy ze szkolnych akademii, ani do rozpoznanych już regionów poezji „nowoczesnej”. Toteż w roku triumfalnego powrotu Miłosza do kraju młodzież polska wykazywała zasadniczą bezradność, a nawet obojętność wobec tej poezji. Takie wnioski sformułowała na podstawie badań recepcji Miłosza Barbara Kryda⁵. Ten stan rzeczy ulega zmianie: od roku szkolnego 1981/82 w programach nauczania szkół podstawowych i średnich często powtarza się nazwisko Miłosza, a i uczelnie wyższe na pewno więcej uwagi poświęcają twórczości poety, aby lepiej przygotować przyszłych nauczycieli do interpretacji poezji autora *Ocałenia*. Warto bowiem uświadomić sobie, że to właśnie szkoła stanowi punkt newralgiczny, ona zadecyduje, czy młodzież polska będzie pisać wypracowania w gombrowiczowskim stylu: „Miłosz pięknym poetą jest”, czy też autentycznie przybliży szerokim kręgom odbiorców wartości tej poezji.

I po trzecie: niebezpieczeństwa splotzonego odbioru kryją się w samej poezji Miłosza. Chce ona być „mową prostą”, ale powiedzmy od razu: jest to prostota ludzająca. (Wbrew pozorom, bo istotnie — pojedyncze słowa i zdania są klarowne i zdają się mówić wprost — jest to poezja bardzo trudna, wymagająca wielkiej kultury literackiej.)

Mówi o tym sam poeta: „Jestem bardzo silnie osadzony

w tradycji. Wszystkie moje wiersze są nawet bardzo trudne do zrozumienia, jeżeli się nie zna historii poezji polskiej, a nawet historii Polski. [...] Wiersze moje są pełne odniesień historycznych, aluzji do poezji XVIII wieku, do poezji staropolskiej”. Albo: „Nie zazdroszczę krytykom, którzy będą o mnie pisać, dlatego, że grałem na bardzo wielu fortepianach”⁶.

Toteż w jednym z utworów Miłosza znajdujemy jak gdyby przestrożę przed zbyt powierzchowną lekturą:

Niechaj ciebie nie zmylą częstochowskie rymy:
Od nas także zależy, co w dziełach widzimy.
Zauważ mój rysunek. Umiem jedną kreską
Stworzyć kraj, miasto, potop czy panią Wiśniewską,
Bo z odkryć moich mistrzów wyciągnąłem wnioski.

Toast

Jednakże potencjalny odbiorca rzadko bywa w utworach Miłosza kreowany tak, jak adresat cytowanego fragmentu — szkolny kolega — który „hucząc głosem trzmiela” był

[...] zawsze pierwszy
do żartów z nowoczesnych obrazów i wierszy.

Mieszkaniec Niedźwiedziego Szczytu nad zatoką San Francisco, dla którego „tylko mowa jest ojczyzną”, miał świadomość i „przynależności do gospodarstwa polskiej literatury” i jednocześnie ograniczonych możliwości kontaktu z czytelnikami:

Czyż na to ćwiczyłem siebie, Jedynego,
Żeby układać strofy dla mew i mgieł od morza,
Słuchać jak buczą tam nisko okrętowe syreny?

Czarodziejska góra, maj 1976

Toteż pisał w *Ziemi Ulro*: „Jeżeli mogę mieć nadzieję, że

moja ręka będzie swobodna, że pisanie będzie radością, a nie przymusem, tylko paru polskich czytelników powinienem w myśli mieć przed sobą”⁷. Słowa te dotyczą nie tylko ograniczonej liczby odbiorców, ale i ich jakości. W czasie pobytu w Polsce w początkach czerwca 1981 na spotkaniu ze studentami w Krakowie powiedział:

„Uważam się raczej za poetę kameralnego; Nobel wyrzucił wszystko do góry nogami i chyba może nawet wyrządził mi szkodę. Tak mi się wydaje dlatego, że ta publiczność, z którą miałem kontakt, była dobrą bardzo publicznością, natomiast obawiam się, że mogę wkrótce zostać Konopnicą”⁸.

Czytany już nie przez przyjaciół, koneserów i smakoszków dobrej poezji, ale przez szerokie kręgi czytelników kontaktujących się z nim nie tylko z potrzeby serca i umysłu, ale pod naciskiem literackiej mody czy szkolnego przymusu, Miłosz niewątpliwie narażony będzie na lekturę „ugłaskaną”, „budującą”, „poszufladkowaną”. Właśnie przed tym się broni, mówiąc „mogę wkrótce zostać Konopnicą”... Jednakże w przemówieniu bankietowym w Sztokholmie laureat Nobla 80 wyraźnie zaakcentował swoje istnienie w polskiej kulturze:

„Poeci i ich czytelnicy mogą być rozdzieleni przestrzenią, ale jeżeli duchowa łączność zostaje zachowana, granice i bariery, jakiegokolwiek są natury, nie mają mocy. Wydaje mi się, że nam zarówno tym w Polsce, jak i poza Polską udało się dokonać ważnej rzeczy przez odmowę uznania podziału polskiej literatury na dwa odrębne organizmy, zależnie od tego, gdzie dany autor mieszka”

Istnieją więc realne warunki, aby Miłoszowe słowa „dojrziałe i czyste” padły na dobrą glebę i wydały plon: to właśnie wspomniana przez poetę „duchowa łączność”. Otwarte jednak jest pytanie, jaki jest jej zasięg, czy ogarnia ona tylko „paru polskich czytelników”, czy też ogół, i czy będzie on zdolny przyjąć wartości, jakie niesie poezja Miłosza. A dotarcie do wartości Miłoszowej poezji nie jest łatwe. Posłuchajmy, co mówi na ten temat krytyka literacka.

„NIE ZAZDROSZCZE KRYTYKOM...”

Tylko wśród najwybitniejszych znawców poezji Miłosza i wśród jego przyjaciół nie znajdziemy wypowiedzi utyskujących na trudność ogarnięcia rozległych przestrzeni myślowych „Ciemno Wielmożnego Profesora Miłosza” — jak z właściwą sobie autoironią nazwał się twórca *Czarodziejskiej góry*¹⁰. Jednakże stwierdzenia typu: „Wiersz nie wyklada się jasno” czy przestrogi przed zbyt pospieszną i powierzchowną lekturą nie są również obce wytrawnym badaczom. Jan Błoński stwierdza, że Miłosz jest w odbiorze daleko trudniejszy niż Przyboś „gromiony za niezrozumiałstwo”, wymaga bowiem wysiłku interpretacyjnego na poziomie wyższych całości znaczących¹¹. Zauważmy w tym miejscu, że twórczością Miłosza zajmowali się przed rokiem 1980 nieliczni krytycy i badacze, o czym poucza bibliografia, a obrazowo i dowcipnie charakteryzuje tę okoliczność jedyny do tej pory monografista Miłosza, Aleksander Fiut, mówiąc, że jego aktualna sytuacja przypomina zajęczka, który pał się spokojnie i samotnie na zielonej łączce, na którą nagle wpadło stado słońi...¹². W wielu wypowiedziach zauważyć można podobną postawę, którą Tomasz Burek nazwał „psychologią odkrywców”: znawcy zazdrośnie strzegą terenu wyjątkowego i wyrażają obawę przed pauperyzacją twórczości laureata Nobla poprzez odbiór masowy: „Jak się współżyło kilkanaście lat intymnie z tą poezją, to lawina tekstów i przedruków działa paraliżująco” (Krzysztof Dybciak) albo: „Kiedy pojawia się rynek, odbiór masowy, coś się dzieje z wartościami. Inną rzeczą jest obieg kultury masowej, a inną pauperyzacja” (Krzysztof Karasek)¹³. W podobne wypowiedzi obfituje okolicznościowy poświęcony Miłoszowi numer „Poezji” (1981 nr 5/6), przy czym duży niepokój budzi szkoła¹⁴.

Obawy te są uzasadnione. Tomasz Burek tak wypowiada się w tej kwestii:

„Dzisiaj Miłosza odbiera się jednocześnie całego, cały ogromny dorobek życia, rozległe dzieło. I wszystko naraz,

Miłosz polityczny, Miłosz metafizyczny, Miłosz młody, Miłosz dojrzały. Wszystko to idzie do zwykłych ludzi bez uporządkowanego komentarza krytycznego. Owszem, ten komentarz jest bardzo bogaty [...]. Ale to jest ciągle dyskusja wewnątrzinteligencka, to jest dyskusja ludzi, którzy już coś o Miłoszu wiedzieli, rozmawiają dalej, wymieniają poglądy. Natomiast ta jednoczesność odbioru w szerszej skali społecznej może stwarzać paradoksy odbioru”¹⁵.

Twórczość Miłosza obejmuje poezję i prozę, drobne wiersze liryczne i traktaty czy poematy, eseje i powieści — a wszystkie te dzieła powstawały w ciągu prawie 50 lat! W normalnych warunkach, w zwykłej sytuacji życia literackiego krytyk (i czytelnik!) zżywa się z danym pisarzem stopniowo: rozpoznaje fragmenty twórczości, ogarnia mniejsze obszary świadomości pisarza. Ale warunki, w jakich powraca Miłosz do polskiej rzeczywistości kulturalnej, nie są normalne. Krzysztof Dybciak, cytowany wyżej, określa aktualną sytuację recepcji Miłosza określeniem „odbiór nerwicowy”, nie ujawniają bowiem swoich sądów przeciwnicy koncepcji poetyckich Miłosza, a tych jest niemało pośród teoretyków literatury i krytyków. Koncepcja ta wyrasta bowiem z buntu przeciw Awangardzie krakowskiej (zob. s. 40), jest opozycyjna wobec pochodnych nurtów poetyckich. Toteż poezja Miłosza stanowi istotne zagrożenie dla tradycji Awangardy. Miłoszowa walka o dostojność i czystość słów, o klarowność składni jest zaprzeczeniem słów niepełnych, „popękanych”, zdań nieskładnych, „połamanych”, w które obfituje choćby poezja Białoszewskiego. Miłosza nie interesują napięcia między wyrazami; szuka on słów najpełniej i najdobitniej wyrażających rzeczywistość. Trudno się zatem spodziewać, aby w krytyce literackiej nie ujawniła się ta charakterystyczna walka nastawień, aby tak odmienna od współczesnych trendów poezja nie wywołała sporów literackich czy ideologicznych. Atmosfera radości z powodu odzyskania poety i nobilitacji całej polskiej poezji z tytułu wysokiej nagrody literackiej przyznanej jej wybitnemu przedsta-



Rodzice Czesława Miłosza — Aleksander Miłosz i Weronika z Kunatów

wicielowi nie sprzyja jednak normalizacji życia literackiego. O laureacie Nobla — pierwszym w polskiej poezji tak wyróżnionym — nie wypada pisać źle i to tuż po wiadomościach ze Sztokholmu. Toteż krytycy niechętni Miłoszowi albo milczą (czy dlatego nie napisał nic o Miłoszu np. Artur Sandauer?), albo — jak inni — piszą okolicznościowe, gładkie artykuły związane tak z uroczystościami nagród i wyróżnień czy wizyty w Polsce, jak z pojawiającymi się w księgarniach tomikami jego poezji. Nawal tych okolicznościowych wypowiedzi nie rozjaśnia zwykłemu czytelnikowi horyzontów, wprost przeciwnie — niekiedy zamaca bezpośrednio doznania lekturowe. Gdyby podjąć próbę rekonstrukcji ocen krytycznych z przełomu lat 1980/81, trzeba by odsłaniać niejawne, podskórne tony głosów krytyki, a i tak byłaby to orkiestra dość

monotonna tak w repertuarze, jak doborze instrumentów. Niejednorodna i oryginalna poezja Miłosza zasługuje z pewnością na rzetelne studia i przełamanie cech odbioru „nerwicowego”. Taki charakter mają świetne rozprawy zawarte w 6 numerze „Twórczości” (1981) lub w pierwszych numerach „Pisma”, wspomniany zaś numer „Poezji” może być przykładem stanowisk wprost przeciwnych, niechętnych poecie. W wypowiedziach krytycznych bez trudu można rozpoznać tych, którzy zetknęli się z nim po raz pierwszy. Jeden z krytyków pisze: „Trzeba podjąć próbę interpretacji ze świadomością, że będzie to próba zejścia w chaos. Z nadzieją, że chaos powie nam coś o poecie. Bez naszej nadziei uporządkowania chaos potęgowałby jedynie swą ekspresywną kakofonię”. A recenzent nowo wydanego tomiku wierszy Miłosza postuluje: „Czynnikiem najbardziej koniecznym oprócz wydania całego Miłosza pozostaje w tej chwili antologia interpretacji, taka więc krytyka literacka, która potrafiłaby opisać swoistość języka i stylu autora *Ziemi Ulro*, usytuować go na tle dwudziestowiecznej poezji polskiej i światowej. Będzie to niejako praca od podstaw, ale trudno postąpić inaczej, skoro taki los przypadł trzeciemu polskiemu laureatowi Nobla. Nie ma bowiem wątpliwości, że zrozumienie jego poezji nawet najgorętszym wielbicielom, których krąg zwielokrotnia się teraz, musi nastroczać nieco trudności” [podkr. B.C.I.]. Krytyka literacka nie zajmowała się poważnie Miłoszem przez wiele lat, toteż czytelnik musi dziś ogarnąć całą jego twórczość, której nie da się określić jedną miarką, sprowadzić do jednego wątku, jednej poetyki. Pisarz nie ułatwia zadania. Jak pisze Marek Zaleski: „Kolejne tomy Miłosza dają się znakomicie interpretować jako kolejne etapy ucieczki od samego siebie, kolejne progi inicjacji i stopniowe próby osiągnięcia łaski samowiedzy”¹⁵. Ten sąd krytyka uwiarygodnić można wypowiedzią samego Miłosza:

„Każdy poeta zależy od pokoleń, które pisały w jego rodzinnym języku, dziedziczy style i formy wypracowane przez tych, co żyli przed nim. Równocześnie jednak czuje, że te

dawne sposoby wypowiedzi nie są dostosowane do jego własnego doświadczenia. Adaptując się, słyszy w sobie głos, który ostrzega go przed maską i przebraniem. Buntując się, popada z kolei w zależność od swoich rówieśników, od różnych kierunków awangardy. Niestety, wystarczy, że wyda pierwszy tom wierszy, a już jest schwytywany. Gdyż ledwo obesznie farba drukarska, to dzieło, które wydawało się czymś najbardziej własnym, ukazuje mu się jako uwikłanie w styl, jako zależność. Jedyнным sposobem na niejasny wyrzut sumienia jest szukać dalej i wydać nową książkę, po czym wszystko powtarza się i nie ma końca tej pogoni. A może nawet zdarzyć się, że zostawiając tak za sobą książki niby zeszlą skórę węża, po to żeby uciekać wprzód od tego, co robiło się dawniej, dostaje się Nagrodę Nobla”¹⁷.

Poszukiwanie własnego głosu, poszukiwanie łaski samowiedzy — to droga pisarska Miłosza. Podążając nią, trzeba mieć świadomość, że zawsze ogarniamy tylko odcinek i że każdy z tych odcinków jest różny, jakkolwiek kierunek jest podobny.

Aktualna sytuacja Miłosza w „polskim gospodarstwie” przypomina eksplozję literatury zachodniej po roku 56, co słusznie zauważył Tomasz Burek. Wtedy wszystko się zmieszało i dlatego oddziało na literaturę polską pobudzająco. „Kto wie — mówi krytyk — czy ta jednoczesność pojawienia się kilku różnych Miłoszków, poety wizyjnego, obywatelskiego, dydaktycznego, filozoficznego, religijnego, jednoczesność, która stwarzać będzie trudności w szerokim odbiorze społecznym, nie zrodzi w literaturze czegoś nowego w efekcie oddziaływania na młodszych od nas”¹⁸.

Z punktu widzenia potrzeb szerokiego odbiorcy, przede wszystkim polonistów szkolnych, którzy staną przed trudnym zadaniem pośredniczenia w aktach lektury poezji Miłosza, konieczność „uporządkowania krytycznego” tej rozległej i różnorodnej twórczości jest czymś bezspornym. Niełatwe to jednak zadanie z dwóch powodów: prace popularyzacyjne wtedy są dobre, jeśli mają dobre podstawy w postaci pełnych opracowań monograficznych, a tych, niestety, brak. Kilka-

naście świetnych rozpraw cząstkowych, wiele okolicznościowych artykułów — to wszystko. I druga przyczyna to paraliżujący, a uprawniony przy obecnym stanie krytyki, lęk przed uproszczeniami, „oklejaniem w etykiety”, przeciwko czemu gwałtownie protestuje sam poeta. Ten motyw powtarza się we wszystkich jego wypowiedziach: w przemówieniach, wywiadach, w eseistyce¹⁹. „Byłem nazywany katastrofistą”, „byłem nazywany moralistą”, „nie jestem pisarzem katolickim” — takie formuły powtarza niejednokrotnie. Poeta próbuje „prostować pewne opinie o sobie” — jak powiedział na uroczystościach w Lublinie, przeciwdziałając stereotypowym uproszczeniom i oczekiwaniom. A oczekiwania te idą jak gdyby w poprzek temu, co w poezji Miłosza stanowi główny wątek — metafizyczny. Laureat Nobla przyjmowany jest w kraju jako pisarz narodowy, a z tym pojęciem wiąże się polskość ze wszystkimi jej tradycyjnymi uwarunkowaniami, jak katolicyzm, jak współodczuwanie wszystkich narodowych tragedii, jak obywatelskość i społeczno-polityczne zatroskanie o losy narodu. W esejach Miłosza znajdziemy wiele prób rozbijania tych stereotypów myślowych, polemik z tradycyjnymi schematami. Dlatego, aby rozumieć całość systemu myślowego Miłosza, trzeba sięgnąć do jego eseistyki: *Prywatnych obowiązków, Ogródów nauk, Ziemi Ulro*²⁰. Wtedy łatwiej można pojąć, dlaczego ten bardzo polski poeta jest w ciągłym konflikcie z „polskością” i najbardziej autentyczny chrześcijanin nie chce zostać nazwany pisarzem katolickim.

Trudność prezentacji Miłosza w książeczce poświęconej interpretacjom wybranych wierszy polega także na tym, że pojedynczy wiersz niewiele mówi o złożonej i niejednorodnej twórczości poety. Ponadto charakterystyczne dla niego są większe całości. Miłosz wiąże wiersze w cykle lub tworzy zwarte poematy i one są najbardziej „Miłoszowe”, jak np. *Świat — poema naiwne* albo poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Ponadto każdy wiersz jest niejako fragmentem, drobną cząstką systemu myślowego Miłosza, systemu

ciągle rozwijanego i precyzowanego. Zanim spróbujemy uświadomić sobie jego zasadnicze wątki, przyjrzyjmy się najpierw niektórym faktom biograficznym.

„ĆWICZYŁEM SIEBIE — JEDYNEGO...”

Najpierw sięgnąć wypada do niektórych elementów biografii rzeczywistej pisarza, gdyż ona sama w sobie stanowi interesujący „tekst” kultury, potem prześledzimy główne wątki biografii kreowanej.

Jako profesor slawistyki w Berkeley jest Miłosz autorem podręcznika *The History of Polish Literature*, w którym zawarł także swój dyskretny autoportret. Przyjrzyjmy się, jak Miłosz sam się przedstawia²¹:

„Najmłodszy z założycieli (Żagarów), Czesław Miłosz (1911—), jest autorem tej książki i czuje się zakłopotany określając swój wkład. Urodzony w samym sercu Litwy, syn inżyniera, którego zawodowe wędrówki doprowadziły rodzinę aż na Syberię i na brzeg Wołgi, otrzymał dyplom magistra praw na uniwersytecie wileńskim. Jego pierwszy cienki tom wierszy *Poemat o czasie zastygłym* (1933) ucierpiał z powodu społecznych przemądrań; następny jednak *Trzy zimy* (1936) został uznany przez literackiego historyka i krytyka Kazimierza Wykę za najbardziej reprezentatywne dzieło «katastrofizmu». Jego ciąg symboli, nieoczekiwane ułożony w linie o klasycznym dźwięku, nawiązuje do klęsk na miarę kosmiczną. Krytycy skłonni byli sedno poezji Miłosza widzieć w micie ziemi, wiecznie odnawiającego się opiekuńczego bóstwa, lub nazywali go jedynym prawdziwym panteistą w polskiej poezji. Nie można być pewnym, czy to prawda, skoro elementy chrześcijaństwa są równie silne. Niewątpliwie natomiast poezja jego przeniknięta jest przyrodą jego rodzimej Litwy. Jego dzieło poetyckie zebrane w tomie pt. *Ocalenie* (1945) i wydane jako jedna z pierwszych książek w powojen-

nej Polsce, określiło nowe podejście do historycznej tragedii wraz z tomami Ważyka, Jastruna i Przybosia i nazaczyło rozwój poezji polskiej w ciągu następnych 20 lat”.

„Poeci uformowani przed wojną, którzy przeżyli hitlerowską okupację, przeszli przez próbę, która była wyzwaniem samej podstawy ich poetyckiego dzieła. Poezja osadzona jest siłą rzeczy w humanistycznej tradycji i staje się bezbronna wśród ogólnego zdziwienia. Akt poznania wiersza jest aktem wiary; jeśli wycie torturowanych słycać w pokoju poety, czy jego działalność nie obraża ludzkiego cierpienia? A jeśli następna godzina może przynieść jego śmierć i zniszczenie rękopisu, czy poeta winien oddawać się takiej rozrywce? Niemal nadludzki wysiłek, by odpowiedzieć na te pytania, walcząc jednocześnie z rozpaczą, widoczny jest w tomach wydanych w latach 1944—1945. W Przybosia *Póki my żyjemy* (1944), w Jastruna *Godzinie strzeżonej* (1944), w Miłosza *Ocaleniu*, pozostałości «katastrofizmu» przewyciężone są świadomością, że nawroty chaosu, choć powtarzać się będą zawsze, nie są ostateczne. Polemika z ponurą wizją Stanisława Ignacego Witkiewicza wydawała się obsesją tych trzech poetów, których walka o równowagę opierała się na nurcie polskiej literatury, skłonny historię odczytywać na wzór wznoszącej się w górę spirali. W krótkiej ironicznej *Piosence o końcu świata* Annageddon jest wieczny, lecz towarzyszą mu zawsze drzewa w kwiatach, pocałunki kochanków, narodziny dzieci. Wyraża to w tym wierszu staruszek, który «byłby prorokiem, ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie», skoro musi mimo wszystko hodować pomidory: «Innego końca świata nie będzie». *Świat*, długi poemat Miłosza, napisany w roku 1943, jest jednym z najbardziej pogodnych wierszy w polskiej literaturze współczesnej. Jego strofy, «jak z abecadła», opisują piękno najprostszych rzeczy i wyrażają wysiłek oparcia się pokusie całkowitej rozpacz.

Gdy poeta ulega silnym wzruszeniom, jego forma staje się prostsza i bardziej bezpośrednia. Zdarzyło się to w czasie

wojny wielu poetom, którzy poprzednio okrywali się złożoną syntaksą. Druga Awangarda była w znacznej mierze antyestetyczna, przyprowadzała swe wiersze prozaizmami, dążąc do pewnej nagości. Ta skłonność do najprostszego wyrazu odżyła w wielu wierszach Przybosia, Miłosza, Jastruna i Ważyka. Tkanina tych wierszy usnuta jest z elementów odziedziczonych po różnych szkołach awangardy, łącznie z surrealizmem. Elementy te zostały tu jednak użyte w całkiem odmiennym celu”. (Jako przykład podaje Miłosz trzy wiersze: dwa swoje — *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* i *Biedny poeta* oraz *Wspomnienia Jastruna*).

„Konfliktu między niektórymi pisarzami i większością emigracyjnych czytelników nie można — pisze Miłosz — sprowadzić do sprawy smaku. Było to rozszerzenie przedwojennego konfliktu między intelektualistami i inteligencją, ową specyficzną sferą pracowników umysłowych, nie spotykanych ani w Europie Zachodniej, ani w Ameryce. Podział na liberałów i prawicę wewnątrz tej sfery szedł na emigracji w zapomnienie, co oznaczało regresję do najbardziej tradycyjnych postaw nacjonalistycznych. Ponieważ przemiany społeczne w Polsce prowadziły jej intelektualistów i literaturę w przeciwnym kierunku, czytelnicy emigracyjni byli specjalnie wrogo usposobieni do tych pisarzy, którzy wyemigrowali dopiero po okresie twórczym (krótszym lub dłuższym) w Polsce Ludowej. Różnice mentalności powodowały odmienny typ wrażliwości: i tak poezja Czesława Miłosza, na przykład, obca była czytelnikom emigracyjnym, a problemy, które go zajmowały, odrzucały ich. Miłosz opuścił Polskę w r. 1951, żył w Paryżu niemal dziesięć lat jako niezależny pisarz, a w r. 1960 przeniósł się do Stanów, gdzie wykłada polską literaturę na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley. Uważał się zawsze w pierwszym rzędzie za poetę, mimo że napisał kilka książek prozą, z których kilka przetłumaczonych zostało na wiele języków. *Zniewolony umysł* (1953) [...] Książka ta ukazała się o kilka lat wcześniej od podobnych oskarżeń

w Polsce, ale została zaatakowana w prasie emigracyjnej za rzekomo hegelijskie i marksistowskie zabarwienie. *(Dolina Issy (1955) jest powieścią bliską samego rdzenia poezji Miłosza. Nazwano ją pogańską z powodu jej dzieciennego zadziwienia światem, ale ta powieść o dzieciństwie na Litwie, ze swymi prostymi obrazami przyrody, może wprowadzić w błąd czytelnika, gdyż w jej sednie ukryta jest wizja manichejska. Rodzinna Europa (1959) przedstawia autobiografię wschodniego Europejczyka od jego rodzimej Litwy, poprzez Rosję, Polskę i Francję. Z oczywistych względów nie tu miejsce na ocenę ewolucji Miłosza jako poety i tłumacza poezji).*

Miłosz doprowadził swój autoportret do r. 1966, omawiając także ostatnie 15 lat, gdy ocena jego osoby i twórczości była szczególnie kontrowersyjna. Warto porównać cytowane fragmenty z kalendarium jego życia i twórczości (zob. s. 151), aby zauważyć, co autor uznał za godne prezentacji, co pominął. Nie wymienia na przykład ani jednego tomu poezji wydanego już na emigracji, co — być może — nie wynika tylko z reguł pisarstwa podręcznikowego, ale i skromności. Niewątpliwa natomiast jest dyskrecja pisarza. Prezentuje siebie w trzech różnych miejscach podręcznika: na tle żagarystów, poetów wojny i okupacji oraz w okresie emigracji. I tu więcej uwagi poświęca niechęci emigrantów do swojej twórczości niż napaści, jakiej doznał ze strony dawnych kolegów po piórze w kraju, o czym w ogóle nie wspomina.

Nie sposób przedstawić tu całej biografii pisarza. Zwróćmy jednak uwagę na jej najważniejsze rysy: te momenty, które przybliżają postać i twórczość autora *Miasta bez imienia*. Miłosz przeżył dwie wojny i dwie emigracje. Na spotkaniu ze studentami w warszawskiej Stodole w dniu 6 czerwca 1981 r. powiedział: „Teraz wróciłem do kraju mojej pierwszej emigracji”. Jego ojczyzną była Litwa, Wilno, które musiał opuścić w 1937 r. Potem już zmieniał miasta i kraje: Warszawa, Nowy Jork, Paryż, znowu Warszawa, Paryż i Ber-

keley. Ojczyzną poety stała się „rodzinna Europa” i... mowa polska.

Litwa została miejscem uprzywilejowanym w pamięci i wyobraźni Miłosza. Tak pisze w *Notach o wygnaniu*: „Wyobraźnia zawsze przestrzenna wskazuje na północ, południe, wschód, zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. [...] Wygnanie przesuwania ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki. Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia tam, daleko — w moim przypadku gdzieś na europejskim kontynencie. A nawet dalej wyznaczam cztery główne kierunki, jak gdybym ciągle tam stał. Zarazem północ, południe, wschód, zachód uzależnione są od miejsca, w którym piszę te słowa. [...] Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany [...]. Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie lub — i to jest szczęśliwe rozwiązanie — zrastają się w jedno”²².

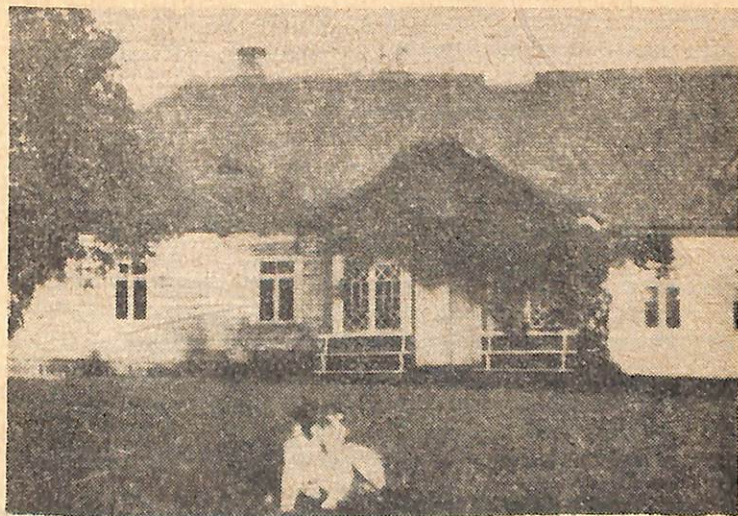
W literackim pejzażu Miłosza harmonijnie przeplatają się obrazy lasów i ptaków litewskich z sekwojami, kolibrami i zatokami Kalifornii. Punktem centralnym, uprzywilejowanym w wyobraźni, jest jednak zawsze Litwa. Przywiązanie do rodzinnej „wioski” ma nie tylko sens dosłowny: jest istotnym elementem konfliktu poety z „polskością”. Tak wyjaśnia go w *Prywatnych obowiązkach*:

„Patrząc na mapę Europy muszę zdobyć się na kilka elementarnych stwierdzeń. Nie urodziłem się w Polsce, nie wychowałem się w Polsce, nie mieszkam w Polsce, ale piszę po polsku. [...] Czy można być wiernym literaturze polskiej, ją lubić, jej służyć, a zarazem okazywać narodową jakby obojętność, która wyraża się choćby w tym, że każdy Lechita jest dla mnie odrobinę podejrzany? [...] Jeżeli powołuję się tutaj na Litwę, to dlatego, że jest ona metaforą przyjszcia spoza, a więc jakiejś inności i dystansu, na który pozwala inność” (s. 80—81).

Cała biografia Miłosza jest świadectwem niezakorzenia: poeta jest zawsze kimś „spoza”, nie chce być pisarzem „gromadnym”, pozostaje zawsze sobą, umie obronić się czy to przed „gębą” (stad mimo różnic światopoglądowych jego przyjaźń z Gombrowiczem), czy to przed „koniecznością dziejową”. Jest niezawisły, wierny sobie, wierny prawdzie. Świadczy o tym każdy ważny fakt z jego biografii. Musi opuścić Wilno, gdyż w redakcji literackiej Polskiego Radia nie liczył się z naciskiem prawicy: „Dziennik OO Franciszkanów ogłaszał na cały kraj, że w wileńskim radio działa komórka komunistyczna, że ona to Żydowi powierza pogadanki religijne i dopuszcza do mikrofonu chóry białoruskie” (*Rodzinna Europa*, s. 162). Oskarżenia te nie były bezpodstawne, komentuje Miłosz. W okresie okupacji nie podejmuje wspólnego wszystkim tonu „apokalipsy spełnionej”, opisuje okupacyjną zwykłość. „Bełkot emocjonalny, wówczas powszechny, zawstydział mnie” — powie później (jw., s. 198).

Nie podziela ogólnej aprobaty dla rządu emigracyjnego, powstanie warszawskie nazwie „karygodnie — lekkomyślnym przedsięwzięciem”, z dystansem odnosi się do przywódców AK, których charakteryzuje „polityczna mgła sprzed wojny”. Decyzję opuszczenia kraju w 1951 r. wyjaśni krótko: „człowiek nie powinien kłamać, naczelnym obowiązkiem poety jest mówić prawdę”²³.

Za swoje siebiepaństwo zapłacił Miłosz gorzką cenę samotności. „Był wybrańcem losu — pisze Artur Międzyrzeczki — w nader przewrotnym sensie tego określenia, jak gdyby samo zło postanowiło doświadczać go osobiście a Opatrzność wybawiać”²⁴. Trzeba nadludzkich sił — nawet w szczęśliwej Kalifornii, aby zachować wierność własnej literaturze, kiedy każdą książkę wita lodowate milczenie. Bo Miłosz jest wierny polskiej literaturze (por. cytowany w materiałach fragment felietonu Stefana Kisielewskiego), mimo ciągłego z nią sporu: „Mocą indywidualnych, geograficznych, historycznych zrządeń cały mój demonizm ogniskuje się w sporze przeciwko polskiemu zacieśnieniu, w oporze, nie w



Dom w Szetejniach. Miejsce urodzenia Czesława Miłosza

ucieczce, a tym samym batalia może się toczyć w obrębie tylko jednej polskiej mowy. [...] Przyznaję, że na polskość jestem alergiczny”. *Prywatne obowiązki*, s. 821; podkr. B.C. Poeta przemawiający językiem Mickiewicza, prawodawca i nauczyciel, walczy z „upiorem nacjonalistycznym” i usiłuje wprowadzić literaturę polską z opłotków prowincjonalizmu. Tak w każdym razie ocenia wielu pisarzy polskich, np. Wyspiańskiego, mierząc ich twórczość najważniejszym kryterium: uniwersalności.

Indywidualne cechy osobowości Miłosza, jego niezawisłość i niechęć do nastrojów „gromadnych” byłyby już dostatecznym powodem utrudnienia mu życia. Na to jednak nałożyły się „konieczności dziejowe”, czyli ataki zniewolonych. Przypomnijmy niektóre²⁵. W latach stalinowskich starannie wyreżyserowano „sprawę Miłosza”, później zapadła mordercza cisza. Nawrót publicznej dyskusji o Miłoszu nastąpił w at-

mosferze polskiego Października, był to jednak dalszy ciąg „sądu nad Miłoszem”; tylko dwa głosy — Jana Błońskiego i Ireny Sławińskiej — odezwały się przeciwko oszczercom. „Sprawę Miłosza” zapoczątkował artykuł Antoniego Słonimskiego *Odprawa* w „Trybunie Ludu”, napisany zgodnie z regulami ówczesnej prasy. W tym samym dniu 4 listopada 1951 Miłosz został zaatakowany po drugiej stronie żelaznej kurtyny w londyńskich „Wiadomościach” przez Sergiusza Piaseckiego jako „poputek” komunizmu. I tak już było atakowany był z obydwu stron. Oto określenia tytułowe z pracy emigracyjnej: „Szaleństwo i kariera”, „Mały dramat wielkiej pokusy”, „Zniewolony umysł czy sponiewierany charakter”, „Komunistyczna agitacja czystej wody”, „Agent dywersyjnego aparatu na Zachodzie”. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Miłosz pracował od 1945 r. do 1 lutego 1951 w polskiej służbie dyplomatycznej w Nowym Jorku, Waszyngtonie, Paryżu. Jak dowodzą artykuły Miłosza z tego okresu, dramatycznie przeżywał nie te napaści, lecz świadomość, że emigracja jest zdradą wobec tych, którzy zostali w kraju, „którzy zagrożeni przez ówczesne układy polityczne, nie mogli emigrować”. Po latach tak powie o swojej pozycji dyplomaty: „Byłem bardzo uprzywilejowany, elegancko ubrany, ludzie się mnie bali, brałem udział w wytwornych partiach elity w Warszawie... Kontrast pomiędzy tym i życiem przeciętnych obywateli w kraju bardzo mnie dotknął. Prawdziwie i głęboko. Były to dla mnie niektóre straszne i kłuczowe przeżycia, bo ostatecznie nie jest rolą poety żyć wśród uprzywilejowanych. Wtedy wpadłem w straszliwy kryzys wewnętrzny po powrocie, okropny kryzys wewnętrzny”²⁶. Mowa tu o wakacjach spędzonych w Polsce w 1949 r. Atmosfera Warszawy na przełomie roku 50/51 nie pozostawiała już złudzeń: emigracja poety stała się faktem”.

W kraju oceniono tę decyzję jednoznacznie. Słonimski nazwał Miłosza „wrogiem robotników i chłopów”, Iwaszkiewicz napisał: „pragnie zachować swoją wieżę z kości słoniowej — w neohitlerowskim piśmie” (1951), Gałczyński opublikował

w „Nowej Kulturze” (1952 nr 3) *Poemat dla zdrajcy* w typowej poetyce socrealizmu i o jakże dalekiej od jasnowidzenia treści:

[...] ręką dezertera
chciałbyś myślom swym kształt nadać trwały —
ale oto litery powstały
i splunęły ci w pysk. Wierszyk umiera.

Głos Kazimierza Brandysa w formie opowiadania *Nim będzie zapomniany* („Nowa Kultura” 1955 nr 38), w którym bohater ma cechy dwóch „zdrajców”: Panufnika i Miłosza, uruchomił nową falę ataków, tym razem często związanych ze *Zniewolonym umysłem*. „Filozofia tej książki to renegactwo” (Roman Bratny), „Makulatura wielkiego konfliktu” (Zygmunt Kałużyński), „Mętny odorek słowiańskiej dumy” (Jerzy Putrament) — to tylko niektóre formuły stosowane w tej kampanii. Istotnie — Miłosz był wówczas „człowiekiem wśród skorpionów”.

Rewanżował się znakomitymi ripostami. Opowiadanie Brandysa określił jako „dziełko odwilżowe w formie, stalinowskie w treści”²⁸, a zapytany przez Słonimskiego o program odpowiada: „Niech to, co powinno być powiedziane, będzie powiedziane. To mi wystarcza za program”²⁹. Te słowa, fundamentalne dla światopoglądu poety, wyrażają jednocześnie istotę konfliktu Miłosza ze środowiskiem literackim w Polsce: mówił prawdę, której nie umieli wypowiedzieć (i przyjąć) koledzy po piórze w kraju, dlatego musiał wybrać emigrację. Konflikt potęgowały cechy osobowe Miłosza: „pyszny był jak sam diabeł, przez wielu był nie lubiany” — powiedział na sesji w Instytucie Badań Literackich (grudzień 1980) Jan Błoński. Opinię tę potwierdził Ryszard Matuszewski. Do dziś, choć pisarz ma znacznie cieplejszy stosunek do ludzi, Miłosz wywołuje reakcje przeciwstawne: podziw lub gniew, aplauz lub niechęć.

Fakt emigracji nie oznacza przełomu w jego twórczości.

Jak pisze Jacek Trznadel, jest to po prostu fakt biograficzny, nie więcej. Przez kilka jeszcze lat Miłosz kontynuuje ten sam sposób pisania, w jego życiu jest tak, jak gdyby to twórczość dyktowała biografii — nie na odwrót⁸⁰.

W biografii kreowanej wyraźny jest wpływ tradycji romantycznej. W swojej eseistyce Miłosz daje wiele świadectw fascynacji Mickiewiczem. Od niego przejmując wiele postaw, sposobów mówienia o nich i przekonanie, że życie może się podporządkować dyktatowi literatury — stwierdza Aleksander Fiut⁸¹. Na romantyczny sposób kształtuje Miłosz losy poetyckiego alter ego. Własną biografii odczytuje jako przypadek w tajemniczy sposób celowe powtórzenie spędzone wśród litewskiej przyrody, studia na uniwersytecie wileńskim, uczestnictwo w przyjacielskich związkach (np. Akademicki Klub Włóczęgów) na kształt filomatów. Po latach podkreśla, że chodził tymi samymi ulicami, odwiedzał te same miejsca, np. zebrania Związku Literatów odbywały się w murach bazylikańskich, że nocował w celi Konrada⁸². Także tułaczki emigracyjne wiódł szlakiem Mickiewicza: przez Paryż nad brzegi Lemanu, gdzie powstała replika wiersza Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą* — *Notatnik: Bon nad Lemanem*. Wreszcie — zostaje, jak Mickiewicz, profesorem literatur słowiańskich. Miłosz z upodobaniem pielęgnuje swą romantyczną legendę, o czym świadczy dwukrotne przywołanie motywu ofiarowania go w dzieciństwie Matce Boskiej Ostrobramskiej: w przemówieniu na uroczystościach w Lublinie i w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*.

I ona mnie ostrobramskiej Pannie ofiarująca
Jak i dlaczego wysłuchana została?

Bohater Miłosza ma cechy autobiograficzne i uniwersalne, jest i romantycznym, i współczesnym emigrantem. Z romantyzmu zaczerpnięty jest europejski wzorzec pielgrzymstwa i wygnania, co stanowi filozoficzno-religijną formułę przedstawia-

jącą życie jednostki jako mozolną wędrówkę ze świadomością swego osamotnienia. Polscy romantycy, wyraźniej niż np. Byron czy Chateaubriand, akcentowali walory religijne pielgrzymowania (poszukiwanie sacrum) i nadawali mu sens patriotyczny (utożsamienie sacrum ze zmartwychwstałą Polską). Bohater Miłosza nie podąża do Ojczyzny — Ziemi Świętej, skupia uwagę nie na celu wędrówki, lecz usiłuje zrozumieć własną sytuację egzystencjalną. Nie widzi kierunku drogi, nie może odnaleźć celu. Raz jest rozbitkiem, innym razem obywatelem świata. Szuka zadomowienia w przyrodzie, w każdym zakątku Ziemi. Dramat Miłoszowego wygnania polega na niemożliwości powrotu do ojczyzny, stąd potrzeba jej utrwalenia w pamięci. Autor *Miasta bez imienia* dał wiele świadectw ocalenia rodzimej „wioski” w pamięci i wyraził jej ułomność: wspomnienia się zacierają, bledną, nikną. Romantyczna jest także wiara w ocalającą moc poezji. Bohater Miłosza chce ją utrzymać mimo braku odbiorców. Tu wyraża się rzeczywisty dramat Miłosza-wygnania:

I gdybym mógł nie mówić, nie mówiłbym nic, bo nie
było mi obojętne, że zwracam się do nikogo.

Sposób

W innej rozprawie Aleksander Fiut pisze o bohaterze lirycznym Miłosza: „Zmienia on kostiumy, maski, role; niepochwytany i proteuszowy, przemierza swobodnie czas i przestrzeń, przybierając różne miana: ucznia, mistrza, czarodzieja, poety, błazna, świadka, pielgrzyma. [...] W nieustannej grze utożsamień i upodobnień wyraża się chwiejny i zwodniczy status wiedzy o sobie i innych”⁸³. Ta wielość wcieleń wyraża także chęć przeżycia swego losu w inny sposób, aby uchylić działania czasu, zwyciężyć śmierć. Jest to także wyraz niezgody na samego siebie. Może to być głód wrażeń, chciwość życia, rezultat temperamentu poety, ale także niepokoju eschatologicznego. Marek Zaleski tak interpretuje ten klimat twórczości Miłosza: są to „egzorcyzmy odprowadzane nad samym sobą”.

Pisarz wyjaśnia je niemodnym dziś słowem — sumienie: „Ponieważ miałem skrupulatne sumienie, żyłem stale z poczuciem winy”. (*Rodzinna Europa*, s. 72) Ostre poczucie granicy między dobrem a złem, jako cechę zasadniczą własnej osobowości, podkreśli także poeta w przemówieniu „lubelskim”. Conradowska wierność sobie, obrona indywidualnej osoby ludzkiej przed niszczącym wpływem historii, poczucie odpowiedzialności jednostki, to zasadniczy temat Miłosza, a twórczość — jak powiedziano, dyktuje tu biografie, nie na odwrót. Dlatego wyznanie: „Cwiczyłem siebie — Jedynego” najpełniej tłumaczy tak biografię rzeczywistą Miłosza, jak kreowane losy jego bohaterów.

„ISTNIEJE BŁYSZCZĄCY PUNKT...”

Próby odczytania wewnętrznej biografii Miłosza jeszcze do niedawna były nikłe i najczęściej kończyły się niepowodzeniem. „Miłoz cały jest niezastygłą, oryginalną i rozwijającą się myślą” — powiedział Artur Międzyrzecki. Uchwycenie jej głównych wątków opalizujących różnymi znaczeniami, pełnych — zdawałoby się — przeciwieństw, nie było łatwe. Krytycy formułowali wiele sprzecznych sądów, określając Miłosza to natychniom prorokiem, to sceptycznym ironistą, to romantycznym magiem, to miłośnikiem klasycznej harmonii. Tymczasem ciągłość i konsekwencja myślowa charakteryzuje tę twórczość, choć wewnętrzny rozwój poety pełen jest dramatyczności:

„Gestami stwarzałem niewidzialny sznur.
I wspinałem się po nim i trzymał mnie.”

Czarodziejska góra

Ostatnio, dzięki pomocy samego autora, który w esejach — *Ogród nauk*, *Prywatne obowiązki*, *Ziemia Ulro* — wyjaśnił zasadnicze kierunki swoich poszukiwań, krytycy wychwytyją polifoniczną jedność dzieła. Jest to twórczość jedno-

rodna w wielości form i właśnie ta cecha utrudniała dotarcie do owej jednorodności. Różnymi słowami nazywane są te same sploty „niewidzialnego sznura”:

— ujmowanie losu jednostki i społeczeństwa w języku eschatologicznym, wyraźnie metafizycznym, niekiedy religijnym³⁴,

— całe właściwie pisarstwo Miłosza stanowi ciąg uparcie ponawianych prób zakorzenienia współczesności w sacrum,

— ciężenie ku sensom uniwersalnym pojawia się nawet w wierszach wojennych, jest to ciągle ten sam wielowątkowy poemat o zagadce istnienia³⁵,

— poezja Miłosza jest pośrednictwem między sacrum a profanum³⁶,

— w całej twórczości Miłosza zaznacza się chęć ocalenia przez udział jednostki uniwersalnych wartości — kruchych i ludzkich — przed nihilistycznymi potrzebami totalnymi³⁷.

Toteż świat poetycki Miłosza określają słowa-klucze: ocalenie i zagłada, nieustannie zagrożona jest fundamentalna wartość: osobowość. Dramat „ja” znajduje się w centrum problematyki cywilizacyjnej, ale zagrożone są także narody: „Miłoz to świadomość wybrania; to poczucie rangi poezji; to oznaczenie miejsca narodu w planie historii i w planie zbawienia; to zbliżenie do siebie płaszczyzny historycznej i płaszczyzny zbawczej; to dążenie do centralnego punktu ludzkiej świadomości; to świadomość jego nieoznaczenia i niewyraźności; to meta-literatura, tzn. słowo, które nie komunikuje, lecz oczyszcza”³⁸.

Wątek uniwersalny rozwija się w całej twórczości Miłosza w ośnowie eschatologicznej, metafizycznej czy religijnej, ale krytycy wyróżniają w niej dwie fazy:

1. fascynacji dziejami (por. „plan historii”),

2. metafizyczną (por. „plan zbawienia”).

Cezura między nimi przypada między *Traktatem poetyckim* (1957) a tomikiem *Król Popiel i inne wiersze* (1962). Osiedlenie się w Stanach jest zbieżne ze zmianą sposobu poezjowania. Wyznacznikami tej cezury jest przesunięcie akcentu z historii

i historiozofii ku metafizyce oraz zwrot ku ascezie środków poetyckiego wyrazu. Od *Króla Popiela* we wszystkich kolejnych tomikach zaczynają się — jak pisze Jerzy Kwiatkowski — „wielkie rekolekcje”³⁹.

W pierwszej fazie twórczości uwaga Miłosza koncentruje się wokół ocalenia człowieka w czasie historycznym. Jest to między innymi „poszukiwanie sposobu bycia w rzece Heraklita”⁴⁰. Uplyw czasu, ruch, zmienność to główne elementy obrazowania. Unieruchomienie czasu w niepodzielnej chwili, w niezmiennej chwili, przezwyciężenie historii — to zadanie poezji, która w „niezmienności (konkretnie) chce uchwycić zmienność”. Jednostka poddana jest wielokrotnemu ciśnieniu czasu: heraklitejskiego, filozoficznego, niszczącego fundamentalne wartości osoby ludzkiej. Zadaniem poezji jest szukać człowieka w historii i odnajdywać go niezależnego od niej. Tematem wielkich poematów-traktatów staje się fascynacja historiozofią: ironia dziejów, dysproporcje między zamierzeniem a wykonaniem, idea a ułomnością człowieka. Ukazują one atrofie moralną ludzi, którzy uwierzyli, że konieczność historyczna zwalnia człowieka od indywidualnej odpowiedzialności. W tej fazie twórczości mieści się także katastrofizm⁴¹. Miłoz nadaje swoim przeczuciom sens eschatologiczny, czym różni się od innych poetów generacji.

Katastrofizm Miłosza oznacza — jak pisze Jacek Trznadel — obronę wartości indywidualnego człowieka nie tylko przed bezsensowną wojną, ale również idea, która zniszczyć może wartości uniwersalne w imię doktryny, „romantycznej utopii”. Tu nastąpiło przewartościowanie romantycznego, XIX-wiecznego dziedzictwa: wizji poezji, która upatruje zbawienie poprzez ideę wolności, wyzwolenie społeczne itp. Obawa przed wszelką totalnością, poczucie zagrożenia wartości powszechnych, poczucie kruchości kultury ludzkiej widoczne w początkach twórczości jest jej cechą trwałą. Odrębny jest także Miłoz na tle dalszych losów katastrofizmu, który ma trzy fazy: zapowiedzi, katastrofy, spełnienia katastrofy (w poezji wojennej) i jej pa-

mięci („porażenie wojną” — Różewicz, Borowski). U Miłosza zupełnie brak trzeciego typu, a drugi różni się bardzo od symbolicznej grozy apokalipsy poetów „straconego pokolenia” (Baczyński, Gajcy). Katastrofa (wojna) przedstawiona jest w poezji Miłosza jako „swoista zwykłość”. Miłoz przedstawia ludzki wymiar apokalipsy. Jako poeta zwyczajności jest przede wszystkim moralistą: historia ponad siły człowieka jest jednak jego dziełem. To ostatnie dotyczy nie tylko czasów wojny. Jak pisze Stanisław Barańczak, Miłoz — „moralista i wizjoner epoki” — uświadomił także nam, na czym polega katastrofizm naszych czasów: nie na masowej zagładzie ciał, lecz na masowym zniewoleniu umysłów.

„...krzycz! w niewolnictwie szczęśliwy”
Walc

Ocalenie człowieka i ludzkości to nakaz powrotu do odpowiedzialności indywidualnej⁴².

Walka o intelektualną i etyczną treść poezji; zanegowanie wszelkiej relatywizacji czynów ludzkich i ocen moralnych prowadzi do poszukiwania „punktu nieruchomego”, który stanowiłby gwarancję wartości niezależnych od zmiennych etapów historii. Ów „punkt” to według Bogusława Żurakowskiego, „granica czasu i autokreacja siebie poza zmiennością historii”. To wyjaśnienie jest jednak niepełne. W *Rodzinnej Europie* Miłoz, opisując swoje zmagania ze szkolnym katechetą, ks. „Chomikiem”, wyraźnie tłumaczy, gdzie znalazł ową granicę czasu i źródło autokreacji. Judaizm — pisze — ujmował Stworzenie w ruchu, jako wyłanianie się ciągle modyfikowanych pytań i ciągle modyfikowanych odpowiedzi; tę właściwość odziedziczyło po judaizmie chrześcijaństwo. *Stary Testament* uczy, że ludzkie rzeczy stają się, nie tylko są. Dlatego oswaja z historią.

Na tle tych rozważań skierowanych głównie przeciwko tradycyjnie rozumianemu katolicyzmowi (np. „religia jest rzadko dla nich doświadczeniem wewnętrznym, najczęściej zbiorem

nakazów ugruntowanych na przyzwyczajeniach i przesądach plemiennych") nie można mieć wątpliwości co do istoty owego „punktu”.

„Wewnętrznej pewności nie udawało mi się stłumić: że istnieje błyszczący punkt na przecięciu wszystkich linii i że wtedy, kiedy go neguje, tracę zdolność koncentracji, a rzeczy, dążenia rozpadają się w proszek. Pewność dotyczyła także mojego związku z tym punktem. Czulem mocno, że nic nie zależy ode mnie, że jeżeli coś zrealizuję w życiu, będzie mi to dane, a nie zdobyte. Czas otwierał się przede mną jak mgła, przez którą, jeżeli zasłużę, przebiję się i wtedy zrozumiem. [...] Stale zanurzony w wielkiej całości byłem, jak się to mówi, naturą do głębi religijną” (*Rodzinna Europa*, 75–76).

Po latach „przebijania się przez mgłę” napisze w *Ziemi Ulro*:

„Wiele wody upłynęło w amerykańskich i europejskich rzekach od tamtego czasu, kiedy dumnie oświadczałem, że z polskim katolicyzmem nie chcę mieć nic wspólnego, i ponieważ wiele przeżyłem, pycha moja została nadkruszona. [...] Jeżeli człowiek jest homo ritualis, zalet obrzędu, który wprowadza w wymiar sakralności, nie wolno lekceważyć. [...] Myślę, że katolicyzm, nawet przy znacznie zmniejszonej liczbie wiernych, będzie w Polsce gruntem albo przynajmniej tłem wszystkich umysłowych przedsięwzięć, i że w nim zawiera się obietnica polskiej kulturalnej oryginalności. Cała polska kultura [...] jest wierząca, jeżeli, a chyba to niewątpliwe, najpełniej reprezentuje ją *Pan Tadeusz*, pieśń o błogosławieństwie ziemi” (s. 200–201).

W drugiej, metafizycznej fazie twórczości Miłosza na plan pierwszy wysuwa się problematyka „wydziedziczenia”, czyli rozpad *universum* opartego na religii i nieustanne poszukiwanie Boga ucłowieczonego. „Summą Czesława Miłosza” nazwał Barańczak *Ziemię Ulro*, tom esejów zawierający pełną wykładnię myśli poety. Omówienie tej książki otwiera motto zaczerpnięte z *Traktatu moralnego*: „Epoka nasza, czyli zgon,

Ogromna *Die Likwidation*”. Bo też likwidacja dawnych wartości charakteryzuje „umysł wydziedziczony” nowoczesnego człowieka. Zamieszkuje on krainę *Ulro* (określenie zaczerpnięte z Williama Blake'a), czyli obszar „duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony”. Składają się na nie świadomość istnienia we wrogim *universum*, wyobraźnia bez Boga wczepiona rozpaczliwie we własne „ja”, przerażone pustką wszechświata i przestrzenią bez miejsca. Umysł wydziedziczony to umysł rozdarty na zimny, abstrakcyjny świat nauki i świat wewnętrzny człowieka. Początek tego rozdarcia nastąpił w Oświeceniu, w wieku Nauki i Rozumu, później liczni przedstawiciele prądów filozoficznych i kierunków intelektualnych utwierdzali mury *Ulro* (zob. cyt. na s. 161 fragm. artykułu Krzysztofa Dybciaka). Tylko nieliczni twórcy swoiście nawiedzeni — Emmanuel Swedenborg, William Blake, Adam Mickiewicz, Fiodor Dostojewski, Oskar W. Miłosz — burzyli mury *Ulro*, widząc wyjście z krainy duchowych cierpień w idei Boga-Człowieka. Wizja oświeceniowych deistów — Bóg jako nieludzki i obojętny Wielki Zegarmistrz — stanowiła fundament „umysłu wydziedziczonego”. Jedynym wyjściem jest człowieczość Boga jako podstawa religii.

Miłosz nie umacnia konfliktu między nauką a wiarą, proteście tylko przeciwko „wydziedziczeniu” człowieka i zredukowaniu go do Rozumu, upomina się o „resztę człowieka”, przede wszystkim wyobraźnię. W jednym z wywiadów⁴⁸ wyraźnie akcentuje, że wytworem cywilizacji europejskiej zrodzonej z *Biblii* jest średniowieczna scholastyka, która stworzyła podwaliny współczesnej nauki. Konflikt między nauką i wiarą zrodził się w chrześcijaństwie i w nim musi znaleźć rozwiązanie. Wyobraźnia musi mieć jakieś zaczepienie poza nauką, która nie chce widzieć „niesłychanej złożoności, cudowności świata ludzkiego” w formach historycznych. „Jako tłumacz tekstów biblijnych widzę tę tkaninę historii przez tysiąclecia”.

Wyrwać się z krainy *Ulro* do prawdziwego świata można poprzez doświadczenie religijne, a ono poprzez kontakt z *Biblią*

oswaja z historią, co już wyżej powiedziano. Religia Miłosza jest nietatwa, zgola niefranciszkańska. Źródłem zmagania Miłosza jest wyostrzony zmysł eschatologiczny, skrupulatne sumienie i w konsekwencji świadomość porażenia świata ziem. W *Rodzinnej Europie* opisuje Miłosz swoje herezje: manicheizm (równowaga dobra i zła jako zasada bytu) i gnozę jako rezultat dociekliwości intelektualnej (gnoza — wiedza tajemna, dążenie do racjonalnego wnikięcia w tajemnice wiary). Obrzędowość i powierzchowność katolicyzmu „wchłoniętego przez polskość” jest istotną przyczyną tych „herezji”. Miłosz ponawia pytanie o źródła zła na ziemi, o nędzę ludzką, pytanie, które stawiał już we wczesnej młodości. W wieku dojrzałym napisze w *Ziemi Ulro*, że „pewien komponent manichejski jest nam potrzebny i trudny do uniknięcia”. Spokój wiary jest nieosiągalny: „taki człowiek jak ja jest ciągle wystawiony na pokusę skrajnego sceptycyzmu, słyszy w sobie głos oskarżający go o niewystarczalność własnego istnienia jako prawdziwa przyczyna jego wewnętrznych manipulacji, czyli o zmuszanie się do wiary przy braku wiary prawdziwej” (s. 202).

Twórczość poetycka Miłosza zawiera wiele świadectw uporczywego dążenia poety do „błyszczącego punktu”. O ile w pierwszej, historiozoficznej fazie jest Miłosz „poetą w społeczeństwie”, ironicznym filozofem kultury i surowym nauczycielem narodu, to w drugiej, metafizycznej fazie twórczości staje się wielkim samotnikiem, mędrcom żyjącym w odosobnieniu, w kontakcie z naturą jedynie i z księgami, rozmyślającym nad zagadkami Bytu, tajemnicą czasu, życia i śmierci, nad problemami tożsamości istnienia poszczególnego, własnego „ja”. Miłosz z Niedźwiedziego Szczytu jest poszukiwaczem piekła, nieba, Boga. Píše „wielkie rekolekcje”, które obejmują cztery tomiki poetyckie: *Król Popiel*, *Gucio zaczarowany*, *Miasto bez imienia* i *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*⁴⁴.

„Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mało i nie mogą żyć, jeżeli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie, jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić

się z tym, że nigdy nie pojmą, czym było naprawdę? Będą wierzyć, po prostu dlatego, że wypełniające ich pragnienie nie może być wyrażone w żadnym ze zmiennych ludzkich języków. Tylko jeden język odpowiada najwyższemu prawu ludzkiej wyobraźni i w nim to zostało ułożone Pismo” (*Ziemia Ulro*, s. 203).

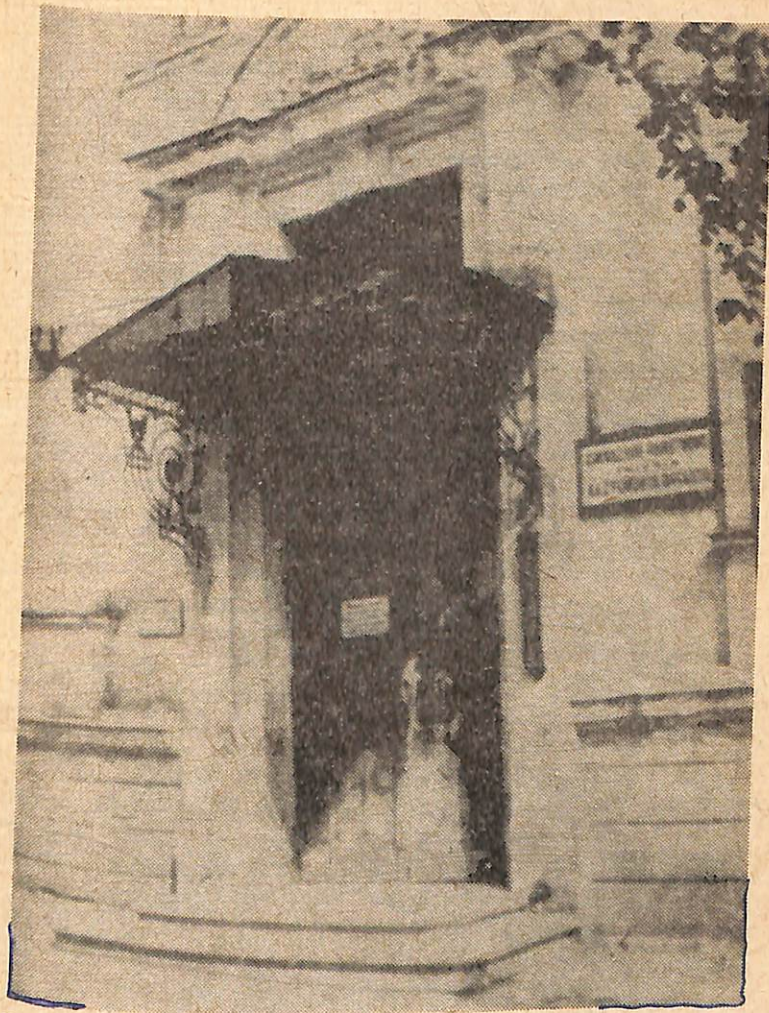
„JĘZYK JEST MOJĄ MIARĄ”

Miłosz obdarzony jest nadmiarem talentów, nadmiarem możliwości — stwierdził już w roku 1974 Jan Błoński⁴⁵. „Stary Profesor z Berkeley” — jak mówi o sobie laureat Nobla, jest autorem kilkudziesięciu książek. Twórczość poetycka stanowi zaledwie wycinek ogromnego dzieła Miłosza — historia literatury, tłumacza, krytyka, znawcy kultury, erudyty, a przede wszystkim myśliciela. Edward Balcerzan nie znalazł lepszego określenia na określenie horyzontów Miłosza, jak „żywioty intelektualne”, akcentując tym samym ich rozległość i trudną do ogarnięcia płynność. Wśród czterech Miłoszowych żywiołów (badawczy, metafizyczny, moralistyczny, językoznawczy) pierwsze miejsce zajmuje język: „Miłosz wielokrotnie podkreśla, że tylko polszczyzna jest jego żywiołem pisarskim. Ale polszczyzna ustawicznie weryfikowana w dialogu z innymi językami (poprzez tłumaczenia), w pamiętanych w niej i zapomnianych dialektach przeszłości i kresów, wreszcie — w arcydziełach polskiej sztuki słowa: tak urzekająca i znawców, i czytelników zupełnie przygodnych”⁴⁶. Krytycy podkreślają, że Miłosz osiągnął jakoś polszczyznę równą „dykcji Mickiewicowskiej”, poety wygnańca, który „odbudował, stworzył sobie ojczyznę-polszczyznę i to tak, że w kraju mówiono na co dzień jego językiem”⁴⁷. „Triumf Miłosza jest triumfem słów do stojnych i czystych” — powiedział Błoński. Dzisiaj, kiedy usiłujemy odnaleźć zagubione wartości humanistyczne, kiedy istnieje pilna potrzeba oczyszczenia skażonego języka, Miłosz ma wielkie szanse, aby „na co dzień mówiono jego językiem”.

A oznacza to przede wszystkim, aby słowo — jasne i odbierane ze zrozumieniem — głosiło prawdę.

Opisanie języka artystycznego Miłosza jest przedsięwzięciem niewykonalnym nie tylko ze względu na stan badań nad twórczością poety. Dzieło Miłosza jest pełne dialektycznych napięć i przeciwieństw. O „antynomiach Miłosza” pisze każdy krytyk podejmujący trud wyjaśniania jego utworów. Autor *Ziemi Ulro* otwarty jest na transcendencję, universum, wieczność, ale widzi i opisuje przede wszystkim konkret, szczegół, drżenie ulotnej chwili. Zachwyca się ruchem gałązki, lotem ptaka, kształtem broszki, dostrzega zapięcie sukni, klamrę od paska, pochylenie głowy, gest ręki... Jest jednocześnie „tu i teraz” i „zawsze i wszędzie”, żyje w klimacie swojej „wioski” i jest obywatelem świata na przestrzeni wielu kultur, przejmuje się tragizmem indywidualnego istnienia i ukazuje dramat narodów i ludzkości; przedstawia chaos rzeczy, rozpad cywilizowanego świata i porządek kultury, metafizyczne gwarancje ładu. Ciąg antynomii Miłosza układa się w linię meandryczną, niespokojną: powszechne — poszczególne, uniwersalne — konkretne, czasowe — beczasowe, indywidualne — bezosobowe, chaos — ład.

W twórczości poety rozpiętej między antynomicznymi biegunami myśli i głęboko zanurzonej w historii zaobserwować można „coraz to inne, nieustannie zaskakujące czytelnika formy wysłowienia — pisze Balcerzan. — W dobie kultury mapowej, w epoce opanowanej przez media błyskawicznie manipulujące wyobraźnią społeczeństw, pisarz poszukuje takich środków, które ocalić mogą wartość słowa, wartość doświadczenia humanistyki: najstarszej i najnowszej”. W charakterystycznej wielości form kształtowanych w różnych stylach rysuje się jednak kierunek rozwoju: od olśniewających symbolicznych wizji przelewających się nadmiarem obrazów — do oszczędnej, surowej, wręcz ascetycznej wypowiedzi. Dążenie do poetyckiej pokory zaobserwować można już w *Ocaleniu*, a dominantą mowy poetyckiej Miłosza stanie się ona w ostatnich tomikach⁴⁸.



Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie, w którym uczył się Czesław Miłosz

„Mój wewnętrzny rozwój mierzę stopniowym wzrostem nieufności do sztuki” — napisał Miłosz w *Ziemi Ulro* (s. 125).
A we Wstępie do *Traktatu poetyckiego* czytamy:

Nie może jednak mowa być obrazem
I niczym więcej. Wabi ją od wieków
Rozkołysanie rytmu, sen, melodia.
Bezbronną mija suchy ostry świat.

Toteż wszystkie „swoje furie” kieruje Miłosz przeciwko awangardzie, która jest „działwą moderny” — pisze Andrzej Kijowski. Pokusa czystego piękna tam się właśnie zrodziła: „Tam nasz początek”. W *Traktacie poetyckim* znajdziemy liczne świadectwa protestów Miłosza przeciwko sztuce ograniczającej swe funkcje do sfery estetycznej. Dla modernistów poezją jest tylko „wzruszenie i powiew”:

Płynie, faluje nieprzetłumaczalne,
Ersatz modlitwy. Tak odtąd zostanie.
Wzbroniony będzie oddech zwykłej składni.

W mowie skamandrytów „błyszczała skaza harmonii”, poetyckie belcanto śpiewał także Broniewski —

Choć coś — podziemne i nieujarzmione —
Układał w strofy dla proletariatu.

Ostro oceniony jest „racjonalista” Przyboś: „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło”, a z krakowską Awangardą rozprawia się tak:

Awangardiści raczej się mylili.
Wskrzyszali stary krakowski obrządek,
Więcej powagi przypisując słowom
Niż słowa unieść mogą bez śmieszności.

„A poezja jest prawda” — mówi Miłosz w *Toaście*, jak gdyby replikując przeciwko awangardowej idei słowa autonomicznego. Pokusie czystej sztuki przeciwstawia wartości etyczne i dlatego najsurowiej oceni Gałczyńskiego, który „pragnął padać na kolana”, i Szenwalda, który dowiódł, że „poezja nie jest kwestią moralności”. Swoją program poetycki wyrazi Miłosz w słowach:

Chcę nie poezji, ale dykcji nowej.

U podstaw koncepcji Miłosza leży nieufność do sztuki „czystej”, ogniskującej swe zainteresowanie na sobie samej, dlatego twórczość poetycka Miłosza jest biegunowo przeciwstawna teorii Awangardy, a szczególnie liryce Przybosia⁴⁹. Autor *Ocalenia* dokonuje przesunięć w hierarchii wartości: „W świecie, w którym wszelkie kryteria osądu poza estetycznymi są zniaczone, Muzy nie mają co robić” (*Prywatne obowiązki*, s. 94). W wierszu *Nic więcej* wyznaje

[...] Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.

Poszukiwania artystyczne Miłosza wynikają z dylematu między artystą i moralistą. Sztuka ma nieczyste sumienie: „Latami myślałem o nieuczciwości wszelkiego artyzmu, który w jakimkolwiek znanym mi kraju, teraz czy dawniej, byłby niemożliwy, gdyby naprawdę mocno odczuwało się los uciemionych i poniżonych” (jw., s. 175). Przewyciężając ten dylemat, szuka „formy bardziej pojemnej, która nie byłaby zanadto poezją, ani zanadto prozą” (*Ars poetica?*). Poezja ma bowiem służyć prawdzie: „wobec porażek filozofii, coraz bardziej staje się organem poznania, powracając jak gdyby do czasów wczesnej Grecji, kiedy nie było innej filozofii niż poetycka” (jw., s. 174). Dlatego zły wiersz według Miłosza, to taki, który „dźwięczy fałszywie, jest niżej wiedzy” (Przyboś uznałby taki wiersz za nieoryginalny, nieudolny), a najważniejsze pyta-

nie, jakie można postawić sztuce słowa, brzmi: „Ile rzeczywistości zdolna unieść jest poezja?” Słowo Miłosza jest służebne, podporządkowane światu, w przeciwieństwie do Przybosa, który powołanie poety upatruje w sprawdzeniu możliwości słowa poetyckiego, odkrywaniu znaczeń, napięć między słowami. Sztuka poetycka Miłosza jest w swej istocie z ducha *mimesis*, wiersz ma odtwarzać rzeczywistość i jednocześnie odkrywać jej strukturę. W tym sensie sztuka zastępuje czy współzawodniczy z religią, filozofią, nauką. Słowo musi się rozliczać ze światem, dlatego poezja rozwija się w wymiarze historycznym i antropologicznym. Przybóś pozbawiony jest tęsknot metafizycznych, odcina się od tradycji, jego poezja jest prezentystyczna, nastawiona na teraźniejszość, głosi optymizm cywilizacyjny. Otwarta na transcendencję poezja Miłosza, pełna ironicznego dystansu wobec procesów cywilizacyjnych, jest jednocześnie głęboko zanurzona w tradycji: chce sumować wszystkie ludzkie doświadczenia. Dla tego pojęciu awangardowej autonomii słowa można przeciwstawić Miłoszową pełnię mowy poetyckiej — stwierdza Błoński. Miłosz nie zamyka się w obrębie znaków językowych, lecz sięga do rzeczywistości pozajęzykowej. Jego poezja staje się układem znaków-symboli szeroko pojętej kultury: język, mit, religia, sztuka — to źródła, z których czerpie Miłosz „budulec” swoich wierszy. Irena Sławińska nazwała go w swoim laudatio na uroczystościach w Lublinie „synem tysiącleci”. Wyobraźnię poetycką Miłosza charakteryzuje bowiem synkretyzm kulturowy: poeta łączy i zestawia ze sobą obrazy, symbole, znaki pochodzące z różnych kultur, nieraz całkiem przeciwnych tradycji. Czasoprzestrzeń wierszy Miłosza obejmuje całość ludzkiego doświadczenia (por. *Campo di Fiori*, s. 93).

Miłosz chce naprawdę mówić, zakłada, że słucha go ktoś rozumny — człowiek albo Bóg, pisze Kijowski. „Dykcja nowa” nie może być poetyckim belcanto, „szczebiotaniem” — powiada Miłosz. Poezja o wyostrzonej świadomości eschatologicznej, odkrywająca reguły historiozofii, poezja „ocalenia”

musi mówić po ludzku, zwyczajnym głosem, jeśli ma objaśnić wspólnotę losu i czasu historycznego. Nastawienie na odbiorcę jest najistotniejszą różnicą wobec poezji awangardy, która zakładała, że społeczeństwo ucywilizowane będzie społeczeństwem artystów. Miłosz chce przekazywać prawdę, ale prawda nie jest jedna. Dlatego niczego nie oznajmia, lecz rozmawia i słucha głosów. Wielogłosowość i towarzyszący jej dialog⁵⁰ to podstawowe wyróżniki poetyki Miłosza w całej jego twórczości (Por. *Piosenka o porcelanie*, s. 69). „Głosy przeze mnie mówiły”, powtarza Miłosz często w esejach i wywiadach, akcentując tym samym pokorę wobec świata: Najpierw trzeba wysłuchać, potem poetycko wyrazić ludzkie doświadczenie. W *Ars poetica*? powie:

bo dom nasz był otwarty, we drzwiach nie ma klucza,
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Dialogiczność konkretyzuje się w poezji Miłosza w różnych cechach strukturalnych. Będą to scenki dramatyczne, np. *Pieśń*, *Dialog*, kiedy indziej — polemiki w postaci starcia anonimowych głosów wyrażających spreczne stanowiska, np. *Rozmowa płocha*, *Twierdzenie i odpowiedź*, *Rozmowa na Wielkanoc 1620 roku*, *Trzy rozmowy o cywilizacji*. Inną formą dialogiczności są gesty konwersacyjne, czyli bezpośrednie zwroty do adresata, np. „spójrzyj”, „patrzcie”, „zapytałeś mnie, jaka korzyść z Ewangelii”, „podaję, co powiedział Meander i moral mam na celu”.

Wielogłosowość i sytuacja dialogowa przejawia się także w kreacji podmiotu lirycznego:

Nosiłem pióra, jedwab, żaboty i zbroje,
Suknie kobiece, zlizywałem róz

Gucio zaczarowany

W kreacjach bohatera, w rozmaitych rolach, maskach, wcieleńiach (nawet w odmienną płęć) przejawia się chęć ogarniania ludzkiego doświadczenia i nieustannę poszukiwanie języka

zdolnego unieść zróżnicowane i pożądane treści. Z drugiej strony występuje tu charakterystyczna dla Miłozsa konkretność: prawdę przekazuje on tak, jak została zdobyta — w biograficznym uplataniu, pisze Zieniewicz. Miłozs rzadko mówi wprost, przekazuje „głosy”, które przez niego „mówiły”. Naddawca utworu często dystansuje się wobec wypowiedzi podmiotu, z czym wiąże się kolejna cecha poezji Miłozsa: ironia. Mówi o tym autor *Głosów biednych ludzi* w *Liście półprywatnym o poezji*:

„Ironia artystyczna tak, jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w sferze stosunku autora do postaci” (*Kontynenty*, s. 70). Wielogłosowość poezji Miłozsa wynika z przekonania, że poznanie jest niepewnym i hipotetycznym odsłanianiem znaczeń. Prawdy nie można wypowiedzieć jednym głosem.

Szukając sposobu jej wyrażenia i dotarcia do odbiorcy Miłozs sięga po klasyczne środki wyrazu. Najpełniej aktualizują się one w obu traktatach — poetyckim i modyfikującym na odbiorcę. Ryszard Matuszewski widzi w tych utworach realizację „formy bardziej pojemnej”, ale jej odmiany dostrzega także w cyklach: *Głosy biednych ludzi*, *Świat*, *Poema naiwne* i w poemacie *Toast*, czyli w tych utworach, w których Miłozs zrealizował swój „klasyczny program”⁵¹. Składa się na niego intelektualizacja wypowiedzi, technika myślowego skrótów, dowcip, ironia, jasność i precyzja języka, logika składni i utrwalone w świadomości odbiorców struktury wierszowe (9-zgl., 11-zgl., 13-zgl.). Niektóre elementy tego programu (realizowanego w zasadzie w pierwszej, historiozoficznej fazie twórczości) są respektowane w całym dorobku Miłozsa: jasność składni, dokładność opisu, posługiwanie się peryfrazą (rzadziej metaforą) i porównaniem, które przybliża rozumienie rzeczy, czyni poezję organem poznania — to stale

środki poetyckiego leksykonu Miłozsa. Sprawa „klasycyzmu” Miłozsa nie jest jednak dostatecznie wyjaśniona. Wielu badaczy — biorąc pod uwagę całą twórczość poety — akcentuje jego związki z romantyzmem. Marek Zaleski twierdzi, że i Mickiewicz jest bliski Miłozsowi jako klasyk, co interesująco uzasadnia, jednakże tradycje romantyczne są w twórczości Miłozsa równie silne, jak klasyczne. Aleksander Fiut uważa, że określanie twórczości Miłozsa tymi szerokimi pojęciami jest mylące⁵².

Niewątpliwe jest to, że Miłozs mówi językiem Mickiewicza, że Mickiewiczowskie „widzę i opisuję” przejawia się u Miłozsa w fascynacji realnością świata. Krytycy uważają kult słowa „jest” za charakterystyczny dla jego poezji. Obrabowa konkretność, gospodarka szczegółem, detalem to kolejna cecha mowy poetyckiej Miłozsa. (Por. *Nie więcej* s. 64). Odnosząc się z pogardą do awangardowej „fabryki metafor”, operując przede wszystkim obrazem, konstruowanym najczęściej na zasadzie odwzorowania rzeczywistości. Jest poetą widzenia plastyczno-objektywnego, co zauważył już w *Ocaleniu* Kazimierz Wyka. Jednakże prosta wierność wobec pierwowzoru nie prowadzi do zwykłej opisowości. Pojedynczy, realistyczny obraz pozbawiony jest całkowicie deformacji, ale całość przemawia sugestiami bogatszymi od swych prostych składników. Ten sposób konstruowania obrazów dał „prawem kompozycji filmowej: przenikaniem się obrazów dalekich od siebie”⁵³. (Por. *Piosenka o końcu świata*, s. 84).

Zauważyliśmy wyżej, że prawdy nie wypowiada Miłozs jednym głosem. Teraz trzeba by dodać: prawdy nie można uzmysłowić jednym obrazem. Istnieje interakcja między elementami świata, prawda jest dialektycznym procesem, a sens — ruchem, płynnością, zmianą.

Język poetycki Miłozsa wyrasta z najlepszych tradycji poezji polskiej i to nie tylko z romantycznej czy oświeceniowej: Miłozs odnawia tradycje staropolskie znacznie wcześniej niż Grochowiak czy Jarosław Marek Rymkiewicz (np. *Rozmowa*

na Wielkanoc 1620). Poezja Miłosza jest polifoniczna, tzn. nastawiona na cudze słowo nie tylko w sensie wysłuchiwania głosów, uwzględniania różnych punktów widzenia. Miłosz prowadzi także dialog z literaturą poprzez niezliczone aluzje, cytaty, stylizacje. „Tekst poetycki traktuje jak wielopiętrową konstrukcję aluzji, przy czym są to jak gdyby dyskretne sugestie na temat możliwości wyczytania cudzego słowa ze słów Miłoszowych⁵⁴. Ten romans z tradycją — nie do pomyślenia u Przybosa — przejawia się też w sięganiu do zapomnianych gatunków literackich; np. ody lub traktatu. Ale nie są to gatunki czyste.

Miłosza charakteryzuje heterogeniczność gatunkowa, upodobanie do form niejednorodnych, mozaikowych, sylwicznych. Na przykład *Traktat poetycki* jest utworem z pogranicza rodzajowo-gatunkowego: ta wypowiedź poetycka jest jednocześnie wypowiedzią krytyczną, w wielu fragmentach metaliteraturą, tzn. poezją o poezji. Autor operuje elementami cudzego stylu w postaci „cytatów stylu” lub „cytatów struktur”, czyli tekstami przez siebie skonstruowanymi na podstawie znajomości konwencji mówienia w danej epoce literackiej⁵⁵. Takim „cytatem struktury” jest występująca w *Traktacie poetyckim* oda. Polifoniczność „poezji traktatowej” służy funkcji dialogowej: polemice z awangardowymi tendencjami w poezji. Innym przykładem niejednorodności gatunkowej jest tworzenie cyklicznych całości nie-całości, np. *Na trąbach i na cytrze*, *Gucio zaczarowany*, *Miasto bez imienia* (w dwóch ostatnich przypadkach tytuł cyklu jest jednocześnie tytułem tomiku). W cyklach tych znajdują się formy bardzo zróżnicowane, ale kwestia ta nie została dotąd zbadana. Skrajnym przykładem form mozaikowych, sylwicznych jest poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* — najdziwniejszy gatunkowo utwór Miłosza. Wypowiedzi poetyckie przeplatane tu są przez wtręty prozatorskie: wypisy, informacje encyklopedyczne, wspomnienia, anegdoty itp. Jest to poemat pamięci, pełen nostalgii i tęsknoty do Litwy. Mozaikowość ta służy wydobyciu kolorytu lokalnego, a ponadto jest wyrazem poetyckiej pokory.

Ostatnie tomiki Miłosza zawierają także wiersze bliskie suchej, sprawozdawczej i Nieliterackiej prozie. Jest to według Kwiatkowskiego „styl zszarzeń”. W kształtowaniu gatunku Miłosz wpisuje się w konwencje gatunkowe i zaskakuje pomysłowością, wynajdując nowe formy wypowiedzi, niezależne od jakiegokolwiek tradycji literackiej. Z pewnością nieklasyczny poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* jest także przykładem poszukiwania „formy pojemnej”.

Analogicznie rzecz się ma z wierszowaniem. Wersyfikacja Miłosza jest tyleż klasyczna, ile nowatorska. W każdym wypadku wiersz stanowi — według Miłosza — groźbę dla poety: groźbę przesłaniania myśli, hamowania uczuć: „Moje wiersze [...] pomimo lodu klasycyzującej formy wyrażały zdumiewającą gwałtowność” — albo — „rytm i metrum mogą służyć różnym celom, ale niekiedy bywają lodem do zamrożenia psującego się mięsa” (*Rodzinna Europa*, s. 161). Zachwycając się Puszkinem, akcentował jednocześnie „nieufność do tego liryzmu, który był niejako przyrodzony dźwiękom, rozwijał się sam z siebie [...]. Ta poezja równała się magicznej sile inkantacji, cała sprowadzona do brzmienia, i wolno jej było nawet nie nie znaczyć, bo jej tworzywem był nie świat, ale słowo. Pijaństwo zaśpiewu, pijaństwo rytmu” (jw., s. 104). Walcząc z wrodzoną skłonnością do inkantacji — poezja jego wyrosła — jak sam pisze — z liturgii katolickiej, z rytmu litanii i pieśni — Miłosz umie nie tylko dać liczne dowody mistrzowskiego panowania nad tradycyjnymi formami wiersza (np. Mickiewiczowski 13-zgł. w *Toaście* czy rytm amfibrachu w *Waleu*), ale i podać je porządkowi myśli. Takie właśnie funkcje pełnią zróżnicowane formy wiersza wolnego, które dominują w drugiej fazie twórczości. W ramach tego wiersza Miłosz integruje różne systemy wersyfikacyjne: zakorzeniony jest w całej tradycji. Sprzeciw wobec odziedziczonych archetypów rytmicznych — inkantacji — wypowiada formułą „obrzydlivość rytmicznej mowy”. Jednocześnie stosuje inną — „myśleć wierszem”: to, co jest do powiedzenia, musi być wyartykułowane wierszem. Wersyfikacja Miłosza jest nie zbadana. Krytyka posługuje się tylko

pojęciem „Miłoszowej frazy”, akcentując jasność i piękno składni, ogólnie ocenia się poznawcze funkcje wiersza — jego światopogląd⁵⁶.

Kończąc ten pobieżny opis poetyki Miłosza, rozważmy kilka ewentualnych wątpliwości, jakie mogłyby zarysować się w świadomości odbiorców wychowanych w nurtach awangardowych w poezji:

— czy poezja z istoty swej najbardziej „literacka” może się buntować przeciw „literackości”? jakie są granice tego buntu?

— czy słowo poetyckie może być przejrzyste? poezja — czy może być nie-poezją? mówić wprost?

— na czym polega oryginalność poety świadomie wpisującej się w zastane tradycje i konwencje literackie?

Najpierw przypomnijmy, że programowy bunt Miłosza wymierzony jest przeciwko temu pojęciu literackości, jakie wypracowała awangarda. Odrzuca koncepcję sztuki autonomicznej, chce, aby słowo poetyckie było przejrzyste, odnosiło uwagę odbiorcy do świata pozapoetyckiego. Dylemat rozdarcia między sztuką a etyką rozstrzyga na korzyść tej ostatniej: sztuka sama nie wystarcza, pozostawiona sama sobie jest „Wielkim Ni-jaczeniem”. Kontynuuje tradycje zakwestionowane przez awangardę: przejmuje spadek po Mickiewiczu. Przedmowę do *Oculenienia* nazywa wręcz „deklaracją romantyczną” (*Prywatne obowiazki*, s. 14). W dążeniu do klasycznej klarowności języka, który mógłby unieść wszystkie ważne treści, podporządkowuje się konwencji i dawnym kanonem dobrego smaku. Dla Przybosa to właśnie jest nieporozumieniem: epigoństwem. Ale problem „literackości” można odwrócić. Jak słusznie zauważa Adam Czerniawski, to właśnie Przyboś odrzucił całą dotychczasową aparaturę literackości. Następcy, np. Białoszewski i inni poeci pokolenia 56, opierali się na poetyce nagiej, brutalnej, groteskowej. Miłosz jest znacznie bardziej „literacki”, jest wierny literackości wypracowanej przez pokolenia⁵⁷.

Miłosz stara się, aby słowo było przezroczyste, a język poetycki służył nawiązaniu kontaktu z odbiorcą. Wchodzi w zastane zasoby Mickiewiczowskiego języka, którego nie odczu-

wamy jako stylizacji, lecz jako naturalny język, jakim mówimy. W poezji Miłosza niewyczuwalny jest wysiłek warsztatowy. Wcześniej wykonał jednak wielką pracę, aby ślady tego wysiłku usunąć. Taka „niewidoczność” języka jest przywilejem największych poetów. Miłosz jest niezwykle wyczułony na sprawę języka, czego dowodem są jego zainteresowania translatorskie: tłumaczenie *Biblii*, szukanie słów dostojnych i współczesnych zarazem. W *Notach o wygnaniu* podkreśla, że pobyt na emigracji uchronił go od skażenia języka, spowodował, że odczuwa swój rodzinny język na nowy sposób: „Nie jest prawdą, że długi pobyt za granicą prowadzi do zubożenia stylu. Natomiast jest prawdą, że odkrywa się nowe aspekty i tonacje rodzinnego języka używanego w nowym otoczeniu. Tak więc język ubożając w niektórych dziedzinach (idiom ulicy, dialekty), znajduje rekompensatę w innych (czystość słownictwa, rytmiczna ekspresyjność, równowaga składni)” (s. 8).

Słowo Miłosza jest więc czyste i „przezroczyste”, ale wiersz nie mówi wprost. Poezja Miłosza wypowiada się przede wszystkim w znakach kulturowych, w takiej organizacji wypowiedzi, która łączy intymność dialogicznego kontaktu z odbiorcą, z bogactwem wyobraźni i kulturowych odwołań. Poezja ta chce przekazywać bogactwo „niezastygłej myśli”, wyrazić maksymalizm etyczny, wyjaśnić tajemnice (przyrodzone i nadprzyrodzone) istnienia. Miłosz ma świadomość ograniczeń sztuki słowa: „język” w tym sensie „jest miarą”, że nie może wypowiedzieć pożądaných treści. To, co istotne, mówi religia i filozofia.

I jeszcze — sprawa oryginalności. Krytyka niechętna Miłoszowi, zafascynowana awangardowym postulatem nowości, nie zawsze życzliwie wyrażała się o nastawieniu poezji Miłosza na „cudze słowo”, stylizacje i konwencjonalne formy wypowiedzi. „Miłosz — jak pisze Błoński — rzecz jasna szanuje zasadę oryginalności, nieodłączną od twórczości poetyckiej: czyni to jednak na innym, niż przywykliśmy, poziomie. Jego twórczość — zwłaszcza powojenna — jest jakby poetycką fabryką sensów kulturowych, ponieważ prowokuje, ba, zmusza do ciągłej interpretacji i reinterpretacji swoich składników — i układu

tych składników. Pokazuje jakby jawnie swój przedtekst i post-tekst”⁵⁸. Tym, co odróżnia Miłosza od innych poetów, jest przede wszystkim jego wyobraźnia; zderzenie różnych kultur, czasów, przestrzeni w konkretnym obrazie, drobnym szczególe, w migotaniu chwili, w przeżyciu zagubionego wędrowca nieustannie szukającego celu — wyjaśnienia zagadki własnego losu.

Biografia twórcza Miłosza jest pełna paradoksów: walcząc z „poezją”, wprowadził nas poprzez „dykcję nową” w niezwykle świat wyobraźni poetyckiej; uciekając od literackości, dał mistrzowskie dowody panowania nad nią; przebywając wśród cudzoziemców, przywrócił polszczyźnie jej urodę. Toteż tragiczny „władca Albanii” mówi z poczuciem dumy:

A może już mój dług spłacony
I zrobiłem, co mogłem dla mego języka
Wiedząc, że w zamian będę miał milczenie?

„BYĆ Z MIŁOSZEM”

Tytuł (zapożyczony od Jana Błońskiego) wprowadza w sedno sprawy: Miłosza nie należy tylko czytać, z Miłoszem trzeba być. A powody są dwa: stopień trudności poezji Miłoszowej i system wartości, jakie ofiarowuje ona strudzonym i zagubionym mieszkańcom ziemi Ulro — krainy cierpienia i upadku. Na pierwszym miejscu wymienione zostały trudności, gdyż trzeba je pokonać, aby odczytać nadzieję wynikającą z humanistycznej refleksji Miłosza. Zwróćmy zatem uwagę na niektóre reguły odbioru jego poezji.

Najpierw — „trzeba się dopracować wiedzy autora” — pisze przywołany w tytule krytyk. Mówią o tym także wszystkie poprzednie rozważania. Odbiór Miłosza nie może się ograniczać do lektury czy analizy tekstu. Pierwszorzędną rolę gra mowa w kontekście: „redukcja do czystej tekstowości, aczkolwiek możliwa, pozbawia tekst wielu jego znaczeń. Jednocześnie owa

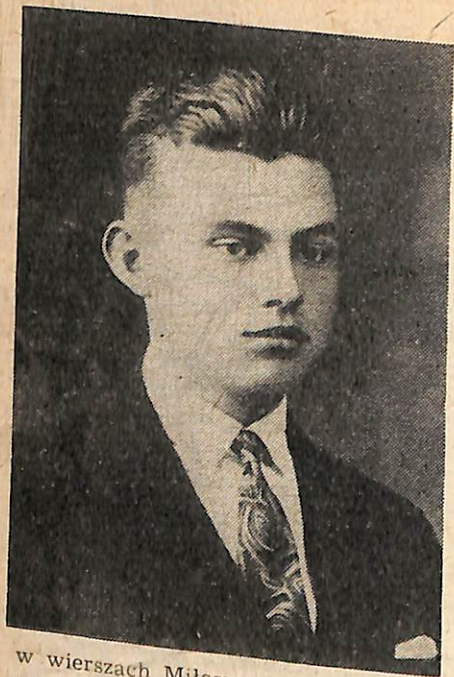
zapisana i utajona w tekście gama możliwości interpretacji sygnałów znaczeniowych nie ma charakteru językowego, przynależy do sfery ideologii, etyki, religii etc.”⁵⁹. Poezja Miłosza chce kompetencji czytelnika, który istotnie mieszka w „rodzinnej Europie”, czuje się zdomowiony w świecie symboli kulturowych tradycji starożytnej, chrześcijańskiej, w filozofii i sztuce europejskiej. Postulat dorównania wiedzy autora pozostać musi apelem nie do końca wysłuchanym, trzeba jednak mieć ten apel na uwadze: poezja Miłosza domaga się wiedzy.

Drugim progiem trudności jest złudna klarowność i przezroczystość języka. W poezji Miłosza dziwią się sobie nie słowa, lecz całości — powiedział na sesji Miłoszowej Jan Błoński. Właśnie tę cechę obrazowania Miłosza wyjaśniał przywołany wyżej Wyka. Odbiorca musi rozumieć nie tylko „mowę kontekstu”, ale i wewnątrztekstowe relacje między względnie prostymi składnikami, tzn. umieć znaleźć powiązania między obrazami i dopiero z tych powiązań odczytać sens. Powinien być więc wyposażony w umiejętność całościowej lektury według reguł poetyki strukturalnej.

Miłosz nie wypowiada się wprost: zasada wielogłosowości jest kolejną barierą percepcyjną. Biorąc ją pod uwagę, zawsze warto rozpocząć lekturę utworu Miłosza od pytania — kto mówi w wierszu, w danym fragmencie wiersza, nieraz nawet w pojedynczym wersie — by w kolejności określić stosunek autora do podmiotów mówiących. Ironiczny dystans autora jest niekiedy sugerowany delikatnie, tak że odkryć go niełatwo. Na przykład każdy wiersz z cyklu *Świat* brzmi bardzo serio, dopiero całość jest ironiczna, co dyskretnie sugeruje autor w tytule „poema naiwne”.

Polifoniczność poezji Miłosza, jej nastawienie na „cudze słowo” powoduje, że czytelnik o nikłej kulturze literackiej, nie dysponujący czytaniem i zakorzenieniem w tradycji poezji polskiej, pozostanie głuchy nie tylko na uroki „literackości” Miłosza, ale i nie zrozumie np. polemik „poezji traktatowej”.

Poezja Miłosza chce odbiorcy odczytanego. Obrazowy konkret, a nawet szczegół, drobiazg, zawsze jest



Czesław Miłosz przed maturą. 1929 rok

w wierszach Miłoszowych znakier zęguś, odsyła do sensów i wartości uniwersalnych — poezja „nie może być obrazem i niczym więcej”. Zmysłowa uroda życia, narzucająca się wyobraźni w utworach Miłosza, nie powinna przesłaniać jej wymiaru eschatologicznego czy metafizycznego. Poezja Miłosza zaprasza do snucia refleksji filozoficznej, chce czytelnika „ufilozoficznego”.

Projektowany czytelnik powinien być zatem erudyta, znawcą kultury europejskiej, znawcą literatury — a zwłaszcza — poezji polskiej, dysponować kulturą filozoficzną, umiejętnościami czytania hermeneutycznego i strukturalnego... Rejestr tych oczekiwań może przyprawić o zawrót głowy... Jan Błoński pisze w przywołanym artykule, że Miłosz uruchamia całą zdolność interpretacyjną czytelnika. I określa to jako „wymóg

maksymalnej kompetencji w odbiorze: wymóg, który powinien skłaniać do refleksji i komentarza. Zapewne, tak jest zawsze w literaturze, lecz tutaj to założenie sięga rangi formalnego wyróżnika. W tym sensie poezja Miłosza jest nieustannym apelem o inteligencję czytelnika”. Jak gdyby komentarzem samego Miłosza do tego „apelu” są jego słowa wypowiedziane w *Rodzinnej Europie*: „Jedną z moich literackich rozrywek było prowadzić czytelnika w jakimś kierunku i następnie poplątać mu ścieżki, tak żeby stracił pewność, co zresztą powodowało wiele nieporozumień” (s. 99).

Trzeba więc być z Miłoszem! A oznacza to, że jednorazowy kontakt z jego poezją nie wystarczy. Trzeba wracać do tych wierszy wielokrotnie, aby wczytać się w ich tajemnice, pokonać wszystkie bariery broniące dostępu, odczytać prawdę utajoną w nakładających się obrazach i „głosach”, poddać się nadziei emanującej z tej poezji, znaleźć ocalenie... I dodajmy przekornie — znaleźć piękno, choć tak broni się przed jego pokusą artysta wyciągający jednak wnioski „z odkryć moich mistrzów”. Jedną z najdawniejszych reguł odbioru ustalił Goethe: aby poznać poetę, trzeba zwiedzić jego kraj. W wypadku Miłosza jest to szczególnie utrudnione: zwiedzać możemy jedynie krainę myśli i pamięci Profesora z Berkeley poprzez jego eseje i poezję. W nich żyje mała i duża ojczyzna poety — rodzinna Europa i Litwa.

Na zakończenie zapytajmy: co nam da lektura Miłosza? Co wniesie odzyskany Miłosz do kultury polskiej? Ten temat podjęli uczestnicy dyskusji redakcyjnej zorganizowanej w „Kulturze”. Zdaniem Krzysztofa Dybciaka, Miłosz dokonał w literaturze dwóch przełomów:

1) w pierwszych latach powojennych polegał on na „rozszerzeniu możliwości mówienia w poezji” poprzez formy traktatowe,

2) w drugiej fazie nastąpiło „poszerzenie mowy poetyckiej, która ma objąć całość doświadczenia ludzkiego: stworzenie modelu poezji metafizycznej”.

Toteż „wejście” Miłosza w krwiobieg polskiej kultury współ-

czesnej spowoduje po pierwsze: ufilozoficznienie postaw inteligencji. Do tej pory obserwować można swoisty analfabetyzm teologiczny: albo obojętność, albo wyższość wobec wszelkiej metafizyki. Miłosz uczy, że „należy inaczej traktować polską literaturę i być wyczulonym na wartości religijne”. Po drugie: powinno nastąpić uhistorycznienie świadomości; Miłosz powiększa wagę tradycji polskiej i środkowoeuropejskiej, uczy myślenia w kategoriach ciągłości historycznej. Po trzecie: Miłosz uświadamia, czym jest odpowiedzialność, uczy poważnego stosunku do życia — indywidualnego i zbiorowego, uczy odpowiedzialności jednostki za świat kultury.

Dodajmy jeszcze od siebie, że Miłosz pomaga nam rozpoznać narodowe cechy. Nie poddaje się wprawdzie łatwym sentymentom, nigdy nie potrafił — jak pisze — „ugiąć kolan przed boginią, której na imię polskość”, ale zawsze był z nią związany, choćby przez surową krytykę i sprawiedliwą ocenę:

Najczystszy z narodów ziemi, gdy osądza je światło
błyskawic,

Bezmyślny a przebiegły w trudzie zwykłego dnia, [...]

Naród wielki, niezwalczony, naród ironiczny,
Umie rozpoznać prawdę, zachowując o tym milczenie.

Naród

Dziś, kiedy usiłujemy na nowo być nie tylko narodem, ale i społeczeństwem, trzeźwy sąd i krytyka autora *Traktatu moralnego* są szczególnie potrzebne. „Uciekając, nie uciekł od polskiego przeznaczenia swej poezji — pisze Jacek Trznadel. Spełnił oczekiwania wspólnoty, mówił o tym, co ona chciała słyszeć”.

Spróbujmy więc być z Miłoszem: indywidualnie i zbiorowo, w samodzielnym obcowaniu i w instytucjonalnych formach kontaktu, np. poprzez szkolne nauczanie. Poezja Miłosza powinna w nim znaleźć miejsce przynależne największym — Mickiewiczowi, Norwidowi, Leśmianowi.

INTERPRETACJE

NIE TAK

Przebacz. Byłem strategiem jak wielu tych co przemykają się nocą koło ludzkich budowli.

Obliczałem gdzie stoją strażę nim odważyłem się podejść do zamkniętych granic.

Wiedząc więcej, udawałem że wystarczy mniej, nie tak jak tamci, którzy dają świadectwo,

Obojętni na wystrzały, pogoń w gąszczu i urąganie.
Niech mędrcy i święci, myślałem, całej ziemi dar przyniosą,
a nie językowi.

Ja chronię dobre imię, bo język jest moją miarą.

Sielankowy, dziecinny język, który wzniosłe zamienia w tkliwe.

I rozpada się hymn albo psalm przewodnika chóru, zostaje kantyczka.

Niepełny był zawsze mój głos, inne złożyć chciałbym dziękczynienie.

A szczerze i bez ironii, tej chluby niewolnych.

Za siedmiu granicami, pod gwiazdą zaranną,

W mowie ognia i wody i wszelkich żywiołów.

Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie,
tylko ze tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas.

Natrafitem na to

Poszukiwania artystyczne odkryć można w każdym dobrym wierszu, tutaj są one tematem utworu, zostały wyrażone bezpośrednio. Sytuacja jest analogiczna jak w wierszu *Nie więcej*. Poeta nie może znaleźć słowa „zamykającego” ludzkie przeznaczenie. Nazywa je zaimkiem „to”. Doznane olśnienie (nagle na ulicy „to” zostało „wyjawione”), „nie miało nazwy”, szukanie słowa jest trudem prawie bezowocnym: trwa dwadzieścia lat albo i całe życie. Osobowość jest bogatsza niż język, istnieją przeżycia — stan olśnienia, zachwycenia — których nie można wyrazić w języku.

Zupełnie innym przykładem — tak w sposobie wypowiedzenia, jak w wymowie utworu — jest fragment (6) poematu *Po ziemi naszej*:

A słowo z ciemności wyjawione było gruszka.
Krażyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
Ale kiedy już-już piłem z niego słodycz oddalało się.
Więc ja do cukrówki — wtedy kąć ogrodu,
złuszczona biała farba drewnianych okiennic,
krzak derenu i szelest przeminionych ludzi.
Więc ja do sapieżanki — wtedy zaraz pole
za tym, nie innym, płotem, ruczaj, okolica.
Więc ja do ulęgalki, do bery, i do bergamoty.
Na nic. Między mną i gruszką ekwipaże, kraje.
I tak już będę żyć zaczarowany.

Ten świetny, autoironiczny obraz zmagania ze słowem, podany żartobliwie, jest jednocześnie podszyty tęsknotą. Bo właśnie pamięć decyduje o niepowodzeniach: każda kolejna nazwa gruszki — nazwa gatunku — kojarzy się natychmiast z utraconym w pamięci miejscem, na którym rosły cukrówki, sa-

pieżanki, ulęgalki. Ten nietypowy dla Miłosza wiersz można by odczytać jako wyraz zainteresowań lingwistycznych, ale taką interpretację uniemożliwia dystans ironiczny autora, który nie traktuje serio zmagania z językiem. Autentyczna jest w tym wierszu pamięć. I to ona jest tematem wiersza, nie język.

Podane przykłady dowodzą, że język — jakkolwiek często jest przyczyną bezpośrednich refleksji poetyckich Miłosza — zawsze jest na drugim planie. Ważne jest „to”, co trzeba nazwać, lub to, co w nazywaniu przeszkadza. Dramat poety poszukującego słowa wyraża Miłosz w innym wierszu lapidarnym stwierdzeniem: „Nazywa się, / Bezimienne zostaje”. Artysta, który nie może „zamknąć w słowie” ludzkiego przeznaczenia, musi zadowolić się rolą rzemieślnika.

Lektura samodzielna

Przeczytaj wiersze Miłosza: *Pałac moich muz, Kraina poezji*; co łączy te utwory z omawianym wierszem *Nie więcej*?

Przeczytaj i dokonaj interpretacji porównawczej utworów Miłosza: *Poeta, Do Tadeusza Różewicza, poety*.

Przeczytaj wiersze: Wisławy Szymborskiej *Muzeum* i Tadeusza Różewicza *Warkoczyk*. Jakie wspólne motywy łączą te utwory z omawianym wierszem Miłosza?

PIOSENKA O PORCELANIE

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni,

„sny majstrów drogocenne”. Ale i przyroda nazywana jest też zdrobniale: „rzeczka”, „wietrzyk”, „jutrzienka”. To ostatnie słowo jest szczególnie poetycko nacechowane: jest ładne, literackie, rodem z literatury klasycznej czy romantycznej. Taki walor mają także „łabędzie” czy „ruczaj”, co kojarzy się z kiczem w malarstwie.

W estetyce wiersza wyraźnie widać próbę dostosowania języka poetyckiego do przedmiotu opisu. Użyte słownictwo zdradza troskę „majstra” o poetyckie, tradycyjne piękno. Porcelana jest przedmiotem estetycznym, tak została w wierszu przedstawiona, nic nie wskazuje na jej pragmatyczną użyteczność. Podobnie język: jest ładny, literacki, odmienny od zwykłej mowy. Teraz już można stwierdzić, że porcelana jest w utworze metaforą kultury jako rezultat ludzkiej pracy i marzeń o pięknie, a z uwagi na analogie z estetyką języka stosowanego w wierszu powiemy, że porcelana jest metaforą poezji. Dodajmy jednak — takiej poezji, której istotą jest „najwyżej piękno”, która nie podejmuje zadań pozaestetycznych. Żal wyrażany w refrenie z powodu zniszczenia porcelany, powodowany jest głównie jej walorami estetycznymi, gdyż to one były akcentowane: kolorowość, delikatność, kruchość drogocennych przedmiotów.

Przyczyną katastrofy jest wojna. W obrazowaniu zniszczeń wojennych także nie użyto słów ostrych. Obrazy batalistyczne sprowadzone zostały do jednej obojętnej synekdochy „przeszły tanki”. Krew wyrażona jest eufemizmem: „Teraz ach zaplamione /Brzydką zakrzepłą farbą”, a groby — nieodłączne rekwizyty wojny — występują w wierszu także jako literackie „kurhany”. Są jeszcze inne delikatnie zarysowane znaki wojny: „czarny ślad” tanków, „puchy” z rozdartej pierzyny (tu też pojawia się niecodzienne słowo — „roni”) czy złamana jabłoń. Także wojenne wrażenia akustyczne są zminimalizowane: „ziemia stęka”, „maleńkich spodeczkw trzaski”. Uwagę odbiorcy koncentruje nie sama wojna, lecz jej skutki: zniszczenie. Obrazowanie nie ma nic wspólnego z realistyczną dosłownością, jest wręcz groteskowe:

Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kručzej piany. [...]

Równina do brzegu słońca
Miazgą skorupek pokryta.
Ich warstwa rześko chrupiąca
Pod mymi butami zgrzyta.

Grozę zniszczenia potęguje bezkresna przestrzeń równiny (por. też „widnokrąg płaski”). Wokół jest pustka i „miazga skorupek”. Jedynym dźwiękiem jest zgrzyt butów, które dopinają dzieła zniszczenia.

W tej pustce są jednak jacyś ludzie, ktoś, kto to widzi, wyowiada się, reaguje, żyje w przestrzeni objętej katastrofą:

Więc ledwo zerwę się z rana
Mijam to zadumany.

Kreacja podmiotu lirycznego nie jest jasna. A. Czerniawski określając „satyryczny temat” *Piosenki o porcelanie*, pisze: „stłuczona porcelana jest w oczach protagonistki wiersza największą stratą wojenną”⁸. Wypowiedź kojarzy się krytykowi z podmiotem mówiącym rodzaju żeńskiego, choć w wierszu nie ma żadnego gramatycznego wyznacznika uprawniającego takie odczytanie. A jednak tekst jest we fragmentach swoich „kobiecy”. Apostrofa „Różowe moje spodeczki, /Kwieciste filiżanki”, brzmi tak, jakby wypowiadała je kobieta zmartwiona szkodą. Analogicznie odczytać można refren, w którym widoczne są ślady dialogu: „Niczego mi proszę pana/ Tak nie żal jak porcelany”. Jest więc ktoś, do kogo skierowane są te słowa. Całość odczytać można jako tekst dwugłosowy. Wypowiedzi podmiotów mówiących różnią się stosunkiem do wypowiadanych zdarzeń. Słowa refrenu znamionuje bardzo wąski punkt widzenia, uporcezywie powtarzany; ktoś, kto je wypowiada, nie dostrzega niczego poza stratą ulubionych

przedmiotów. Drugi głos wypowiada głębsze refleksje. Dostrzega wkład pracy majstrów, zaprzeczanie ich drogiego dorobku —

I żadnej o nich pamięci

Apostrofa „O świecidełka wy płone” także nie koresponduje z treścią refrenu, zawarta jest w niej ocena bezużytecznych, choć pięknych przedmiotów. „Głosy przeze mnie mówiły” — powiada Miłosz. W omawianym wierszu jest utajony dialog, w nim zawarty jest wieloznaczny sens utworu.

Piosenkę o porcelanie można interpretować jako utwór satyryczny, w którym autor ironicznie dystansuje się wobec głosów ubolewających jedynie nad zniszczeniem, w wyniku pożogi wojennej, wytworów ludzkiej pracy — porcelany, co oznaczać może tak wyroby rzemiosła, jak i dzieła sztuki, słowem: cały świat kultury. Ale w wierszu zawarta jest także refleksja nad kruchością humanistycznych wartości świata kultury. Zestawienie porcelany i czołgów tworzy ostrą i brutalną opozycję podmiotowości kultury (wszak porcelana jest wykwitem „snów drogocennych” pojedynczych ludzi) i „konieczności dziejowych”, na które człowiek nie ma wpływu. „Do źródeł kryzysu — pisze Zieniewicz — poczucia konieczności kultury Miłosz docierał wcześniej. W jego koncepcji nie ta akurat barbarzyńska wojna, ale wszelki ruch cywilizacyjny, wszelka historyczność przekształcająca ludzi w masę, czyniąca z jednostki podmiot poddany żelaznym koniecznościom dziejowym, niszczy humanistyczny ład świata, oparty przecież niby o fundament, o aksjomat wyjątkowości osoby. [...] Przy czym poezja, najbardziej podmiotowa, pierwsza ulega zniszczeniu, niczym te filiżanki z wiersza *Piosenka o porcelanie*”⁹.

Symboliczną wartość porcelany zinterpretować można jako odniesienie do poezji. W takim ujęciu należałoby odczytać z wiersza myśl, że wojna niszczy w pierwszym rzędzie pewien typ poezji — tę, której istotą jest kruche piękno, tylko

piękno. Kwieciste filiżanki nie mają żadnej mocy, aby przeciwstawić się czołgom. Z miążgi ich skorupki nic odbudować nie można. Wojna niszczy nieodwołalnie pewien typ wrażliwości estetycznej. W tym sensie wiersz Miłosza można odczytać także jako polemikę z tradycją literacką. Potwierdza taką interpretację analiza języka poetyckiego utworu. Bliżej przyjrzymy się tej kwestii przy omawianiu wierszy Miłosza napisanych w okresie okupacji. Tu dodajmy jeszcze, że ten wątek refleksji Miłosza — wojna jako kres pewnego typu cywilizacji — został podjęty także we współczesnej prozie, np. w powieści Andrzeja Kuśniewicza pt. *Lekcja martwego języka*. Bohater utworu, koneser i znawca sztuki, zbiera porcelanę i ikony, aby uchronić je przed zniszczeniem w czasie I wojny światowej. Istotną problematyka powieści wiąże się z poczuciem kresu określonej kultury.

Piosenka o porcelanie jest wieloznaczna, co wynika tak z wielogłosowości utworu, jak symboliki głównych składników świata przedstawionego. Analiza języka poetyckiego uświadamia szczególną jego estetykę: jest to literackie cacko podobne do delikatnej porcelany. Właśnie taką poezję — owoc rzemieślniczego trudu — przemieniają konieczności dziejowe w „bryzgi kruchej piany”. Autor z ironicznym dystansem ocenia jej estetyczne walory. W tym sensie *Piosenka o porcelanie* podejmuje podobny wątek, który rozważaliśmy w wierszu *Nie więcej*.

Lektura samodzielna

Przeczytaj wiersz pt. *W Warszawie* z tomu *Ocalenie*. Kazimierz Wyka zarzucał Miłoszowi, że w niektórych utworach z okresu okupacji — między innymi i w tym wierszu — autor „szuka nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej”. Miłosz w odpowiedzi napisał: „Krytyk nie dostrzega ironii artystycznej”.

Odpowiedz na pytanie, kto mówi w wierszu? Skonkretyzuj podmiot liryczny. Na czym — według Miłosza — miałyby

PIOSENKA O KONCU ŚWIATA

W dzień końca świata
Pszczola krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.
Skaczą w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiają się rynny
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.

W dzień końca świata
Kobiety idą polem pod parasolkami,
Pijak zasypia na brzegu trawnika,
Nawołują na ulicy sprzedawcy warzywa
I łódka z żółtym żaglem do wyspy podpływa,
Dźwięk skrzypiec w powietrzu trwa
I noc gwiazdzistą odmyka.

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już.
Dopóki słońce i księżyc są w górze.
Dopóki trzmiel nawiedza różę,
Dopóki dzieci różowe się rodzą,
Nikt nie wierzy, że staje się już.

Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewijając pomidory:
Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.
Głosy biednych ludzi, Warszawa 1943/44

Ocalenie 1945

APOKALIPSE TRZEBA PRZYJAĆ

Piosenka o końcu świata to jeden z najpiękniejszych wierszy Miłosza, choć — pozostając w zgodzie z jego poetyką — należałoby powiedzieć, że jest to jeden z najmądrzejszych, najgłębszych utworów poety. Wiersz nie buduje przeszkód w odbiorze, jest czytelny, bez trudu odczytujemy myśl zasadniczą: koniec świata „staje się już”. A jednak *Piosenka* może być różnie odczytana, bo przywołuje różne konteksty. Nasze wyobrażenia o końcu świata ukształtowała tradycja chrześcijańska: *Apokalipsa św. Jana*. Utwór odwołuje się do tych wyobrażeń, interpretuje ich eschatologiczny i metafizyczny sens. Problematykę zagłady i katastrofy kosmicznej — a więc końca świata — podejmował Miłosz wielokrotnie — *Piosenkę* można zatem interpretować jako kontynuację i zaprzeczenie katastrofizmu. Wiersz pochodzi z tomu *Ocalenie*, w którym umieszczony został w cyklu *Głosy biednych ludzi*, toteż może być rozpatrywany jako jeden z owych „głosów” na tle całego tomu i na szerokim tle poezji czasów wojny i okupacji. Każdy z tych kontekstów jest uprawiony i konieczny, każdy uruchamia inną sferę znaczeń utworu. Ten na pozór prosty wiersz, jest — zaiste — „fabryką sensów kulturowych”, by posłużyć się formułą Błońskiego. Najpierw spróbujmy jednak opisać ową prostotę wypowiedzi, co — jak wiadomo — wcale nie jest łatwe.

Proste i klarowne są elementarne składniki wiersza: pojedyncze zdania oznajmujące, z których każde buduje jakiś obraz.

Pszczola krąży nad kwiatem nasturcji.
Rybak naprawia błyszczącą sieć.

Zdania te czytane osobno brzmią, jak gdyby były wyjęte z elementarza, z pierwszej czytanki. Ale już ich zestawienie — choćby dwóch wskazanych obrazów — zastanawia: nie przylegają one do siebie. Pszczola i kwiat nasturcji nie

na błyskawice i gromy, znaki i archanielskie trąby, odsuwając w niejasną przyszłość dzień końca świata.

„Tylko siwy staruszek”, choć wypełnia — jak wszyscy — najwyklesze czynności codzienne, wypowiada z całym przekonaniem prorocze zdanie: „Innego końca świata nie będzie”. On jeden jest prorokiem, ponieważ ma świadomość śmierci, rozumie jej egzystencjalny i metafizyczny wymiar, wie „że staje się już”, że świat kończy się naprawdę każdego dnia, że umieramy co chwila, nie tylko w tym sensie, że w każdej minucie kończy się czyjeś życie, ale i w tym, że koniec świata uobecnia się poprzez każdą głębszą myśl nad sensem istnienia. Życiowa mądrość staruszka-proroka polega na rozumieniu czasu: dane nam jest tylko „tu i teraz”, ale istnienie geograficznie i historycznie określone ma wymiar uniwersalny, jego prawa określają słowa „wszędzie i zawsze”. Dlatego stwierdzenie: „Innego końca świata nie będzie” — jest stale obecne w wierszu, w każdym przedstawionym obrazie, w każdej chwili.

Zwróćmy uwagę na formy czasownikowe: w czasie przeszłym występuje tylko słowo „czekali”, wszystkie inne mają czas teraźniejszy. Koniec świata także staje się. Ten prosty zabieg uobecnia jak gdyby fakt śmierci, uchyla futurologiczne o niej myślenie. W czasie przyszłym wyrażona jest pointa utworu — przecząca zaistnieniu innego końca świata. Dwukrotne jej powtórzenie potwierdza mocnym akcentem obecność apokalipsy, pozbawionej niecodziennych znaków, w każdym zwykłym dniu.

Wnioski metafizyczne i eschatologiczne wywiedzone z utworu wiążą się z rozumieniem czasu. (Andrzej Kijowski wyjaśnia zbawczą, ocalającą rolę literatury w koncepcji Miłosza przez analogie do zbawczej historii Słowa.) Chrystus obśzedł ze swymi naukami kilka wiosek w określonym czasie historycznym. „Objawienie to uprzystępnienie tego, co już znane. [...] Od chwili naznaczenia w miejscu i czasie nowina o Bogu wcielonym przestała wędrować po świecie wraz z tajemniczymi mędrkami, magami, rabinami i handlarzami, lecz

zamieszkała, osiadła tu i tam, w Nazaret, we frankońskiej wiosce, w oszmiańskim powiecie”¹⁴. Analogicznie: czas historyczny jest zarazem uniwersalny. Objawienie dokonuje się teraz i zawsze, ciągle trwa ofiara Chrystusa, Zmartwychwstanie, Sąd Ostateczny.

Piosenka o końcu świata jest wykładnią tak rozumianego czasu, z niego wynikają wnioski eschatologiczne. „Chce się świat zadziwić, świat uratować, a nie zadziwi się, ani nie uratuje świata. Powołani jesteśmy do czynów dla naszej wioski tylko ważnych, dla naszej Katalonii, naszej Walii, naszej Słowenii” (*Ziemia Ulro*, s. 22). Do wieczności dociera się przez doczesność, przez zmaganie się z historią, przez indywidualne czyny dokonywane tu i teraz, choćby to nawet było przewiązywanie pomidorów. Każda czynność, każde zachowanie się, każda myśl dokonuje się w dniu Sądu — każdy dzień jest bowiem dniem końca świata. Treści moralne *Piosenki* wynikają więc z interpretacji Słowa Objawionego — z rozumienia czasu apokalipsy.

Geneza utworu i kontekst macierzysty rozszerzają możliwości interpretacji. Jak pisze Jan Błoński, *Piosenkę* rozumiano jako złośliwe pożegnanie niejasnych przedwojennych lęków, które okupacja sprawadzała niejako na ziemię, z metafizycznych zmieniała w historyczne¹⁵. Wizje zagłady kosmicznej wypełniały przedwojenne „katastroficzne” wiersze Miłosza, np.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z móżdżku.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali. [...]

Minione, minione, nikt nie pamięta win,
tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,
stada spływają z gór, zasłaly ulice,
kręcą się szprychy, oplata nas dym.

Wilno, 1936

Roki, fragmenty

Jak wynika z badań Aleksandra Fiuta, Miłosz wyrażał katastroficzne wizje „w mowie ognia”. Jacek Trznadel zwracał uwagę na charakterystyczną metaforę zimy i czasu „zastygłego”. Apokalipsa z *Piosenki o końcu świata* jest tych znaków pozbawiona —

A którzy czekali błyskawic i gromów
są zawiedzeni.

— dokonuje się w zwyczajnym dniu powszednim, w aurze spokoju i wszystkich uroków świata. Jakkolwiek zawsze katastrofizm Miłosza miał wymiar eschatologiczny, czym poeta różnił się od pisarzy swej generacji, w *Piosence* nabiera on ostrości wyrazu, mimo prostoty obrazowania albo raczej — dzięki niej. W tym sensie utwór jest kontynuacją katastrofizmu i jednocześnie jego zaprzeczeniem poprzez uzwyczajenie apokalipsy „spełnionej”.)

I tym właśnie różni się Miłosz od „straconego pokolenia” poetów z okresu wojny i okupacji. Katastrofę wojenną przedstawił jako „swoistą zwykłość” — pisze Trznadel. Tak można odczytać *Piosenkę o końcu świata*, a podobny klimat mają wiersze inne z tego okresu, np. *Miasto*, *Książka z ruin*, *Przedmieście*. Wszystkie te utwory działają efektem zaskoczenia: odrzucają wszelką symboliczność, grozą apokalipsy „spełnionej”, profetyczność. Są realistyczne, oszczędne w środkach wyrazu, ironiczne. Miłosz odrzuca pokusę przedstawienia wojny jako wyjątkowego momentu w historii. Taki koniec świata powtarza się w dziejach, choć sceneria bywa inna. Poeta dociera do dna człowieczeństwa i historii.



Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz i Kazimierz Wyka w Krzeszowicach w 1941 roku

Przedstawiając ludzki wymiar apokalipsy jest przede wszystkim moralistą¹⁶.

Do problematyki związanej z odrębnością poezji „wojennej” Miłosza na tle poetów tego okresu wrócimy jeszcze przy innych okazjach. Tu trzeba jednak przypomnieć, że *Piosenka o końcu świata* otwiera cykl wierszy zatytułowany *Głosy biednych ludzi*. Jak pisze Jan Błoński, prezentują one rozmaite — sceptyczne, cyniczne, estetyczne itp. — odpowiedzi na okupacyjne wyzwanie nihilizmu. Poeta nie identyfikuje się z „głosami”, przedstawia je tylko. Zdaniem Jerzego Święcha¹⁷ *Piosenka o końcu świata* jest w tym kontekście wezwaniem o trzeźwość w ocenie zdarzeń: apokalipsę trzeba przyjąć. Miłosz obnaża w *Głosach...* stereotypy Europejczyka. Polaka, chrześcijanina. Rozbija mit uczestnictwa i usiłuje odkłamać rzeczywistość, demistyfikując człowieka i świat kultury. Prawda o nas nie jest ani oczyszczająca, ani budująca: człowiek jest nagi i bezbronny w walce ze śmiercią (*Pieśń obywatela*); pisarze albo obmyślają zemstę owiani „cyniczną nadzieją” (*Biedny poeta*), albo czując się zwyciężeni, popełniają samobójstwo — „bo tylko tak osiąga się dna” (St. Ign. Witkiewicz); bywalec kawiarni toczy monolog wewnętrznego, który jest jakby rozwinięciem myśli Borowskiego, że

„tylko żywi mają rację” (*Kawiarnia*), a chrześcijanin jest nim tylko z pozoru, wie, że jest „pomocnikiem śmierci” (*Biedny chrześcijanin patrzy na getto*); intelektualisci „w myślach stawiają pół kroku”, szukając państwa złotego środka (*Na pewną książkę*); mieszkańcy przedmieścia grają w karty, piją i oddają się rozpuście (*Przedmieście*), a poeta śni o szczęśliwych ogrodach (*Pieśni Adriana Zielińskiego*). Wszystkich „biednych ludzi” łączy wspólna cecha: nie uczestniczą w apokalipsie, nie przyjęli jej zarówno w planie historycznym (wojna), jak wewnętrznym, eschatologicznym. W tym sensie stanowią jakby pomnożenie bohaterów *Piosenki o końcu świata*.

Głosy biednych ludzi mają charakter publicystyczny, autor posługuje się sprozaizowanym, oschłym językiem. Są to echa dyskusji i polemik okupacyjnych zwielokrotnione ironią. Jedyną bowiem perspektywą ocalenia jest ironia i szyderstwo. Miłosz odnosi się do wszystkich „głosów” z dystansem, o czym informuje tytuł i pointa całości: „O czarna zdrado, czarna zdrado /Grom”.

Dla dzisiejszego czytelnika — jak się zdaje — ważniejszy jest uniwersalny, ponadczasowy sens *Piosenki o końcu świata* niż jej znaczenia i powiązania historycznoliterackie. (Dlatego na koniec wróćmy raz jeszcze do wartości moralnych utworu, które były, są i będą zawsze ważne — dla każdego czytelnika, kiedykolwiek by zetknął się z nim w lekturze. *Piosenka uczy — jak żyć — poprzez zachowanie staruszka-pro-roka. On jeden spokojnie przyjął apokalipsę.*) Mądrość życia polega na świadomości śmierci. A z tego przekonania wyprowadzić można prosty wniosek o potrzebie myślenia filozoficznego nad sensem własnego istnienia i moralną odpowiedzialnością za popełnione winy. Ta myśl musiała być także najważniejsza dla autora *Piosenki*, skoro podejmuje ją na nowo w ostatnim swoim tomiku, w zakończeniu poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

Bo żyliśmy pod Sądem, nic nie wiedząc o tym.

Który to Sąd zaczął się w roku tysiąc siedemset
pięćdziesiątym siódmym,

Choć nie na pewno, może w którymś innym.

Dopełni się w szóstym millenium albo w następny
wtorek. [...]

Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć.

Lektura samodzielna

Porównaj *Piosenkę o końcu świata* z wierszem Adama
Wazyka *Czas bez proroków*.

Porównaj *Piosenkę o końcu świata* z wierszem Krzysztofa
Kamila Baczyńskiego *Z lasu*.

Na jakiej podstawie dokonano zestawienia tych wierszy?
Co je łączy, co różni?

CAMPO DI FIORI

W Rzymie na Campo di Fiori

Kosze oliwek i cytryn,

Bruk opryskany winem

I odłamkami kwiatów.

Różowe owoce morza

Sypią na stoły przekupnie,

Naręcza ciemnych winogron

Padają na puch brzoskwini.

Tu na tym właśnie placu

Spalono Giordana Bruna,

Kat płomień stosu zażegnał

W kole ciekawej gawiedzi.

A ledwo płomień przygasnął,

Znów pełne były tawerny,

Kosze oliwek i cytryn
Nieśli przekupnie na głowach.

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki,
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

Morał ktoś może wyczyta,
Że lud warszawski czy rzymski
Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stopy.
Inny ktoś morał wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,
O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przygasał.

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,

Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.

Już biegli wychylać wino,
Sprzedawać białe rozgwiazdy,
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli w wesołym gwarze.
I był już od nich odległy,
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata,
Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.
Aż wszystko będzie legenda
I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wzniesi słowo poety.

Warszawa, 1943

Ocalenie 1945

TKANINA HISTORII

[*Campo di Fiori*¹⁸ to w opinii krytyki literackiej „wielki wiersz”. Należy on do grupy wierszy „warszawskich” (*Miasto, Błądząc, Rzeka, Równina, Walc, Książka z ruin*) napisanych w ciągu trzech pierwszych lat okupacji.] Wszystkie one pochodzą z tomu *Ocalenie*. Znaczenie tego tomu tak charakteryzuje Tomasz Burek:

„*Ocalenie* było rewelacją równą prozie Borowskiego. Tom ten bez ostonek, z Mickiewiczowskim realizmem, ukazał psychiczne i moralne koszty okupacji, brzemień upokorzenia i niewoli; współczesny pisarz spojrział na okupację przez pryzmat

całego polskiego doświadczenia porozbiorowego, dostrzegł w okupacyjnym poniżeniu zbiorowości kolejny rozdział z dziejów porozbiorowych społeczeństwa polskiego. A co nowe, nawet szokujące, to wyzbycie się tonacji martyrologicznej, nieobecność tyrteizmu, zupełnie inne podejście — w cyklu *Głosy biednych ludzi* obserwacja ironiczna, często szydercza, postawa tragicznej jasności, osąd i współczucie”¹⁹.

Zanim przejdziemy do interpretacji wiersza, spróbujmy odpowiedzieć pokrótce na pytanie, jakie są przyczyny tej odrębności „wojennych” wierszy Miłosza? W *Przedmowie do Ocalenia* czytamy:

To, że chciałem dobrej poezji, nie umiając,
To, że późno pojąłem jej wybawczy cel,
To jest i tylko to jest ocalenie.

Jeśliby tekst poetycki potraktować jako wiarygodne świadectwo przekonań autora — co jest ryzykowne — można by w tym fragmencie odczytać dwie ważne informacje: Miłoz oceniał swoją dotychczasową twórczość bardzo krytycznie („chciałem” — „nie umiając”) i w okresie okupacji przeżył coś w rodzaju przełomu: zrozumiał „wybawczy cel” poezji. W wywiadach i esejach znajdziemy potwierdzenie tych informacji odczytanych z *Przedmowy*. Miłoz wyraźnie określa datę owego przełomu, pisze, że w 1943 r. sformułował swoje przyszłe obowiązki i w konkluzji stwierdza: „udało mi się uzyskać stop indywidualnego i historycznego” (*Rodzinną Europą*, s. 206). A w innym fragmencie pisze: „Mam odrazę do paru moich wierszy, które zdobyły sobie w okupowanej Warszawie popularność. Nie wcześniej niż po upływie trzech lat zacząłem dokopywać się do głębszych pokładów, w czym sporo pomagały rozmyślenia nad poezją angielską”. (s. 198). Miłoz leczył się w tym czasie — jak mówi — „z lirycznej obolałości”, wyzwalał z „postawy narzuconej przez otoczenie; przeżywał „święto swego ozdrowienia” i wbrew wszystkiemu — ruinom i zagładzie — tworzył „poezję triumfalną”.

„Coś się ze mną stało, ale stało się dzięki brutalnemu wyznaniu samemu sobie, że minione społeczeństwo, pętające mnie poprzednio swoją subtelną cenzurą zbiorową, nic mnie nie obchodzi, że zupełnie obojętne jest też dla mnie jego patetyczne i mesjanistyczne ostatnie wcielenie. Cnota mnie dotychczas kneblowała, należało ją odrzucić i proklamować, że co wydaje się końcem, nie jest końcem ani tradycji, ani literatury, ani sztuki. [...] Więc jednak dopracowałem się. Wytropić w sobie pozostałości minionego, wykorzenić w sobie — jakież rozdarcie i jaka pokusa żalu, ale zarazem jaka czystość powietrza, jaka nagość, jaka gotowość wobec jutra!” (s. 205).

Wybawczy cel poezji — ocalenie — upatruje więc Miłoz w wyzwoleniu się ze zbiorowo odczuwanych emocji, z ulegania narodowym mitom — stwierdza Ryszard Matuszewski²⁰. Nie znaczy to, że Miłoz w ogóle pomija problematykę wojenną. Wprost przeciwnie — większość wierszy z *Ocalenia* to wynik przeżyć koszmaru wojny i okupacji. Nie poddaje się jednak historii, tak bowiem należałoby interpretować zdanie o uzyskaniu „stopu indywidualnego i historycznego”. Dlatego w *Przedmowie* podejmuje Miłoz tragiczny dialog z poległym poetą pokolenia okupacyjnego, który brał „siłę ślepa za dokonany kształt”, kierował się emocjami i instynktem. Miłoz nie stanął w szeregu, nie poddał się emocjom, szukał intelektualnego porządku w chaosie świata. „Czym jest poezja, która nie ocala Narodów ani ludzi?” Tej roli nie spełniała — zdaniem Miłosza — poezja konspiracji, dlatego ostrą pointą odcina się od niej w *Przedmowie*:

Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

Powód tej niechęci wyraził Miłoz jaśniej po latach w *Traktacie poetyckim*:

Nie chcieli wiedzieć, że coś w tym stuleciu
Myślałem ulega, nie Dawidom z procą.

Stereotyp poezji wojennej kojarzy się z walką, nie z myślą. Obrazy batalistyczne i zagrożenie śmiercią — to typowa poezja wojenna. W tym duchu odezwał się jeden z dyskutantów do Miłosza na spotkaniu w warszawskiej Stodole w dniu 6 czerwca 1981: „W *Ocaleniu* pisał pan nie o wojnie, lecz o świecie — jak on powinien wyglądać”. Miłosz zareagował ostro: „O czym Pan mówi? W *Ocaleniu* nie ma o wojnie? A *Campo di Fiori*?”

Właśnie ten wiersz, który mamy poddać analizie i interpretacji, uznał sam poeta za najlepszy przykład swojej poezji wojennej. Przydługi wstęp jest konieczny, aby zrozumieć genezę i miejsce utworu w poezji wojennej Miłosza. Powstał on w r. 1943, ale poeta datę swego uzdrowienia wyraźnie wiąże z *Głosami biednych ludzi* i poematem *Świat*. Mimo autorskiej dyskwalifikacji utworów napisanych wcześniej²¹ połączyć trzeba *Campo di Fiori* z „poezją triumfalną”, z tym etapem okupacyjnej twórczości, w którym poeta stworzył największe swe dzieła.

Utwór zaczyna się od obrazu placu rzymskiego — *Campo di Fiori* — miejsca, na którym „spalono Giordana Bruna”. W trzeciej zwrotce znajdziemy motywację tak ukształtowanej wypowiedzi:

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli

Te dwa zdarzenia: spalenie Giordana Bruna i płonące warszawskie getto układają się w świadomości podmiotu lirycznego w ciąg zdarzeń: są to te same „męczeńskie stopy”. Płoną one w podobnej atmosferze: w „wesołym gwarze” ludu rzymskiego i pośród „tłumów wesołych” Warszawy. Obraz zaskakuje ostrym kontrastem. Nie ma w nim nic z powagi chwili, z nastroju refleksji czy żałoby, jakie kojarzą się ze śmiercią. Wprost przeciwnie: *Campo di Fiori* tętni życiem, jest barwne, radosne, bogate. Obraz — jakby dzieło pędzla renesansowego malarza — jest pełen dynamiki:

Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.

Wcześniejsze czynności handlarzy ukazane są poprzez konkretne ślady ich działań:

Bruk opryskany winem
I odłamkami kwiatów.

Tu zwrócimy uwagę na mistrzowskie gospodarowanie szczegółem; autor istotnie umie „jedną kreską” narysować obraz pełen dynamiki i życia. Stracenie Giordana Bruna nie maćmi radosnej atmosfery tego placu, wydarzenie to rozgrywa się gdzieś w głębokim tle, stanowi zaledwie niewielką pauzę w normalnym życiu ludu rzymskiego:

Kat płomień stosu zażegnał
W kole ciekawej gawiedzi.
A ledwo płomień przygasnął
Znów pełne były tawerny.

Równie niefrasobliwa jest atmosfera warszawskiej niedzieli. Wiosenny wieczór, pogodne niebo, karuzela, wesoła muzyka, zakochane pary, rozwiane suknie dziewczyn, roześmiane twarze — to składniki tego obrazu. Dramat getta także rozgrywa się na drugim planie: „salwy za murem” głośny „skoczna melodia”, a widome znaki pożaru getta — „czarne latawce” z płonących domów służą zabawie chwytających je w locie uczestników karuzeli. I tu za pomocą tego szczegółu charakteryzuje podmiot bohaterów i atmosferę zdarzeń.

Łatwo zauważyć, że w całości wypowiedzi uwaga mówiącego koncentruje się na obrazie Rzymu. *Campo di Fiori* powraca ponownie na plan w przedostatniej zwrotce:

Już biegli wychylać wino
Sprzedawać białe rozgwiazdy
Kosze oliwek i cytryn
Nieśli w wesołym gwarze.

Miłosz, myśliciel i moralista, przeżywający koszmar okupacji szuka przyczyn tragicznych wydarzeń. Na pozór nie ma żadnej ideowej paraleli pomiędzy stosem męczeńskim Bruna — filozofa, którego myśl przekraczała ciasne horyzonty epoki — a ofiarami płonącego getta, poza jedną: ginęli męczennicy bez winy. Istnieje jednak łączność i ciągłość w naturze ludzkiej: obojętność wobec cudzego dramatu, brak uczestnictwa w zdarzeniach epoki. Tłum — rzymski i warszawski — nie jest nawet zainteresowanym do końca świadkiem zdarzeń. Przekupnie rzymscy na chwilę stają się „ciekawą gawiedzią”, lud warszawski nawet nie dostrzega dramatu, poddając się wesołej i prymitywnej zabawie. Jak w *Głosach biednych ludzi* obnaża tu Miłosz mit uczestnictwa: wesoły tłum warszawski jest obojętny. Ale to tylko pierwsza przesłanka moralna dla końcowej konkluzji. Drugą jest zapomnienie:

Inny ktoś morał wyczyta
O rzeczy ludzkich mijaniu,
O zapomnieniu, co rośnie,
Nim jeszcze płomień przygasał.

Najważniejsza jest jednak przesłanka trzecia:

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.

To jest najostrzejsze oskarżenie „ludzkości” i jednocześnie bezpośredni wyraz współczucia podmiotu lirycznego. Samotność Giordana nie polega na tym, że musiał wstąpić na rusztowanie i umrzeć, ale na tym, że

Nie znaleźli w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.

Samotność skazańca, przepaść, jaka dzieli go od otoczenia, podkreślona jest w utworze poprzez opozycję czasu:

I był już od nich odległy
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.

Istotnie, minęły wieki, aby ludzkość dorosła do idei tolerancji i umiała przyjąć odmienność poglądów. Przepaść między skazańcem — renesansowym myślicielem, a tłumem, jest nie tylko przepaścią serca i sumienia, ale i myśli. Czy jednak ludzkość przez wieki dojrzała? Tę myśl kwestionuje początek ostatniej zwrotki:

I ci ginący, samotni,
Już zapomniani od świata
Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.

Spójnik „i” świadomie nawiązuje do sytuacji z przeszłości. Źródła samotności skazanych Żydów są podobne. Ludzkość nie dorosła do idei tolerancji. Przepaść między obojętnością tłumy a ginącymi mieszkańcami getta jest w tym fragmencie motywowana nie tylko egoizmem żywych: „Język ich stał się nam obcy”. To zdanie ma sens wieloznaczny: w znaczeniu dosłownym będzie to język hebrajski, stąd źródłem samotności męczenników getta jest obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków. Dodajmy, że należałoby tu mówić także o obcości rasowej i wynikającej stąd postawie oprawców niemieckich, choć tej kwestii

w wierszu nie ma. Drugie, metaforyczne znaczenie sugeruje porównanie: „jak język dawnej planety”. Chodzi tu już nie o język etniczny czy narodowy, lecz język, w którym zostało zapisane *Pismo — Stary i Nowy Testament*. Prawdy w nim zawarte, np. nie zabijaj, kochaj bliźniego swego..., są — wobec samotności ginących — jak „z dawnej planety”. Byłaby to zatem obojętność wynikająca z zagubienia podstawowych prawd Słowa Objawionego, a to jest źródłem zarówno obojętności tłumy, jak samotności ginących. Jak gdyby komentarzem do tego fragmentu *Campo di Fiori* są słowa „chrześcijanina” z *Głosów biednych ludzi*:

Cóż powiem mu, ja, Żyd *Nowego Testamentu*,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?
Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
I policzy mnie między pomocników śmierci:
Nieobrzezanych.

Biedny chrześcijanin patrzy na getto

Obojętność uczestników karuzeli z wiersza *Campo di Fiori* jest zachowaniem „pomocników śmierci” w znaczeniu podwójnym: „tu i teraz” (w czasie historycznym) wobec warszawskiego getta i „wszędzie — zawsze” (w czasie uniwersalnym) w ukrzyżowaniu Chrystusa.

W obydwu przypadkach, i w zdarzeniu na placu rzymskim, i w pogodny wieczór warszawskiej niedzieli, „pomocnikami śmierci” byli nie tylko kaci i oprawcy. Każdy człowiek jest indywidualnie odpowiedzialny za historię; w *Traktacie moralnym* wyrazi tę myśl Miłosz wprost:

Nie jesteś jednak tak bezwolny,
I choćbyś był jak kamień polny,
Lawina bieg od tego zmienia,
Po jakich toczy się kamieniach.
I, jak zwykł mawiać już ktoś inny,
Możesz, więc wpłynąć na bieg lawiny.

Łagódź jej dzikość, okrucieństwo,
Do tego też potrzebne męstwo.

Wróćmy jeszcze na chwilę do *Campo di Fiori*. Utwór kończy się mocną pointą akcentującą siłę poezji:

Aż wszystko będzie legendą
I wtedy po wielu latach
Na nowym *Campo di Fiori*
Bunt wzniesie słowo poety.

Rozpoznanie natury ludzkiej jest przyczyną sceptycznej oceny: Nowe *Campo di Fiori* jest możliwe, spowoduje je zapomnienie „męczeńskich stosów”. Utwór kończy się jednak akcentem nadziei i ocalenia: zapowiedzią buntu przeciwko zbrodniom ludzkości. Poezja jest siłą moralną, zdolną przeciwstawić się nowemu *Campo di Fiori*.

Problematyka utworu nie różni się wiele od *Głosów biednych ludzi*. Poeta podobnie sceptycznie ocenia człowieka i świat kultury, obnażając jego moralny cynizm. Inny jest jednak klimat utworu, a treści liryczne zawierają nie tylko oskarżenie. W *Campo di Fiori* nie znajdziemy śladu doraźnej publicystyki. Poeta nie zachowuje dystansu, nie słucha „głosów” — mówi własnym, wyrażając współczucie skazanym na śmierć i samotność. Nie wypowiada się wprost, buduje wstrząsające obrazy, które działają kontrastem. Rzeźbi pomnik ginącym przepiękną rytmiką wiersza przypominającą heksametr.

To wrażenie brzmieniowe wywołuje składnia: najczęściej dwa wersy razem tworzą całość gramatyczną i treściową (por. 1. zwrotka). Toteż trójzestrojowe wersy można odczytać jako przełamany w średniowiecze heksametr, czyli wiersz sześciomiarowy. Z wyznaczników prozodyjnych za heksametrem przemawiają: rozmiar sylabiczny (podwójne wersy 8-zgłoskowe lub 7-zgłoskowe tworzą całości 14—16-zgł.), częsty akcent inicjalny (por. 1. zwrotka), sześciopakcentowość i sześciostopowość całości wersowo-składniowej, często powtarzający się,

charakterystyczny dla heksametru układ stóp — daktyl + trochej; oto „heksametrowy” zapis czterech pierwszych wersów:

˘ — / — — — / — ˘ — // ˘ — / — ˘ — / — ˘ — 8+8 (16)

˘ / — — — — / ˘ — // ˘ / — — — — / ˘ — 7+7 (14)

Później tok daktyliczno-trocheiczny jest zakłócony, jednak w całym wierszu regularnie padają akcenty na 4. i 7. sylabie, tylko w nagłosie wersów występują wahania. Wiersz ma bardzo wyrazistą rytmikę i niezależnie od tego, czy uznamy go za regularny, trójzestrojowy tonik, czy nieregularny wiersz sylabotoniczny, podobieństwo do heksametru jest niewątpliwe poprzez sześciostopowy rytm całości składniowej obejmującej najczęściej dwa wersy. Ten dostojny rytm wspiera powagę słów, które wypowiedzi podmiot głęboko przejęty tragiczną „samotnością ginących”. „Wielkość wiersza” wynika także z jego aluzji do tradycyjnie bohaterskiego rytmu. Jednak istota tej wielkości leży w tym, że poeta, który — jak sam powiedział — „widzi tkaninę historii przez tysiąclecia”, ujmuje w poetyckim skrócie ciągłość historyczną ludzkiego doświadczenia, ciągłość natury człowieka. Chce ocalać ludzkość i narody.)

Lektura samodzielna

Przeczytaj wiersz Miłosa *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Na czym polegają różnice w poetyce tego utworu w stosunku do *Campo di Fiori*?

Przeczytaj i zinterpretuj *Baśń wigilijną* Miłosa z tomu *Ocalenie*. Jak rozumiesz pointę utworu (słowa anioła)? Jaki jest stosunek Miłosa do winnych zbrodni w *Campo di Fiori* i w *Baśni wigilijnej*?

ŚWIAT (POEMA NAIWNE)

Fragmenty

SCHODY

- [5] Żółte, skrzypiące i pachnące pastą
Stopnie są wąskie — kto idzie przy ścianie,
Może bucikiem celować spiczasto,
A przy poręczy noga ledwie stanie.

Łeb dzika żyje, ogromny na cieniu.
Najpierw kły tylko, potem się wydłuża
I ryjem wodzi, węsząc po sklepieniu,
A światło w drżących rozplywa się kurzach.

Matka w dół płomień migotliwy niesie.
Schodzi wysoka, sznurem przepasana.
Jej cień do cienia dziczey głowy pnie się:
Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama.

PRZYPOWIEŚĆ O MAKU

- [11] Na ziarnku maku stoi mały dom,
Pieski szczekają na księżyc makowy
I nigdy jeszcze tym makowym psom,
Że jest świat większy, nie przyszło do głowy.

Ziemia to ziarnko — naprawdę nie więcej,
A inne ziarnka — planety i gwiazdy.
A choć ich będzie chyba sto tysięcy,
Domek z ogrodem może stać na każdej.

Wszystko w makówce. Mak rośnie w ogrodzie,
Dzieci biegają i mak się kołysze.
A wieczorami, o księżycu wschodzie
Psy gdzieś szczekają, to głośniejsze, to ciszej.

Boga" (Martin Heidegger). To ostatnie wyznanie, nieprawdopodobne w ustach ateistycznego egzystencjalisty, pochodzi z wywiadu udzielonego dziennikarzowi „Spiegla” pod warunkiem, że zostanie ogłoszony po śmierci filozofa. Jest to zatem jakby testament, a *Oeconomia divina* Miłozsa może być odczytana jako realizacja tego testamentu³⁴.

Lektura samodzielna

Przeczytaj wiersze stanowiące najbliższy kontekst *Oeconomia divina*: *Lektury* i *Wieść*. Jakie związki problemowe dostrzegasz w obydwu utworach z wierszem *Oeconomia divina*?

Porównaj pierwsze wersy we wszystkich trzech utworach — jaką charakterystyczną cechą poetyki Miłozsa zaobserwowałeś i jakie to ma znaczenie dla podjętej problematyki?

MOJA WIERNA MOWO

Moja wierna mowo,
służyłem tobie.
Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci.

Trwało to dużo lat.
Byłaś moja ojczyzną bo zabrakło innej.
Myślałem że będziesz także pośredniczką
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze.

Teraz przyznaję się do zwątpienia.
Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.

Bo ty jesteś mową upodlonych
mową nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów,
mową konfidentów,
mową pomieszanych,
chorych na własną niewinność.

Ale bez ciebie kim jestem.
Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,
a success, bez lęku i poniżeń.
No tak, kim jestem bez ciebie.
Filozofem takim jak każdy.

Rozumiem, to ma być moje wychowanie:
gloria indywidualności odjęta,
Grzesznikowi z moralitetu
czerwony dywan podściela Wielki Chwał,
a w tym samym czasie latarnia magiczna
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udręki.

Moja wierna mowo,
może to jednak ja muszę ciebie ratować.
Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

Miasto bez imienia 1969

OJCZYŻNA EMIGRANTA

Ton osobisty nie stanowi dominującej nuty w poezji Miłozsa. Wprost przeciwnie — poeta wypowiada się najczęściej poprzez różne maski i role, przekazuje cudze „głosy”, buduje nasycone znaczeniem obrazy, odkrywając siebie jedynie w skąpym komentarzu lirycznej pointy czy w przekornym uśmiechu ironii. Wiersz *Moja wierna mowo* jest pod

tym względem wyjątkowy: bezpośrednio wyznanie i zawarte w nim odwołania do własnej biografii pozwalają utożsamieć podmiot liryczny z podmiotem autorskim. Mowa kontekstu biograficznego jest w tym wierszu bardzo znacząca.

W warszawskiej Stodole w czasie pobytu w Polsce (6 czerwca 1981) Miłosz powiedział: „Moje życie jest jak przygoda z bajki o głupim Jasiu... Najgłupsze to wybrać emigrację”. I jeszcze — „Emigracja jest trującą, zgubną rzeczą, to co zniosłem, to by konia zabiło” (cytuje z pamięci). Motyw emigranta-pielgrzyma nieustannie wraca w całej twórczości poety, a zapoczątkowany został już w 1937 r. wierszem w *Mojej ojczyźnie* proroczo przewidującym wygnańczy los. Temat ten podejmuje Miłosz także często w eseistyce. Charakterystyczne są, cytowane wyżej (zob. s. 23) *Noty o wygnaniu*, w których autor dokonuje chłodnej, zracjonalizowanej analizy statusu wygnańca. Wszystkie wypowiedzi — poetyckie i eseistyczne — łączy wspólne przekonanie o bezpowrotnej utracie ojczyzny:

W mojej ojczyźnie, do której nie wróce,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarłe, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzuce.

W *mojej ojczyźnie* 1937

Incipit tego wiersza napisanego w okresie „pierwszej emigracji” — jak powiedział Miłosz — mógł wówczas brzmieć jak zwykła kokieteria lub wypowiedź podmiotu kreowanego na romantyczną modłę, na co zwraca uwagę Aleksander Fiut²⁵. Utwór odbierany dzisiaj staje się poetyckim uogólnieniem doświadczeń poety, który wie na pewno, że proroctwo się spełniło. Bo pamiętać musimy, że wyjazd poety z Wilna nie był w odczuciu Miłosza przeniesieniem się z jednego do drugiego — polskiego — miasta. Był to wyjazd z Litwy do Polski, z kraju rodzinnego do obcego środowiska, co zostało udokumentowane w *Rodzinnej Europie*. Litwa też została na

zawsze centralnym punktem w przestrzeni pamięci, o którym pisał Miłosz w *Notach o wygnaniu*. W *Mojej ojczyźnie* mówi o tym wprost:

Spi w niebie moim to jezioro cierni.
Pochylam się i widzę tam na dnie
Blask mego życia. I to, co straszy mnie,
Jest tam, nim śmierć mój kształt na wieki spełni.

Charakterystyczny dla poezji romantycznej motyw jeziora nie jest tu „idylliczną przystanią myśli zmęczonej życiem, ewokacją wyidealizowanego dzieciństwa, lecz nabiera sensów metafizycznych, stanowi jakby symboliczny zapis wyroków przeznaczenia” — pisze Aleksander Fiut.

W poezji Miłosza znajdziemy mnóstwo śladów istnienia Litwy — ojczyzny poety — w jego pamięci. Wypełniają one przede wszystkim *Miasto bez imienia*, tęsknotą podszyty jest poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, *Dzwony w ziemi*. Realną i jedyną ojczyzną wygnańca pozostała mowa polska:

[...] tylko mowa jest ojczyzną
Mur twój obronny u twoich poetów

— czytamy w *Traktacie poetyckim*. Właśnie takiemu pojęciu ojczyzny poświęcony jest wiersz *Moja wierna mowa*.

W utworze rysują się różne zakresy tego pojęcia i różne postawy poety: wdzięczność i miłość do mowy-ojczyzny, poczucie tragicznego wyobcowania, zwątpienie i rezygnacja, niechęć i bunt wobec związków z polskością, świadomość przynależności do polskiej kultury, rozumienie swego losu jako konsekwencji dokonanego wyboru, wreszcie duma z pełnionej roli obrońcy ładu moralnego i piękna mowy ojczystej. Ukształtowany w formie bezpośredniego wyznania monolog liryczny jest jakby zapisem rozmowy z samym sobą, utrwa-

leniem głośnego myślenia nad własnym stosunkiem do mowy-
-ojczyzny, a więc nie tylko języka, ale polskości w ogóle.
O kolokwialnym charakterze utworu świadczą zdania, które
stanowią kontynuację wewnętrznego dialogu: „Ale bez ciebie
kim jestem;”, „Rozumiem, to ma być moje wychowanie”;
„Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami”.
W całym utworze przeważają zdania podrzędnie złożone, cha-
rakterystyczne dla toku rozumowania.

Początkowa apostrofa — „Moja wierna mowo” — po-
wtrącona w zakończeniu wiersza — przypisuje przymiot wier-
ności mowie. Wyraża ona wdzięczność poety, który niejako
rewanżuje się w aktach wierności: „służyłem tobie”. Meta-
forą „miseczek z kolorami” i przywołaniem kilku konkret-
nych szczegółów — brzozy, konika polnego, gila — buduje
poeta obraz owej wiernej służby poetyckiej: „żebyś miała...”
Jest to bezinteresowny dar składany polskiej mowie przez
„dużo lat”. Wyraz umiłowania.

Jednakże ta harmonia wzajemnej wierności jest zakłócona:
istotą mowy jest porozumienie się, a mowa poetycka po-
winna być „pośredniczką pomiędzy dobrymi ludźmi”. Nawet
skromne pragnienie poety —

choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze

— nie zostały zaspokojone, skoro wyraża wprost zwątpienie
i poczucie bezowocności wysiłków: „zmarnowałem życie”.
Zarysowany tu dramat poety-emigranta pozbawionego czy-
telników wyraźnym konturem narzuca się wyobraźni odbiorcy
w przepięknym (cytowanym wyżej) wierszu *Czarodziejska
góra*. W komentarzu do tego utworu Miłosz pisze: „Teraz
kiedy moja poezja wraca do Polski, nie czułbym się w po-
rządku, gdybym nie powiedział, jak wiele samotności za-
wdzięczam. Trudno ją przyjąć, ale raz przyjęta wynagradza.
I myślę, że bez zgody na to, co gorzkie, na samotność, na
przegraną, nie ma prawdy pisanego słowa”⁸⁶. Pisanie jest

w takiej sytuacji aktem heroicznym: poeta nie może liczyć
nie tylko na rezonans czytelniczy odbiorców współczesnych,
ale i na tych, „którzy nie urodzili się jeszcze”. Pragnienie
sławy i nieśmiertelności jest naturalnym uczuciem twórcy:

Więc nie dostanę potęgi, nie uratuję świata?
I sława mnie ominie, ni tiary, ni korony?

Te pytania postawione w *Czarodziejskiej górze* i sugerowane
także w *Mojej wiernej mowie* znalazły wyraźną odpowiedź
w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*:

O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie
Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii
W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse.

Cz. IV, *Oskarżyciel*

Gorzkim sarkazmem podszyty jest w tym fragmencie cytat
z Horacego.

Pisanie po polsku nad Zatoką San Francisco było na zdro-
wy rozum zajęciem bezsensownym, jak pisze sam Miłosz w
przytoczonym wstępie do pierwszego krajowego wydania je-
go poezji w tomiku „Znaku”. Poeta pisał istotnie „dla mew
i mgieł od morza” i nie mógł liczyć na uznanie i przyszłą
sławę laureata Nobla. Jednakże warto uświadomić sobie, że
gorycz samotności autora *Miasta bez imienia* nie wynika
tylko z braku odzewu czytelników w dalekiej Kalifornii,
z bariery językowej: wszak po polsku mówi wiele milionów
ludzi... Właśnie ta myśl istnieje gdzieś w głębokim tle
emocjonalnie nasyconych oskarżeń i wręcz inwektyw:

Bo ty jesteś mową upodlonych,
mową nierozumnych i nienawidzących
siebie [...],
mową konfidentów

W *Prywatnych obowiązkach* znajduje się wypowiedź, którą można odczytać prawie jak komentarz do tego fragmentu omawianego wiersza. Miłosz porównuje swój los wygnańca, z „największym polskim twórcą”, który nigdy nie był w Warszawie, ani w Krakowie i Litwę obrał sobie za muze, ale miał świadomość, że „przemyca w Litwę Żyd tomiki moich dzieł”. Emigracja nieustannie towarzyszy polskiej literaturze i choć czasy się zmieniły — „gorycze emigracji są mniej więcej te same co, dawniej, z lekką zmianą na gorsze” — jak pisze Miłosz. Dzieła emigracyjnego poety nie docierają do kraju, a na obczyźnie znajdują czytelników, toteż — „Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew” (*Prywatne obowiązki*, s. 80—81).

Język polski jest jednak nie tylko mową „upodlonych”, jest także mową „pomieszanych, chorych na własną niewinność”. Ten fragment poddaje się różnym interpretacjom, ponieważ różne sensy przypisuje Miłosz owemu „pomieszaniu” w innych utworach. W *Traktacie moralnym* tak przedstawił poeta przyczyny choroby „na niewinność”:

Poważnie ciebie ostrzec muszę:
Łatwiej niż sądzisz zgubić duszę
Przez niewłaściwe towarzystwo,
Bo jesteś gąbką — wchłaniasz wszystko. [...]

Strzeż się wariatów. [...]
Są dziś wariaci miarodajni.
I każdy macha swą pałeczką
I patrzy z góry moje dziecko.
Zaiste, wariat na swobodzie
Największą klęską jest w przyrodzie. [...]

Bo schizofrenia — rozdwojenie
Istoty na kwiat i korzenie,

Poczucie, że te moje czyny
Spełniam nie ja, ale ktoś inny. [...]
Ktoś mówi: zło jest bezimienne,
A nas użyto jak narzędzi.
Ma rację. I ku zgubie pędzi.

„Pomieszani” są więc ci, którzy poddali się „schizofrenii rozdwojenia”, utracili poczucie indywidualnej odpowiedzialności, ulegli magii „bezimiennego zła”. Czują się niewinni, godząc się na istnienie terroru, kłamstwa i obłudy. Poezja, która ma pośredniczyć między „dobrymi ludźmi” nie może być jednocześnie mową pomieszanych. W świetle *Traktatu moralnego* omawiany motyw znajduje motywację polityczną, związaną z okresem stalinizmu (utwór napisany został w 1948 r.). Inne wyjaśnienie sugeruje *Ars poetica*? Przypomnijmy, że w tym utworze protestował poeta przeciwko chorej sztuce: przeciw dziełom literackim, które mają swój rodowód w „psychiatrycznej klinice”. Podobne ujęcie znajduje się w wierszu *Rady*, w którym zawarta jest przestroga zaadresowana do młodych poetów:

wolałbym nie mówić, że ziemia jest snem wariata,
bajką niemądrą, pełną wrzasku i furii.

Wprawdzie na ziemi nic nie przypomina triumfu sprawiedliwości i wszystko przemawia za sensownością Szekspirowskiej aluzji zawartej w cytowanym wyżej dwuwierszu³⁷.

Człowiekowi potrafią dać do zrozumienia,
że jeżeli żyje, to tylko z łaski potężnych.
Niech więc zajmie się pić kawy i łowieniem motyli³⁸.

Poeta nie powinien jednak ulegać bezsensowności świata, który istotnie jest „snem wariata”, jego obowiązkiem jest wyrażać „tkliwość”, gdyż — „jest bardzo dużo śmierci”. Niechęć wobec „mowy pomieszanych” jest w kontekście

tych wierszy (*Ars poetica?* i *Rady*) motywowana estetycznie i etycznie, wynika z odmiennej koncepcji sztuki poetyckiej: powinna łagodzić ból, nieszczęście i śmierć, nie zaś pomnażać wariackie „bredzenie”. Podobny konflikt ze współczesną sztuką odczytać można z wiersza *Lektury*. Ewangeliczna przypowieść o złych duchach wstępujących w wieprze „pozostają w mocy” — „ciągle trwa ten eon”.

Drgawki, na ustach piana, zgrzytanie zębami
Nie uchodziły wtedy za znamię talentów.
Biesowaci nie mieli pism, ani ekranów,
Rzadko tykając sztuki i literatury.

Mowa „pomieszanych” jest w kontekście tego utworu mowa „biesowatych” i znajduje metafizyczną motywację: jest nie tylko rezultatem choroby, ale wręcz skutkiem działań złych duchów — „natury lucyferycznej”. Przypomnijmy, że w zakończeniu *Ars poetica?* właśnie ten motyw stanowi pointę utworu.

Omawiany fragment wiersza *Moja wierna mowa* wymaga szerszego komentarza. W apostrofie do mowy „upodlonych” i „pomieszanych” zarysowuje się nie tylko ostra granica między skazanym na samotność emigrantem a rodakami w kraju, której źródłem jest system polityczny i różnice w poglądach na sztukę. Apostrofa ta jest także wyrazem typowego dla Miłosza konfliktu z polskością w ogóle. W najogólniejszym zarysie omówiliśmy go we wstępnym szkicu (zob. s. 22—26). Tu trzeba jednak wrócić do tej problematyki. Cóż bowiem oznacza fragment: jesteś „mową nierozumnych i niewidzących siebie bardziej może niż innych narodów, [...] chorych na własną niewinność”? Sięgnijmy ponownie do eseistyki.

W *Rodzinnej Europie* Miłosz, były mieszkaniec Wilna, niejednokrotnie podkreśla niechętny stosunek wilnian do „kroniarzy” — rdzennych Polaków osiadłych na Litwie. Opisuje przemieszanie narodowościowe w Wilnie. Przypomnijmy, że



Czesław Miłosz z żoną na plaży w San Francisco w 1972 roku

każdy „Lechita” jest dla Miłosza „odrobinę podejrzany” (zob. s. 23). Niechętny stosunek do Polaków (por. cytaty przytoczone przez Stefana Kisielewskiego — s. 164, nie wynika z poczucia odrębności narodowej, choć często ją pisarz manifestuje, ale z przesłanek wprost przeciwnych — z poczucia wspólnoty i przynależności do kultury polskiej:

„Przyznaję, że na polskość jestem alergiczny. [...] Stosunki moje z obcymi są zbyt płytkie, zbyt powierzchowne, żeby został ugodzony żywy nerw i żeby odezwał się ten niepokój, do jakiego daje powód nasza przynależność do ludzkiego gatunku. Natomiast u Polaków wystarczy mi drobny znak, a już odtwarzam wszystko, co w nich siedzi, bo to nie jest tylko w nich, poza mną, ale także we mnie, jako część mojego lemoi baissable. Ich zachowanie się mnie drażni, ponieważ demaskuje skłonności, jakie w sobie samym staram się rozumem i wolą ujarzmić” (*Prywatne obowiązki*, s. 82—83).

Co Miłozsa drażni? Może zawiść wzajemna, skoro napisał, że „bycie Polakiem to siedzenie na sobie i pilne baczenie, czy ktoś się nie wychyli”? Ale w innym miejscu znajdujemy taki sąd o Polakach:

„Pobudliwi i anarchiczni, ludzie tej narodowości nawet w tłumie nie są pozbawieni powściągów moralnych i poryw nienawiści szybko ich zawstydza. Dyscyplinie, a tylko ona zdolna jest usprawiedliwić okrucieństwa spełniane na zimno, poddają się z trudem. Dlatego też cudzoziemiec, kiedy chce coś zrozumieć z polityki w Polsce, stale natyka się na niespodzianki” (*Rozinna Europa*, s. 88).

Nienawiść nie jest zatem cechą przyrodzoną wspólnoty narodowej. Rodacy „nienawidzący siebie” — jak czytamy w omawianym wierszu — to w świetle przytoczonych wypowiedzi skutek istniejących w kraju warunków, rezultat systemu politycznego. Manifestowana w esejach obcość wobec polskości ma swoje źródło przede wszystkim w polskim obyczaju i typie religijności — zdaniem Miłozsa — powierzchownej i obrzędowej:

„Rzymski katolik — ileż dodatnich znaków temu pojęciu towarzyszy! Polak szczery, patriota, katolik z prapradziada, a to i poczciwość, i staropolska gościnność, i kochajmy się, i sto lat, i strzeżniennego. Wkładając na siebie obyczajową szatę czułbym się winny oszustwa. O moim konflikcie z polską obyczajowością, dla mnie samego tajemniczym, bolesnym, dotychczas nie rozplątany, świadczą wszystkie moje książki. [...] Zdrowa jest chyba taka kultura, która pozwala doprowadzić do skutku poważne, pierwszego rzędu, przedsięwzięcia w zakresie literatury, sztuki, filozofii, przy zachowaniu serdecznej więzi. A jednak nie potrafiłem ugiąć kolan przed boginią, której na imię polskość, choć doskonale rozumiem, jak doszło do jej osobliwego nabożeństwa. Za dużo upokorzeń spadających jedne po drugich na ethos raczej dumny i w sobie zakochany, ale też dziwnie bezbronny, aż cokolwiek pozwałało odzyskać we własnych oczach odrobinę godności chwytano skwapliwie, i ostatecznym kryterium, choć często

nie ogłaszany, dzieł umysłu i ręki stał się wzgląd praktyczny, dla dobra tego, co polskie. Także religia została temu kryterium poddana i nie tak bardzo mylił się ten amerykański profesor, od którego niedawno usłyszałem, że Polska jest krajem ludzi niewierzących ale praktykujących, w imię miłości dla narodowej tradycji. [...] Ale przecie stopniowo zatrze się pamięć jasełek, chóralnych litanii w gronie domowników i czeladzi, rytualnych obżarstw dwa razy do roku, i nie da się utrzymać katolicyzmu tak obyczajowego, że religia została w nim pochłonięta przez polskość”. (*Ziemia Ulro*, s. 200—202).

Innym źródłem niechęci do obyczajowości polskiej jest sentymentalizm i powierzchowny patriotyzm:

Chcieliby w swojej żyć parafii,
W ogródkach siedzieć malw i szalwii
I czasem w amarantach wojsko
Widzieć jadące drogą polską.
Chcieliby, żeby kołowrotki
Furczały w takt prapolskiej zwrotki
I żeby u nas było sielsko
(Jak choćby nad Zatoką Perską).
Tak z tym sarmackim animuszem
Kraj zamieszkują mętnych wzruszeń.

Traktat moralny

Niechęć do obyczaju przenosi się na literaturę i jej stereotypy:

Na jakże długo starczy mi nonsensu
Polski, gdzie pisze się poezję wzruszeń
Z ograniczoną odpowiedzialnością?

Traktat poetycki

Aby maluczkich uwodził poeta
Patriotycznym sentymentem, serce



Czesław Miłosz.
Francja 1979 rok

Cisnął stęsknione i farbując lzy
Mieszał dzieciństwo, młodość, okolice.
Mnie to niemiłe.

Na śpiew ptaka
nad brzegami Potomaku 1947

To właśnie łączy Miłosza z Gombrowiczem — dwóch emigrantów przez polską emigrację „piołunem karmionych”: niechęć do polskich stereotypów, zarówno w świadomości narodowej, jak i w zachodnim zwierciadle³⁹.

Warto jednak odnotować i taki sąd Miłosza o polskiej literaturze: „Zajmowałem się literaturą polską jako poeta, krytyk i wykładowca, a jednak muszę przyznać, że wymyśla mi się to, co nazwałbym jej najgłębszym sensem czy przeznaczeniem. Dusza anielska w czerepie rubasznym, pierwszorzędność okryta podrzędnością? Porównując tę literaturę z innymi (i ubolewając nad dzisiejszym stanem polszczyzny) odgaduję w niej jakąś cienkość czy wybredność, jakiś szczególny dar, rzadko ujawniany, ale potencjalnie bezcenny. [...] Literatura rosyjska należy do tzw. wielkich literatur i jako dokonanie, jako zamysł formy, nad polską góruje, ale tego półgłosu, tego daru, którego nie umiem nazwać, nie ma — i oto ze zdumieniem odkrywam w sobie niektóre pierwiastki mesjanizmu, co prawda zupełnie inaczej niż dotychczas ułożone” (*Ziemia Ulro*, s. 206—207).

Podsumowując rozważania tej przydługiej nieco dygresji, trzeba powiedzieć, że wszystkie oskarżenia i inwektywy zawarte w wierszu *Moja wierna mowa* związać należałoby z aktualną sytuacją emigranta: to, czego pisarz naprawdę nie aprobuje, dotyczy świadomości „upodlonych” i „pomieszanych” czy „nienawidzących siebie”, świadomości ukształtowanej w latach 50-tych i później.

Poczucie przynależności do polskiej kultury — bo przecież „wierna mowa” ma tu wartość synekdochy — wypowiada Miłosz w omawianym wierszu wprost w dwukrotnym pytaniu:

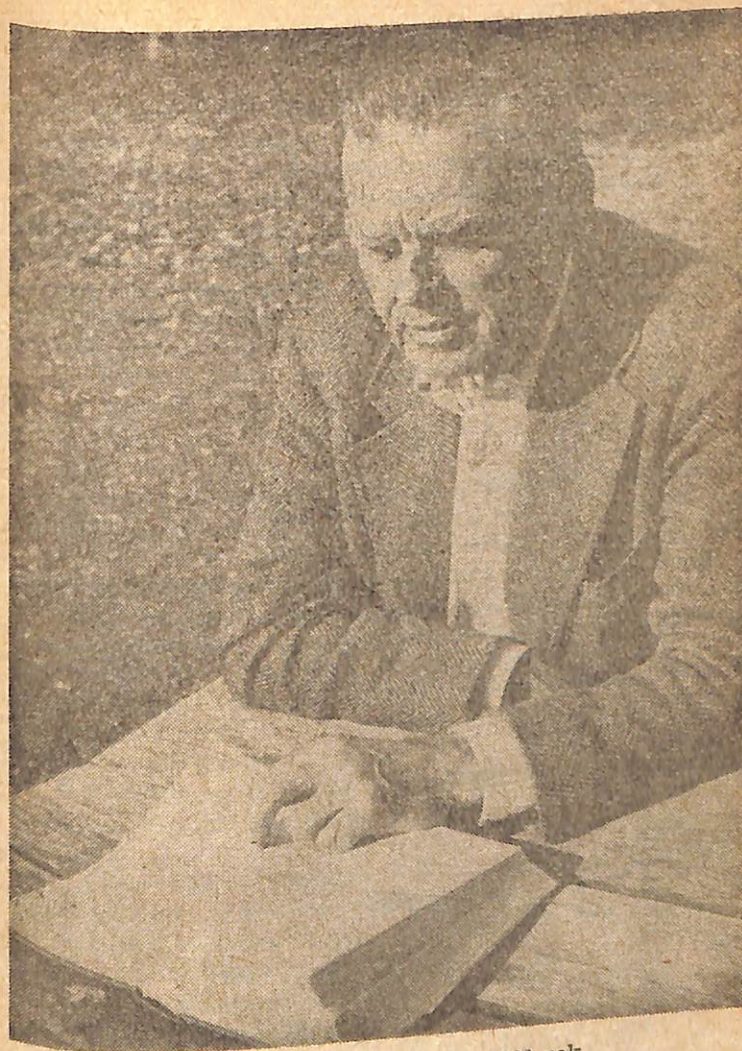
Ale bez ciebie kim jestem.
Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,
a success, bez lęku i poniżeń.
No tak, kim jestem bez ciebie.
Filozofem takim jak każdy.

Własny dramat wygnańca wypowiedany przejmująco w wielu utworach tu interpretuje Miłosz jako przeznaczenie dla „grzesznika z moralitetu”; „Rozumiem, to ma być moje wychowanie”. W przedostatniej całości odczytamy wyraźną aluzję do faktu biograficznego z roku 1951, kiedy poeta podjął decyzję emigracji. Musiał wtedy dokonać wyboru: zdecydować się na sławę i dostatek opłacone uległością, albo ratując swoją niezależność i indywidualność skazać się na emigrację. Decyzję emigrowania uzasadnia Miłosz tylko w jednym wierszu nie przedrukowanym później w żadnym tomiku ⁴⁰.

Jeżeli wiedzieć chcesz jak to się stało
Że uciekłem od ziemi, która jest mi bliska,
Zrobiłem to — bo niechże jeden się odważy
Kształt nadać myślom, co nie mają twarzy
I nie dba o zakłęcia i wyzwiska.

Zrobiłem to, bo holdów mi nie składać [...]
Przed nikim bym nie musiał odpowiadać
Gdybym rzekł sobie: taka jest konieczność
I chleb i sławę miałbym za tę grzeczność [...]
Pożegnanie, Paryż 1953 — fragm.

Poeta nie wstąpił na kuszącą miękkość dywanu, nie doznał ani dostatku, ani sławy, ani uznania. Wybrał trudny los samotności i emigracyjnej nostalgii. Pozostały mu jedynie „mieczyki z czystymi i jasnymi kolorami” i świadomość, że trzeba ratować polską mowę. Właśnie ta rola przypadła poecie-emigrantowi, dramatycznie przeżywającemu gorzkość emigracji i konflikt z polskością. Zakończenie wiersza jeszcze raz przy-



Czesław Miłosz w ogrodzie w Berkeley, 1980 rok

pomina, że poezja jest aktem moralnym — bo w nieszczęściu potrzebny jest jakiś ład czy piękno.

Zaczeliliśmy rozważania nad wierszem *Moja wierna mowa* od analizy przymiotnika „wierny”. Zakończmy je uwagą, że wiersz przedstawia obopólną wierność — i mowy, i poety. Mowa bowiem zapewniła bezdomnemu ojczyznę: dom rodzinny, jedyny, w jakim czuł się dobrze. Poeta zaś służył jej tak wiernie, że pod jego czułym piórem rozkwitła najpiękniej. Rozjaśniła nijaką szarość naszego narodowego życia jasnymi i czystymi kolorami, wprowadzając moralny ład, mówiąc prawdę. W tym sensie Czesław Miłosz jest bardzo polskim i bardzo oczekiwanym w Polsce poetą.

Lektura samodzielna

Przeczytaj wiersz Miłosza *Elegia na kłopoty z polszczyzną* opublikowany w „Poezji” 1981 nr 7 s. 76—77. Na czym polega „żarcik” poety?

Przeczytaj wiersz Cypriana Kamila Norwida *Moja ojczyzna*. Dokonaj interpretacji porównawczej z omawianym utworem Miłosza.

PRZYPISY

I. O MIŁOSZU

¹ Wpływ Miłosza na rozwój powojennej literatury polskiej omówił T. Burek w dyskusji redakcyjnej „Kultury” (1981 nr 3); zob. też przytoczony w materiałach fragment Dracy Z. Łapińskiego.

² A. Kijowski, *Tematy Miłosza*, „Twórczość” 1981 nr 6, s. 39.

³ A. Kijowski, *Czesław Miłosz Nobel 80*, „Tygodnik Powszechny” 1980 nr 40.

⁴ Problemy te poruszone zostały w prelekcji A. Drawicza wygłoszonej w Poznaniu w Oddziale Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza 27 XI 81 r.

⁵ B. Kryda, *Twórczość Miłosza w polu widzenia polonistyki szkolnej*, ref. wygl. na sesji poświęconej Miłoszowi w Krakowie — UJ, w dniach 9—12 VI 1981 r.

⁶ Rozmowa radiowa z Czesławem Miłoszem Maryny Mikłaszewskiej, „Poezja” 1981 nr 5/6, s. 128—130.

⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, s. 23; wszystkie cytaty z esejów Miłosza pochodzą z tomów wydanych przez Instytut Literacki w Paryżu: *Kontynenty* 1958, *Rodzinną Europą* 1959, *Widzenia nad Zatoką San Francisco* 1969, *Prywatne obowiązki* 1972, *Ogród nauk* 1979.

⁸ „Gazeta Krakowska” z 10 czerwca 1981 (nr 115).

⁹ Zob. „Polityka” 1981 nr 3.

¹⁰ Wiersz ten zamieszczony jest w tomiku *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Kraków 1980

sugestię ks. Sadzika; I. Sławińska, *Odniesienia religijne w twórczości Miłosza*, „Spotkania”, 1981 nr 15.

³⁵ A. Fiut, *Emigrant*, „Kultura” 1981 nr 13.

³⁶ Cz. Miłosz, *Słowo od autora* (w:) *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Kraków 1980, s. 5 (pierwsze krajowe wydanie — „Znak”).

³⁷ Por.: „Życie jest tylko wędrującym cieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada — powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.”

W. Szekspir, *Makbet*, Akt V, tłum. J. Paszkowski (w:) *Dzieła*, T. V, Warszawa 1958, s. 824.

³⁸ Cz. Miłosz, *Rady* (w:) Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 335.

³⁹ K. A. Jeleński, s. 66.

⁴⁰ Wiersz ten zamieszcza A. Fiut w cyt. artykule *Emigrant*.

MATERIAŁY

KALENDARIUM

1911

30 czerwca w Szetejniach na Litwie urodził się Czesław Miłosz, syn inżyniera Aleksandra Miłosza i Weroniki z Kunatów.

1913—1918

Lata wędrówek rodziny Miłoszów po Rosji, związane z pracą i służbą w wojsku rosyjskim ojca poety.

1921—1929

Nauka w Gimnazjum im. Zygmunta Augusta w Wilnie.

1929—1934

Studia prawnicze na Uniwersytecie Stefana Batorego. Debiut poetycki w piśmie „Alma Mater Vilmensis”. Powstanie lewicowej społecznie a awangardowej poetycko grupy literackiej i czasopisma „Żagary”, których współzałożycielem jest Czesław Miłosz.

1933

Ukazuje się pierwszy tom poezji Miłosza *Poemat o czasie zastygłym* wyrażający nastroje katastroficzne. Poeta otrzymuje nagrodę wileńskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich.

1934—1935

Pobył w Paryżu na stypendium.

1936

Ukazuje się tom poezji *Trzy zimy*. Poeta rozpoczyna pracę w Polskim Radiu w Wilnie.

1937

Zwolniony z wileńskiego radia za lewicowe poglądy, Miłosz przeniósł się do Warszawy, gdzie podejmuje pracę również w Polskim Radiu.

- 1939—1940 Wojenne wędrówki — przez Kijów wraca na Litwę.
- 1940—1944 Miłosz przedostaje się przez „zieloną granicę” do Warszawy i rozpoczyna konspiracyjną działalność literacką. Wydaje na powielaczu tom *Wiersze* pod pseudonimem Jan Syruć, opracowuje antologię poezji okupacyjnej *Pieśń niepodległa*.
- 1945 Wchodzi w skład zespołu redakcyjnego miesięcznika „Twórczość”. Wydaje tom *Ocalenie*, na który składają się wiersze przedwojenne i okupacyjne.
- 1945—1951 Pracuje jako urzędnik w Ministerstwie Spraw Zagranicznych PRL. Pełni funkcje attaché kulturalnego przy Ambasadzie PRL w Waszyngtonie, a następnie w Paryżu. W 1948 roku w „Twórczości” ogłasza *Traktat moralny* — wierszowaną rozprawę na temat odpowiedzialności człowieka wobec historii. W 1951 roku, po krótkim pobycie w kraju, wybiera los emigranta politycznego, rozpoczyna współpracę z paryskim miesięcznikiem „Kultura”.
Pobyt we Francji.
- 1951—1960 Publikuje w Bibliotece „Kultury” tom esejów *Zniewolony umysł*, poświęcony analizie kultury doby stalinizmu. Wydaje tom wierszy *Światło*
1953 *dzienne* oraz w języku francuskim *powieść Zdobycie władzy*, której tematem jest walka o władzę w powojennej Polsce. Za książkę tę otrzymał Miłosz Prix Littéraire Européen 1953.
- 1955 Instytut Literacki w Paryżu wydaje następujące książki Miłosza: *Zdobycie władzy* (po polsku); *powieść* będąca powrotem do kraju lat dzieciennych poety — *Dolina Issy* oraz *Traktat poetycki* — wierszowany esej o polskiej poezji XX wieku.

- 1957 W Polsce, dzięki październikowej odnowie, prasa drukuje wiersze poety oraz artykuły omawiające jego twórczość.
- 1958—1959 Ukazują się *Kontynenty* — zbiór szkiców o poetach różnych obszarów kulturowych wraz z przekładami ich wierszy oraz tom autobiograficznych esejów *Rodzinną Europą*.
- 1960 Wyjazd poety do Stanów Zjednoczonych. Podjęcie pracy na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich University of California w Berkeley, gdzie w roku następnym Miłosz otrzymuje nominację na profesora.
- 1962—1974 Ukazują się następujące tomy poezji — wszystkie wydane przez paryski Instytut Literacki: *Król Popiel i inne wiersze* (1962), *Gucio zaczerowany* (1964), *Miasto bez imienia* (1969), *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974).
- 1969 Publikacja w języku angielskim *Historii literatury polskiej* oraz zbioru esejów *Widzenia nad Zatoką San Francisco*.
- 1972 Zbiór esejów *Prywatne obowiązki*.
- 1973 Wychodzi pierwszy zbiór poezji Miłosza w tłumaczeniu angielskim.
- 1974 Nagroda polskiego PEN-Clubu za twórczość przekładową.
- 1976—1977 Publikacja *Ziemi Ulro* — esaju metafizyczno-religijno-literackiego, stanowiącego duchową autobiografię poety.
- 1978 University of Michigan w Ann Arbor nadaje Miłoszowi doktorat honoris causa oraz wydaje jego poezje zebrane: *Utworki poetyckie. Poems*. W tym roku ukazują się też pierwsze przykłady z *Biblii* — m.in. w „Tygodniku Powszechnym” — nad której tłumaczeniem poeta nadal pracuje.
- Publikacja *Księgi psalmów*. Wybór z tłumaczenia

czeń z *Księgi psalmów* ukazuje się w „*Twórczości*” (nr 12).

1979

Miłosz zostaje laureatem Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Neustadta. Ukazuje się utrzymany w gatunku *silva rerum* *Ogród nauk*. Czesław Miłosz laureatem Literackiej Nagrody Nobla za całokształt twórczości.

1980

czerwiec 1981 Przyjazd do kraju na uroczystość nadania poecie doktoratu honoris causa przez Katolicki Uniwersytet Lubelski.

GŁOSY KRYTYKI

PISARZ POTĘPIONY

Spotkałem się tylko raz osobiście z Czesławem Miłoszem. Po wojnie. Było to pewnego sierpniowego dnia 1945 r. Wyjechała z Krakowa tego poranka samochodami ciężarowymi wywiezione literatów do zburzonej przez wojska hitlerowskie Warszawy [...].

Obserwowałem Miłosza. Jechał, podobnie jak Przyboś i Zagórski, bez czapki, miał na sobie jakiś sweter. Elegancko ostrzyżony, wyglądał młodzieńczo jak maturzysta. Zdziwiło mnie jednakże i nawet zmieszało jego zachowanie. Nie zwracając uwagi na resztę towarzystwa, milczał, nie odzywał się absolutnie do nikogo ani słówkiem, jakby nie ufał kolegom po piórze, którzy afirmowali nową rzeczywistość. [...] Spotkanie z poetą przypomniało się mi, gdy czytałem za parę miesięcy później tom jego wierszy *Ocalenie* [...]. Tak, teraz rozumiem milczenie poety z podróży do Warszawy. Stworzywszy

* Wszystkie tytuły w „*Materiałach*” zredagowała autorka tomiku.

sobie milczeniem na brzegu ławki w samochodzie pustelnie, cofał się wtedy jeszcze jak porażony grozą katatonik w głąb swojej ciszy marmurowej, słuchając wciąż głosów umarłych i zabitych, i ognia palonego miasta, i zagłady starego świata.

Zaskoczyła mnie boleśnie wiadomość, że Miłosz obdarzony zaufaniem, wysłany na placówkę dyplomatyczną do Stanów Zjednoczonych i mianowany następnie attaché kulturalnym ambasady polskiej w Paryżu, poprosił w r. 1951 o azyl. W ten sposób zerwał związki z krajem ojczystym.

W trudnych warunkach, w zupełnie zniszczonych przez barbarzyńskich najeźdźców miastach, wsiach, fabrykach i kopalniach wskrzeszaliśmy do życia nową Polskę i niejednego z nas mocno dziwiła i dziwi do dziś jego późniejsza działalność za granicą, wymierzona ostrzem w nasz naród.

Jan Bolesław Ożóg, *Smutna muza Miłosza*
(w:) *Jak świętych obcowanie*, Warszawa 1978,
s. 28—31.

W roku 1951, po uzyskaniu we Francji azylu, Miłosz był [...] tym, który pierwszy zwrócił uwagę emigracyjnym politykom na korzyści, jakie może im przynieść hasło rewizji marksizmu. Miłosz zapoczątkował na łamach paryskiej „*Kultury*” trend, który po latach miał się zakończyć memorialami Kurlonia i Modzelewskiego. [...] Miłosz-publicysta atakował swój kraj, ale Miłosz-pisarz zachęcał przede wszystkim swego czytelnika, by od tego kraju i narodu uciekł. By pogodził się z tym, że Polska to co prawda Zachód, ale że Zachód to nie musi być Polska.

„W ciągu pięciu lat służyłem lojalnie swojej ludowej ojczyźnie, starając się wedle najlepszego mojego rozumienia wypełniać obowiązki jako pisarz i jako attaché kulturalny w USA i we Francji. Kiedy naśladowanie wzorów sowieckich stało się w Polsce obowiązujące dla pisarzy, powiedziałem — Nie”.

Tyleż patetyczną, co egocentryczną deklaracją na łamach



Dom Czesława Miłosza w Grizzly Peak

„Kultury” rozpoczął w roku 1951 Czesław Miłosz swoją karierę zdrajcy. Karierę zdrajcy, który odmiennie niż Swiatłoczy Tykociński mógł handlować u obcych jednym tylko towarem: własnym talentem. Pierwsza transakcja dotyczyła serwisu informacji z zakresu polityki kulturalnej PZPR. Był to jedyny konkretny materiał, jakim dysponował poeta-dyplomata. Sprzedał go najszybciej, od ręki. Ale w sytuacji, kiedy dziewięćdziesięciu zdrajców na stu kładłoby nacisk na dokumentalny autentyzm swoich informacji, Miłosz okazał się tym ze stu jednym. Jego *Umysł zniewolony* (Paryż 1951)* to paszkwilancka biografia czterech konkretnych pisarzy polskich. Nie było w niej nic z uwierzytelniających

* *Zniewolony umysł* ukazał się w Paryżu w 1953 r.

przewód plotek, nie było nawet nazwisk bohaterów, a polskość opisywanych sytuacji zredukowana została do wymiarów angielskiego tła. Czesław Miłosz rozpoczął swój handel *va banque*. Plotki czyniłyby zeń tuzinkowego donosiela: on chciał być moralistą; nadmierny akcent na polskość mógł sugerować moralistę lokalnego: on marzył o uniwersalizmie; rozszyfrowanie wreszcie nazwisk owych Alfy, Bety, Gammy, i Dety określałoby *Umysł zniewolony* jako książkę o nich, a miała to być książka zupełnie o kim innym. Nie o czterech konformistach, ale o jednym bohaterze. Nie o Andrzejewskim, Borowskim, Putramencie, Gałczyńskim, lecz o Czesławie Miłoszu. O sprawiedliwym, który się nie poddał; o samotnym, który podjął walkę przeciw totalnemu zakłamaniu. Pozorny bezsens zastosowanej przez siebie praktyki donosów na postacie anonimowe wytłumaczył Miłosz kazuistyczną formułą: „Czytelnika obcego nic rzeczywiste postacie nie obchodzą, natomiast na ich przykładzie może on śledzić skutki powolnego poddawania się obowiązującej w Polsce filozofii”. Zwróćmy uwagę w tym zdaniu na znamenny *passus* — „czytelnika obcego”. [...] Tak więc w grze Miłosza o lokatę w aspekcie ideologicznej dywersji Zachodu nastąpiło pierwsze zwycięstwo, jako że stawką w tej grze był Zachód, nie polska emigracja. Bo nie jest przypadkiem obsesyjne Miłosza powtarzanie, iż nie emigrant zeń, a świata obywatel [...].

Ofensywność Miłosza zjednuje mu stosunkowo szybko uznanie ze strony amerykańskich patronów „wolnej kultury”. Jest pisarzem lansowanym, pisarzem tłumaczonym na języki obce, delegowanym na międzynarodowe zjazdy. Paradoks chce, że występuje tam stale w imieniu emigracji polskiej, w imieniu wzgardzonych „polocentrystów”! A sama emigracja? Wybiera go do Akademii londyńskich „Wiadomości” [...] Ten dość dwuznaczny [...] aplauz spotyka się zresztą ze sprzeciwami, wychodzącymi z tych samych kręgów. [...]

Miłosza bardziej przecież niż osąd emigracyjnych kolegów interesuje świat, którego mieni się obywatelem. Dla niego pisze — a przynajmniej trzeba, że produkuje wydajnie. [...] Całość

tej twórczości [...] układa się w obraz kapryśnej, ale przecież konkretnej filozofii życiowej autora.

Jej kamieniem węgielnym jest nienawiść do komunizmu. Nienawiść bardzo znamienita, bo połączona z ostentacyjnym zainteresowaniem wobec marksizmu [...] Od *Umystu zniewolonego* do ostatnich prac spotykamy stale u Miłosza cytaty, dygresje, próbki analiz, w których Marks, Engels i — rzadziej — Lenin sąsiadują z Teilhardem de Chardin czy Ghandim. Są to sąsiedztwa szczególne. W swym intelektualnym flirtcie z marksizmem co krok zdradza się Miłoz, iż bliższa mu dialektyka niż materializm [...]. Zatem marksizm — „tak”, jako jedna z idei, którą można i należy poddać totalnej rewizji; „doktrynerscy” marksiści jednak — „nie!”. Ten kierunek przeciwstawień punktuje niezmiennie wszystkie sytuacje, w których Miłoz wspomina ideologię, obowiązującą w jego byłej ojczyźnie.

Cały zaś ten flirt z marksizmem potrzebny jest Miłozowi do celów zgoła prozaicznych: jako ważna barwa autoportretu. [...] Zarabia tą drogą na godność eksperta, rzecznika modnego rewizjonizmu. [...]

Trudno kwestionować błyskotliwą inteligencję czy pisarski talent autora *Rodzinnej Europy*. Nie zmienia to faktu, że emigracyjna twórczość Miłosza jest jednym wielkim marszem w stronę kosmopolityzmu.

Witold Filler, *Stawka na kosmopolityzm*.
(w:) *Literatura małej emigracji*, Warszawa
1970, s. 68–78.

PISARZ CZYTANY

A jednak Miłoz był mimo wszystko czytany. Jakże inaczej wytłumaczyć fakt, że — jak zdradził kilka lat temu Jan Błoński — „Wpływ Miłosza na ostatnie ćwierćwiecze poezji jest polonistyczną tajemnicą poliszynela. Baczyński, Gajcy i



Czesław Miłoz w Kalifornii 1980 rok

Herbert, Rymkiewicz, Sito i Bryll, cóż za osobliwa plejada uczniów” (1974, s. 42, „Miesięcznik Literacki” nr 1). Możemy podać wrywkowo kilka dalszych dowodów oddziaływania Miłosza, powołując się nie na nazwiska, lecz na problemy.

Oto wielki wzrost zainteresowań poezją anglosaską, jaki nastąpił pod koniec lat pięćdziesiątych i który w nieco przyciśnionej postaci trwa nadal. [...] Cała nasza recepcja poezji angielskiej i amerykańskiej — przekłady, szkice krytyczne, reallizacja poetycka obcych wzorów, manifesty neoklasyków — wszystko to dokonywało się przez długi czas pod wpływem

i za przykładem Miłosza lub, co najmniej, w utajonej z nim polemice.

Inny przypadek, bardziej epizodyczny, możemy przytoczyć w związku z żywą i długotrwałą dyskusją o kulturze masowej, toczoną w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych. Wszystkie niemal obiegowe cytaty, krążące wówczas w artykułach, pochodziły z antologii przekładów (nie wymienianej zwykle z tytułu), jaką na podstawie obszerniejszych wypisów amerykańskich przygotował Miłosz (1959). Oczywiście, dyskusja potoczyła się potem swoim własnym torem, ale inicjatywa należała do Miłosza.

[...] Trudno nie zahaczyć o wpływ najbardziej może dramatyczny, choć nie dość udokumentowany, utrwalony raczej w pamięci uczestników życia kulturalnego lat czterdziestych i pięćdziesiątych niż w druku. A więc *Zniewolony umysł* (1953) oraz wiersze polityczne z *Traktatem moralnym* (1947, wyd. 1948) na czele. Autor po latach zwrócił uwagę, że cały właściwie *Zniewolony umysł* zawarty już był w ogłoszonym w „*Twórczości*” poemacie. Nie przesadził. Było rzeczą nie do wiary, że tego rodzaju dzieło mogło się ukazać w groźnym roku 48.

Z. Łapiński, *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza. Z maszynopisu referatu wygłoszonego na sesji poświęconej Miłoszowi w grudniu 1980 r. w Instytucie Badań Literackich.*

PISARZ FILOZOF

Wyznanie Czesława Miłosza o przynależności do Kościoła ma wyjątkową wagę. Wiemy, że decyzję tę poprzedziły kilkadziesiąt lat trwające duchowe zmagania. Wiara polskiego pisarza przeszła przez ogień zwątpienia — nim doszedł (powrócił) do katolicyzmu przewyciężając dominujące w ostatnim półwieczu doktryny filozoficzne.

[...] Biografię intelektualną Miłosza podzielić można na kilkuletnie etapy osobiście go angażujących dialogów z ważnymi teoriami współczesnej epoki: pesymizmem historycznym, subiektywizmem, marksizmem, egzystencjalistyczną koncepcją człowieka, scjentyzmem, ateistycznym antropocentryzmem. Z niektórymi z tych stanowisk filozoficznych niemal utożsamiał się, wobec innych dystansował się zdecydowanie. Ale ten pisarz aktywnie uczestniczący w dyskusjach naszego czasu i dynamicznie ewoluujący pozostawał zawsze sobą. Kontaktując się z doktrynami współczesnymi oceniał ich etyczną wartość i metafizyczną głębię. W jego poezji ciągle trwał nurt refleksji ontologicznej, niezależnie od fluktuacji ideologicznych zauważalnych w prozie. W tekstach wierszowanych stale odnajdujemy świadectwa nawiązywania kontaktu z rzeczywistością absolutną [...].

Warto czytać książki Miłosza, bo dzięki nim poznać można ewolucję twórczą charakterystyczną dla przemian zachodzących w kulturze ostatnich dziesięcioleci. Laureat tegorocznej Nagrody Nobla przypomina Odyseusza wędrującego po burzliwym morzu dwudziestowiecznej historii, mającego jasno określony cel — dotarcie do trwałego gruntu rodzinnej ziemi, na której można żyć w zgodzie z niebem, ziemią i bliźnimi. Miłosz, jak jego mityczny prawzór, nie dał się uwieść głosom syren, przetrwał burze, wyrwał się z rąk potwora pożerającego ludzi, zachował wierność wartościom etosu polskiego... Trzeba mu życzyć, aby dobry Bóg zaprowadził go do Itaki.

Krzysztof Dybczak, *Odyseusz naszego czasu*, „Tygodnik Powszechny” 1980 nr 45.

Świat porzucony przez Boga i jego gwarancje ześlizguje się w bezsens. Śmierć Boga ogłoszona przez ludzi nie przynosi im szansy wyzwolenia i usensownienia egzystencji na własny rachunek. Pozostawia ich sam na sam z Czarną Dziurą Kosmosu. Człowiek może się oddalić od boskiego porządku świata, może pograżyć się w chaos wielbiąc szaleństwo hybris. [...] Na pewno we współczesnej kulturze nurt hołdujący chaosowi, wielbiący bezkształtną hybris manifestuje najkrzykliwiej swoją obecność. Podejrzewając w każdej formie ideologicznej fałszerstwo, w każdym porządku klęskę spontaniczności, często wierzymy, że wypuszczone na wolność żywioły psyche zaprowadzą nas na wyspy szczęśliwości. [...] Łamanie norm wydaje się więc jedynym przejawem siły twórczej.

Tej powrotnej fali dzikości Miłosz usiłuje przeciwstawić kruchą tarczę Rozumu, Prawdy, Dobra. Epoce wielbiącej relatywizm — przeciwstawia Wartości. To pozbawione złudzeń przywiązanie — gdyż Miłosz w pełni świadom jest potęgi hybris, zarówno na zewnątrz nas, jak i w naszym pełnym plągalawego zgiełku wnętrzu, przywiązanie do dziedzictwa judeo-chrześcijańskiego świata trwałych wartości, czyni go obok Eliota wielkim samotnikiem współczesnej literatury światowej. [...]

Jest w jego pisaniu powrót do dydaktyczności. [...] Miłosz chce dać stroskanym przechodniom to, co być powinno, normę, zasadę, fundament. Wie, że to, co powszechne, funduje to, co poszczególne. Ale nie jest to wiedza łatwa, darmo dana i marnotrawiona. Jest to ruch ku tej pewności, wysiłek zrodzony z rozpacz i zwątpienia i dlatego ciągnie nas za sobą potykając się i upadając. Jego poezja ma wiele wspólnego z zamawianiem się i zaklęciem, jest bowiem odwracaniem zła, nieszczęścia, chaosu, wołaniem o nadzieję.

Jan Prokop, *Antynomie Miłosza* „Pismo”
1981, nr 1, s. 50–52

W *Ziemi Ulro* podkreśla Miłosz, że nigdy nie potrafi ugnać kolan przed boginią, której na imię polskość. [...] Mówiąc najkrócej, Miłosz jest patriotą krytycznym, i podobnie jak w wypadku Gombrowicza, jak w wypadku każdego zresztą niezależnego myślowo pisarza, który na temat Polski i Polaków się wypowiadał — naraża go to z pewnością na niezrozumienie i niechęć tych czytelników, którzy od literatury polskiej oczekują wyłącznie „krzepienia serc” [...] Takim właśnie czytelnikom Miłosz [...] podsuwał wizję niewygodną i trudną do zaakceptowania: „Chyli się Polska w trudne czasy / Przed bóstwem wódki i kielbasy...” (*Traktat moralny*). A przecież, choć wyjaskrawiona, była to wizja zgodna z rzeczywistością. Nie znaczy to, z drugiej strony, aby łatwym zachwytem nad narodową tradycją przeciwstawiał poeta równie łatwe jeremiady i potępienia. Jego widzenie spraw narodu oddaje sprawiedliwość zarówno cieniom, jak i blaskom naszej historii i naszego charakteru zbiorowego, kładąc nacisk na głębokie sprzeczności, jakie wytworzyło w tej dziedzinie ciśnienie dziejowych katastrof [...].

Charakterystyczne, że właśnie przeciwstawienie się „nacjonalistycznemu upiorowi”, tendencja do krytycznego i świadomego strzeżenia tego, co w narodowej tradycji najwartościowsze, bez popadania w sarmackie samozadufanie — że to wszystko znalazło szczególnie silny oddźwięk wśród młodszych pokoleń czytelników krajowych. Przemawia do nich miłoszowski uniwersalizm, tak sugestywnie rozwinięty np. w *Rodzinnej Europie*, a opierający się na koncepcji „małej” i „dużej” ojczyzny każdego człowieka.

Stanisław Barańczak, *Czesław Miłosz laureatem Literackiej Nagrody Nobla* „W drodze”, 1980, nr 10, s. 6–7.

Napisałem kiedyś, że Polska jest jak Irlandia: kto z niej wyjedzie, podbije świat. A kto zostanie? Ten, no — mieszka w Polsce...

Joyce nie mógł wytrzymać w Irlandii, krzyczał na nią, wyjechał do Włoch, a potem całe życie pisał o Dublinie, o jego zaułkach i knajpach — gdzie miał umieścić swego Ulisesa? Miłosz, wielki antologista smaków świata i jego wizjoner, też całe życie para się z Polską swej młodości, niczym jak Gombrowicz. Łaje jak Gombrowicz, lecz wyzwolić się nie może: wciąż u niego w książkach pełno dawnych spraw, sylwetek, kolegów, przyjaciół, polskich aluzji do owych kilkudziesięciu czytelników... Wadzi się jak Gombrowicz z Polską, której już nie ma, bośmy dokądś przecież poszli, bośmy inni — ale ta polskość, znad Pacyfiku gromiona, cenna jest, jak zastygły w kamieniu kształt minionych, tu nie zapisanych lat i myśli — dziś całemu światu w upominku przekazana. Para się z nami przez sprzeciw i konflikt, a to cenne, to ważne, bośmy tu w samoużalaniu zasnęli. Słowa gorzkie są na wagę złota, posłuchajmy:

„Kto pisze po polsku, musi sobie powiedzieć trzeźwo, że polscy czytelnicy tylko udają, że interesują ich jakiegokolwiek ludzkie problemy. Naprawdę interesuje ich tylko jedno: «bycie Polakiem». Natomiast «bycie Polakiem» jest to: 1) Siedzenie na sobie i pilne bacznie, czy ktoś się aby nie wychyli. 2) Rozglądanie się, czy ktoś nie nadaje się do spożycia, tj. czy może rozstawić polskie imię w świecie” (*Prywatne obowiązki*, 1972).

Święte słowa, Bracie! Cóż robić, tacy jesteśmy. Ale Ty, chcesz czy nie chcesz, „nadałeś się do spożycia”. I rozstawiłeś polskie imię w świecie, a nie tylko w leśnych dziuplach. Chwała Ci za to — nie gniewaj się, ale trudno.

Stefan Kisielewski, *Miłosz*, „Tygodnik Powszechny” 1980 nr 44



Wręczenie Czesławowi Miłoszowi Nagrody Nobla przez Karola XVI Gustawa, króla Szwecji

Jako strumień o trzech zasadniczych prądach: katastroficzno-wielosłownym, publicystyczno-klasycyzującym, liryczno-oszczędnym, wpływa poezja Miłosza w lata wojny. U poety o tak żywej i nie wykrystalizowanej jeszcze wrażliwości na aktualność musiało nastąpić zamącenie tych prądów. [...]

Kłeska wrześniowa odbije się w twórczości poety nawrotem do tych dwóch stylów, które w przerwie pomiędzy trzema zimami a wojną przycichły w niej: styl klasycyzującej aktualności i styl wymowno-wizyjny. [...] Bardziej istotne przemiany dokonują się w stylu wymowno-wizyjnym, który do niedawna służył treściom katastroficznym. Należy tu przede wszystkim cykl *W malignie* 1939, z utworów bliskich mu chronologicznie *Równina* i *Błądząc*. Dawniejsze o całe cztery lata od ironicznej *Piosenki o końcu świata*, utwory te dowodzą, że treści katastroficzne zniknęły z poezji Miłosza z chwilą katastrofy rzeczywistej. Przycichnęły zaś jeszcze wcześniej. Pozostała z nich tylko plazma wizyjna, szukająca dla siebie kształtów i zastosowań. Najpierw służy ona rozrachunkowi moralnemu z niedawną przeszłością [...]. Równocześnie ten styl zaczyna służyć wyrazowi doznań przyniesionych przez wojnę. Wspólne wzruszenie narodowe było dotąd nieobecne w poezji Miłosza. Teraz śmiało wkracza w dziedzinę jego stylu tak bardzo własnego i swoistego jak ów styl patetyczny i wizyjny. [...] Zwłaszcza ilekroć do tematu Warszawy odwoła się poeta, tylekroć powstają jego najpiękniejsze utwory (*Miasto, Błądząc, Campo di Fiori, Przedmieście*).

Ten najbardziej własny styl Miłosza, genetycznie biorąc, pochodzi z wizji, które dotąd służyły eschatologii i katastrofizmowi. Pozbawiony tych zawartości [...], ulega zasadniczym przemianom i wydaje najcenniejsze utwory poety. Obok liryków warszawskich będą to *Kraina poezji, Piosenka o końcu świata, Dzień tworzenia* (O poema naiwnym *Świat* mówić będziemy osobno). [...]

Na czym te przemiany polegają. Nazwę je skupieniem obrazów i zaostrzeniem ich niespodzianki.

Objaśniam. Chodzi o to, że we wczesnym stylu Miłosza natykamy przelewający się poza wszelkie brzegi nadmiar obrazów dosyć jednorodnych i mało zróżnicowanych. Postępem poetyckim jest uproszczenie ich do dokładnych i dających się jednoznacznie odczytać notat wizualnych. Ale dopiero teraz mamy skupienie, skrót, któremu towarzyszy pomnożenie niespodzianki, nieoczekiwanego następstwa tych skrótów. Janie błonie, pokrzywy, śpiący pod gazetą, niski blask słońca podobny kurtyni, takie następstwo nazywamy skupioną niespodzianką. [...]

Miłosz jest niewątpliwie poetą widzenia plastyczno-objektywnego. Jest w istocie swego talentu plastycznym realistą, dostrzegającym barwy, proporcje i kształty w ich układzie możliwie obiektywnym. Nie opracowuje on poszczególnych elementów widzenia za pośrednictwem specjalnych konstrukcji słowno-obrazowych, podobnych tym, w jakich celuje na przykład Przyboś. Każdy z poszczególnych składników posiada prostą i statyczną wierność wobec pierwowzoru:

Równina pod chmurami niskimi rozpięta
Smugami pyłów i zbożowych fałd.

Od lat, od lat, ta sama, niepojęta
Z gromadami kobiet na kartofliskach,
Z półkiem, gdzie koniczyna mieni się nie zżęta,
Z komarów długą skrą przy końskich pyskach.

Równina

Jeżeli mimo tej prostej wierności szczegółów ta najbardziej indywidualna odmiana stylu poety nie daje wyniku, który by się równał prostej opisowości, jest w tym zasługa drugiej, równie ważnej dyspozycji artyzmu Miłosza. Nazwę ją — film jako zasada znaczeń.

Chodzi o to, że prawo kompozycji filmowej, oprócz całko-

witego zastępstwa znaczeń przez obrazy, polega przede wszystkim na niespodziewanym, tylko w tej sztuce możliwym do tak szerokiego stosowania kontraście, przepływaniu, przenikaniu obrazów najbardziej od siebie dalekich. Wówczas to każdy obraz pojedynczy może być całkowicie realistyczny i pozbawiony deformacji, a przecież całość będzie przemawiać sugestiami bogatszymi od tych względnie prostych składników.

Tym prawem kompozycji filmowej posługuje się wyobraźnia Miłosza wobec znaczeń. Tak samo układa je na zasadzie całkowitej równoważności obrazu i znaczenia i tak samo każe się im przenikać i kontrastować. Kiedy ma powiedzieć, że w krainie poezji nikną niemożliwości, a sama ta kraina wszystko pomieści, co świat wytworzy, a wyobraźnia potwierdzi, powiada jak w tej strofie — i to jest właśnie film jako zasada znaczeń:

Tam śnieżna góra jest pienistą falą,
Co trwa sekundę na równinie mórz.
Nim w głąb upadnie, gdzie się perły palą,
Trzmiel z tulipana strząśnie żółty kurz.
Nim nowa fala księżycem zwabiona
Kłęknie i czoło powoli podźwignie,
Tysiąclecie ludzkie jedno skona,
A trzmiel w kielichu tulipana zniknie.

Kratna poezji

Sprawa ta daje się jeszcze bliżej znaczyć przez zestawienie z Przybosiem [...]. Przyboś jest filmowy właśnie w podstawowych elementach obrazu. Postępuje przeciwnie niż malarz sztalugowy, odtwarzający obraz z jednego punktu widzenia. U niego właśnie sztaluga jest w ruchu, stając się — kamerą. Natomiast w konstrukcji wyższego rzędu, Przyboś nie posiada kapryśnej zmienności filmu. Jest całkowicie konstruktywny, całkowicie architektoniczny. Stąd to pełne surowej odpowiedzialności wrażenie, jakie emanuje z jego poezji.

Miłosz w podstawowych elementach swego widzenia jest statyczny, zgodny z prawdą sztalugową. Trzmiel strząsa kurz, fala się podnosi, równina pod płaskim niebem jest rozpięta. Natomiast konstrukcje wyższego rzędu, chociaż służą u niego znaczeniom, posiadają kapryśną niespodziankę filmowych układów, są muzyczne w swej istocie, nie architektoniczne. Poezją Miłosza powożą rytmy szerokie i swobodne, poezję Przybosią ustalają kierunki i piony świadomie skonstruowane.

Tak na podłożu dawnego stylu profetyczno-wizyjnego, z dala od pogardy i egotyzmu, dopracował się Miłosz w latach wojny wyrazu bardzo samoistnego i najwyższego w skali uprawianej przez poetę. Styl ten, jak wskazuje rozpiętość objętych nim tematów — od *Sieny* po *Krainę poezji* — zdolny jest do podjęcia wszelkich wzruszeń poetyckich.

Kazimierz Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, (w:) *Rzecz wyobraźni*, Wyd. II, Warszawa 1977, s. 278—282 (pierwodruk: „Twórczość” 1946, nr 5)

O RÓŻNYCH WCIELENIACH AUTORA

Z jakże wieloma wizerunkami poety mamy do czynienia, z jakże wieloma literackimi rolami. Jest więc Miłosz-najczystszy liryk i Miłosz-wskrzyszający zapoznaną tradycję poezji seokolicznościowej, obywatel i moralista, filozof zdradzający seokolicznościowej, jest Miłosz teozof i mistyk, katastrofista krety swego wieku. Jest Miłosz po staroświecku ody „na chwałę gwiazdom i poeta piszący po staroświecku ody „na chwałę gwiazdom”, „poddanych sezonów”, dytyramby na cześć „ziemi czarów”. Innym razem znów ironiczny racjonalista, cywilizator, poeta piszący „mową prostą” i ciemny, niejasny, rozdwojony w sobie „sekretny zjadacz trucizn manichejskich”. Zdawałoby się dość wcieleń jak na jedno życie. A jednak nie: „tyle głosów niezapisanych...”, „wiedząc więcej, udawałem, że wystarczy mniej, nie tak jak tamci, którzy dają świadectwo...”, „tak ma-

ło powiedziałem, nie zdążyłem...". Podobne skargi i wyznania spotykamy raz za razem, kiedy otworzymy któryś z tomików Miłosza.

Tę potrzebę wynajdywania sobie coraz to nowych wcieleń, niezgodę na samego siebie, wieczną kondycję wędrowca można tłumaczyć na różne sposoby. Można jako przyczynę wskazywać temperament poety; nienasyconie, stale obecny głód wrażeń, chciwość świata, które w połączeniu z niepokojem eschatologicznym, stanami proroczego nawiedzenia sprawiają, że twórczość przypomina tu egzorcyzmy odprawiane nad samym sobą. Można też szukać wyjaśnień pozostawiając na gruncie racji profesjonalnych, na gruncie miłoszowskiej koncepcji poezji. W tym przypadku wielość person lirycznych, dążenie do odnowienia samego siebie byłyby następstwem nieustannego poszukiwania języka zdolnego unieść pożądane treści i jednocześnie ocalić niepowtarzalność własnej egzystencji, odrębność jednostkowego doświadczenia.

Marek Zaleski, *Powrót Miłosza*, „Twórczość” 1981 nr 6, s. 121–122.

Budując różne modele postaw i wypełniając je częściowo swoim osobistym doświadczeniem, Miłosz nieustannie je kwestionuje, aż do granic destrukcji. I tak uczeń nie tylko odwraca się od nauczyciela, lecz również — wątpi w przydatność całej wiedzy, świadek zaś staje na ławie oskarżonych, a potem przyznaje się do swej poznawczej niekompetencji, wreszcie pielgrzym wędruje bez sensu i celu. Krótko mówiąc, każdy z nich na swój sposób przedstawia kompleks nietożsamości. Nietożsamości autora? Niewykluczone.

Miłosz niejednokrotnie, zarówno w swej poezji, jak eseistyce, daje wyraz świadomości, dotkliwej, bolesnej — niezakorzenienia. Stale czuje, że jest skądinąd: z innego kraju, odmiennej epoki. Mieszkając na Wileńszczyźnie tęskni za Wielkim Księstwem Litewskim. W Polsce uważa się za Litwina, we Francji podkreśla swą słowiańskość, na Stany Zjednoczo-

ne patrzy oczami Europejczyka. Aktualny status nigdy go nie zadowala. Podobnie jest z jego przynależnością literacką: Skamander go drażni, Awangarda krakowska wydaje się prowincjonalna, należąc do Zagarow powtarza — krótko — hasła swych kolegów, lecz robi to bez zapału, jak wyuczona lekcję. Podczas okupacji pisze *Świat. Poema naiwne*, w okresie tuż powojennym — *Traktat moralny* Jeg. niezawisłość i sobiepaństwo drażni czasem współczesnych, ale nie wolno zapominać, że za swą niezawisłość wewnętrzną poeta płaci wysoką cenę samotności. Ten motyw równie natrętnie powtarza się w całej twórczości Miłosza. Może zatem opisane wcielenia bohaterów należy odczytać jako jeszcze jeden wyraz niezaśpokojonego a zachłannego pragnienia wejścia do jakiejś wspólnoty, zapelnienia dławiącej pustki? Uczeń łaknie mądrości, świadek — uczestnictwa, pielgrzym — religijnego objawienia. Bo każdy z nich jest gdzieś obok, poza, w sytuacji wyłączenia, którą jego wewnętrzna ewolucja pogłębia. Może właśnie tu znajduje się najgłębiej ukryte źródło Miłoszowej poezji?

Aleksander Fiut, *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma*. „Pismo” 1981, nr 1 s. 42.

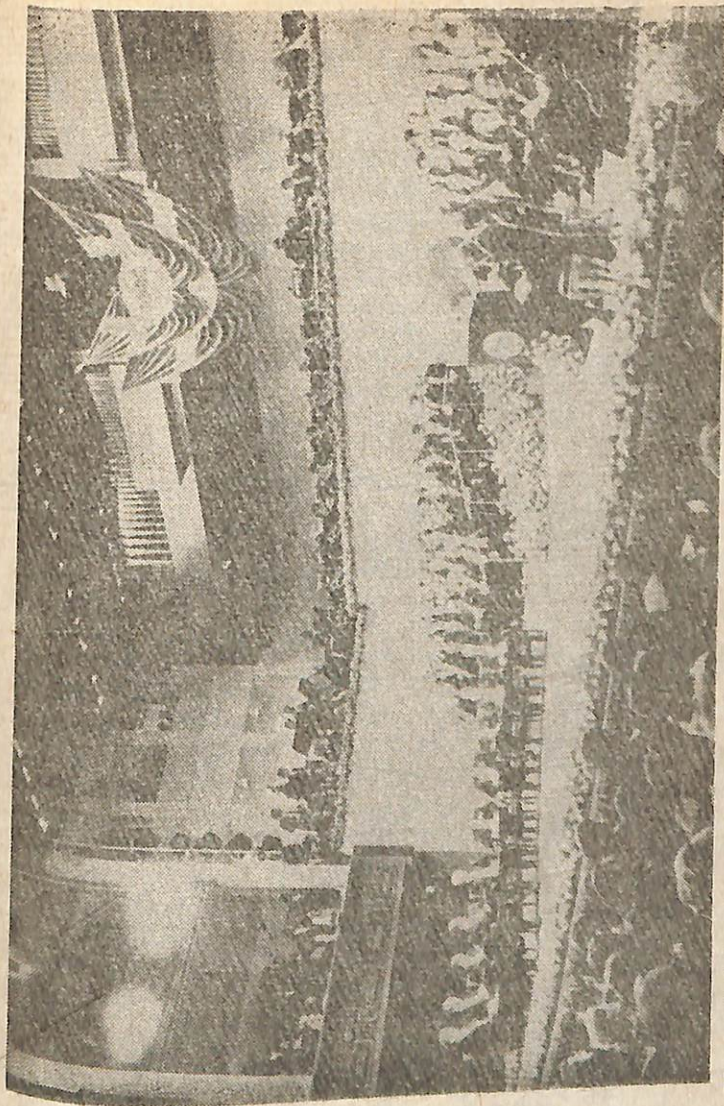
PISARZ I TRADYCJA

Głębokie źródła (twórczości Miłosza) są na pewno romantyczne. Z romantyzmu wywodzi się wiara w wyobraźnię, przesądzenie o proroczej zdolności poety wyniesionego ponad ślepy, niewidzący tłum, traktowany nieraz z litościwą pogardą [...]. Ale ta pogarda budzi nieraz niepokój sumienia, poezji bowiem — znowu zgodnie z romantyczną tradycją — przypisany został obowiązek duchowego przewodnictwa, ocalania „ludzi ciemnych”. Uderza wreszcie — od początku — ujmowanie losu własnego i społeczności w pojęciach jeśli nie

zawsze religijnych, to na pewno eschatologicznych i metafizycznych. Rzadko z większą mocą wypowiadały się we współczesnej liryce zdumienie istnieniem, trwoga i fascynacja tym, co niepojęte, wreszcie poczucie winy i odpowiedzialności moralnej... najogólniej więc, poczucie sacrum.

W tym znaczeniu można by powiedzieć, że liryka Miłosza i rówieśników była niespodziewanym odwetem wiekowej już tradycji na estetycznym optymizmie poetów „Zwrotnicy”, którzy w pracy artysty (szczególnie zaś w odnawianiu języka) widzieli najpełniejsze wcielenie produkcyjnego działania, którym człowiek zagarnia i opanowuje świat... Inspiracje drugiej awangardy były jednak — w porównaniu z monolityczną utopią pierwszej — głęboko konfliktowe. Pokusę tradycjonalizmu z jednej, społecznego dydaktyzmu z drugiej strony pokonać mogło tylko stworzenie takiej koncepcji języka poetyckiego, która by umiała tę konfliktowość twórczo wykorzystać. Dokonało się to u Miłosza stopniowo, punkt zwrotny umieścić należy chyba dopiero w roku 1943, kiedy to napisał *Świat i Głosy biednych ludzi*. [...]

Dla Miłosza poeta jest tym, który umie mówić wszystkimi językami [...] nie tym, który stwarza język wyłącznie własny. Stąd żądanie zakorzenienia w przeszłości, w historii, ale również — otwarcia na najróżniejsze idiomy współczesności, z popularnymi i naukowymi włącznie. Stąd ogromne znaczenie przypisane ironii i formom „dramatycznym” w poezji, które pozwalają oświetlić sprawy wymykające się zwyczajowi kompetencji liryka. Stąd wreszcie — intelektualizacja wypowiedzi, wojna wydana „nowej łacinie”, którą stał się aż nazbyt często język poezji, zdolny tylko szlifować osłabłość uczuć i wzruszeń; a zatem, jawne utożsamienie poezji i wiedzy, zacieranie granic między liryką a esejem (traktatem). Miłosz jest w istocie poetą o wiele trudniejszym niż choćby Przyboś, przez tyle lat gromiony za niezrozumiałość: domaga się bowiem wysiłku interpretacyjnego na poziomie wyższych całości znaczących. Potęga wyobraźni jest dla niego także — jeśli nie przede wszystkim — warunkiem



Uroczystości związane z wręczeniem Miłoszowi Nagrody Nobla za rok 1980

mądrości, zaś odnowę czytelnika osiągnąć pragnie zespoleniem refleksji i wzruszenia. Niechże więc poezja zestawia i jednoczy wszelkie odmiany człowieczej „mowy”, niech stara się wyrazić całość ludzkiego doświadczenia, niech pracowicie zdąża do jedności prawdy i zachwyty.

Jan Błoński, *Wzruszenie, dialog i mądrość*,
„Tygodnik Powszechny” 1980 nr 41

Rozmyślenia nad poezją anglo-amerykańską pomogły Miłoszowi sprecyzować na nowo pogląd na dziedzictwo poezji polskiej. Po raz pierwszy określa swój stosunek do problemu klasycyzm — romantyzm w naszej literaturze. „Pomiędzy publicystyczną *Odrapą postów greckich* — pisze w *Liście półprywatnym o poezji* — i romantyczną tyradą są znaczne różnice. Nikt nam nie każe się trzymać tej ostatniej jako wzorca. Trzeba raczej ubolewać, że w Polsce, ile razy chce kto przemawiać na tzw. wielkie tematy, tyle razy wpada w romantyczną manierę, co rzekomo jest wiernością dla tradycji, ale tradycji obciążonej o sporo stuleci”. [...]

Tak przedstawiał się klasyczny program Miłosza, leżący niewątpliwie u podstaw większości utworów, jakie napisał on począwszy od roku 1943, a więc cyklów *Świat. Poema naukowe* i *Głosy biednych ludzi*, obu *Traktatów*, poematu *Tost* i wielu innych wierszy pomnażających jego powojenny dorobek. [...]

Szansę [...] widział wówczas w przewyciężaniu jednostronnego oddziaływania dominującej u nas tradycji romantycznej. Obok *Listu półprywatnego o poezji* na uwagę zasługuje pod tym względem drukowany w „Odrodzeniu” szkic *Nad książką, czyli cudze chwalicie*. W tej quasi-recenzji z *Wierszy wybranych Iwaszkiewicza* [...] daje on wyraz [...] czym ma być odkrycie klasycznego dziedzictwa w poezji polskiej. Oczywiście dziś, po książkach Jarosława Marka Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego, cały wywód Miłosza o tym, że nie chodzi o „powrót do klasycyzmu” w stylu parnasistowsko-

-akademicko-tradycjonalistycznym, wart jest przypomnienia głównie gwoli sprawiedliwego zaznaczenia jego pierwszeństwa w podjęciu problemu. A także uprzytomnienia sobie, w jakiej to sytuacji historycznej Miłosz zachwycał się *Puklem porwanym Aleksandra Pope'a* [...] namawiając równocześnie do podjęcia wysiłków, mających na celu zmianę poetyckiej wrażliwości polskich czytelników, uczulenia ich na tradycję poezji przedromantycznej, staropolskiej — z okresu renesansu, baroku, klasycyzmu wieku Oświecenia.

Ryszard Matuszewski, *Czesława Miłosza dążenie do formy pojemnej*, „*Twórczość*”
1981, nr 6 s. 109—111.

Jednym z ważniejszych pryncypiów światopoglądu Miłosza pozostawało zawsze przekonanie, że należy odrzucić faryzejskie pytanie, „co to jest rzeczywistość”. Bo oto świat istnieje i obowiązuje w nim kilka prostych prawd Dekalogu, na przekór spekulacjom filozofów czy ideologów, którzy porządek ten chcieliby poddawać nieustannie w wątpliwość, zmieniać go i ulepszać, wcielając w życie swoje projekty najczęstszą jako ponure antyutopie. Poezie przystoi być raczej zgodzie ze światem aniżeli atakować go z pozycji nienawistnika czy bluźniercy. Miłosz chętnie podkreśla, że zadaniem poezji jest utrwalanie „tradycyjnych więzi civitas”; związków, które między ludźmi istnieją organicznie, niejako same z siebie, a podtrzymywane przez religię, rodzinę, przyjaciół, sąsiedztwo, wspólne dziedzictwo, stanowią o zakorzenieniu człowieka. Przyznaje też, że istnieje „tajemnicze współnictwo między poezją, ruchem, rozumem, życiem, zdrowiem”, i że wiersze, niezależnie czy są optymistyczne, czy pesymistyczne, są pisane przeciwko śmierci, nihilizmowi, odmowie pamięci.

Ten krąg afirmowanych wartości, zadomowienie w kulturze, zdeklarowany sprzeciw wobec poezji „mętnych wzruszeń”, stała troska o to, by pozostawać po stronie prawdy, zachowując szacunek dla swego rzemiosła — wszystko to su-

geruje, że mamy do czynienia z poetą XX-wiecznego klasycyzmu. Byłby więc Miłosz klasykiem? Trzeba by wtedy zapomnieć o Miłoszu, kiedy głosem jednej ze swoich person lirycznych przyznawał: „Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe”, zapomnieć o tym, że i on sam ulegał nieraz pokusie: „Próbowałem zgadnąć inną ziemię i nie mogłem. Próbowałem zgadnąć inne niebo i nie mogłem”.

W poezji nie zachodzi zjawisko postępu — twierdzą rzecznicy klasycyzmu — bo i nie ma w niej miejsca dla historii, bytuje ona bowiem w regionach Wielkiego Czasu, przynależy do wiecznego Teraz kultury. Miłosz nigdy nie ganił ani siebie, ani swoich rówieśników za to, że „pył zdarzeń i nazwisk wzbijali słowami”, a nie pociągał ich, jak trzeba, „temat wieczny, ni czystość”. [...]

Miłosz jako klasyk... Jakie w tym względzie miałyby wsparcie w poezji polskiej? Historyczny klasycyzm był u nas za ledwie szkołą literacką bez większego znaczenia i nawet w największych swoich osiągnięciach nie pozostał trwałym układem odniesienia. Klasycyzm XX-wieczny w polskim wydaniu był raczej wyspekulowaną postawą literacką, szkołą erudyków, argumentem w walce z zetatyzowanymi awangardami, był bardziej manifestem i światopoglądową metaforą aniżeli wyraźną dykeją wynikającą z dynamiki rozwojowej języka poetyckiego. [...]

W czym więc sekret Miłosza? Jego czytelnika musi zastanowić atencja, jaką ten poeta darzy Mickiewicza. Dlaczego ten dwuznaczny romantyk stał się Miłoszowi tak bliski jako poeta? Już w roku 1939, w odczycie poświęconym „żywej tradycji poezji dzisiejszej”, Miłosz twierdził, że Mickiewicz winien być czytany jako poeta współczesny, gdy tymczasem jego rówieśnicy wzorem modernistów skłaniali się ku „czyste” poezji Słowackiego. Niewątpliwie stosunek Miłosza do poezji Mickiewicza wyglądałby inaczej, gdyby nie terror historycznych doświadczeń, los uczestnika narodowej wspólnoty i wygnańca jednocześnie. Mickiewicz bliski jest

Miłoszowi jako klasyk, to jest ktoś — jak to utrzymywał Mallarmé, a po nim Eliot — komu udało się trwale wzbogacić język swego narodu. A więc Mickiewicz spadkobierca wyrafinowania Europejczyka-Trembeckiego i kapryśnej barokowej wyobraźni anonimowych poetów konfederacji barskiej, twórca wystawionego w *Panu Tadeuszu* pomnika mowie „rodzinnej wioski”, szaleniec Boży i intelektualista, liryk i poeta posilkujący się żywiołem mowy potocznej, kontynuator obywatelskiego stosunku do języka — traktujący go jako narzędzie porozumienia równoprawnych członków wspólnoty. Wygnaniec, który odbudował, stworzył sobie ojczyznę-polszczyznę, i to tak, że w kraju mówiono na co dzień jego językiem.

Podobnie Miłosz. I on trudząc się nad odbudowaniem kanonu, nad „ustawieniem głosu” na nowo, powraca, by zająć miejsce klasyka. Miłosz, tworząc swoją poezję „nowej dykcji”, sięgnął do dykcji mickiewiczowskiej. „Zamek na barkach nogwóródzkiej góry”... To od Mickiewicza, pilnego ucznia poetów łacińskich, przejął Miłosz samogłoskowy tok wiersza, poszanowanie składni, zamiłowanie do konkretności. Mickiewicz „widzę i opisuję”, owe dwa atrybuty poezji — jak podkreśla Miłosz — „chciwość oczu i chęć opisu”, znajdowały się zawsze u podstaw jego poetyki. Podobnie jak dzielona z Mickiewiczem niechęć do tych, którzy „niebo szturmując, materią wzgardzili”, fascynacja dziwnością, jaką wywołuje już sama realność świata, przekonanie o religijnej wartości wiary w jego realność. [...] Miłosz oszczędnie używa różdżki Prospera — metafory, chętnie natomiast sięga po porównanie, zestawienie, które przybliży rozumienie natury rzeczy, odkrywa ich esencję, pozwala na filozoficzne uogólnienie i myślową precyzję, sprzyja kontemplacji, czyni poezję organem poznania. Dlatego też niechętny jest mowie żywiącej się samą sobą i tym koncepcjom poezji, które usprawiedliwiają przyznawany jej status intelektualnej rozrywki, dzieł dziny przeżyć czysto estetycznych [...].

W każdym razie to „moderna” ze swą awangardową działą jest tą rodziną duchową, przeciw której Miłosz kieruje swe furie.

Andrzej Kijowski, *Tematy Miłosza*, „*Twórczość*” 1981, nr 6, s. 34–36.

Dla Miłosza Przyboś nie istnieje jako pozycja znacząca. Tym bardziej nie może być adwersarzem. Jest figurą w grze, z której on-Miłosz dawno się już wypisał podążając własną odrębną drogą. Dzieje Miłosza poety i eseisty to dzieje poszukiwania i odnalezienia swojego traktu. [...]

Spór Skamandra i Awangardy decydującego o losach poezji międzywojnia, sztucznie przedłużony do lat sześćdziesiątych, bo wyhamowany w okresie socrealizmu, już na początku lat trzydziestych wzbudził u młodych poetów odczucia, że znaleźli się w sytuacji „złej wiary” czy „falszywej perspektywy”. Stąd Druga Awangarda, która jednak nie potrafiła lub nie zdążyła przedstawić własnych konstruktywnych propozycji, świadomie lokując się poza sporem i przenosząc swoją aktywność z estetyki na treść. Druga Awangarda pozytywnie acz nieświadomie przyłączyła się do nieznanych w Polsce koncepcji anglosaskich [...]. Treści wyrażane przez zagarystów były zbieżne z głosami Audena, Stevensa, Pounda, Eliota, Machado, Aleixandre, Saint Johna Perse’a. Ale forma! [...] A nie mogło być dobrze, skoro decydujące estetyczne ugrupowania to post-symbolistyczny Skamander wydający dźwięki spóźnione z górą o sto lat i zupełnie odrębna, nie mająca odpowiedników w Europie, Awangarda, która próbowała „puścić w ruch statyczne obrazy”. Zamiast obwinici trzeba pochwalić trafność odczuć, dar przeczucia i stwierdzić, że do prawdziwego dialogu nie doszło.

Kontakt z Europą został nawiązany wówczas, gdy Europa nas opuściła. Za sprawą Czesława Miłosza i jego przekładu *Ziemi jałowej* poezja polska ucieka z izolacji stworzonej przez epigonizm i dziwaczne nowatorstwo, odzyskuje normal-



Czesław Miłosz w Muzeum Literatury w Warszawie. Czerwiec 1981 rok

ny głos. W oryginalnej poezji Miłosza zanegowana została postsymbolistyczna poetyka Skamandra. Statyce „nacechowanego znaczeniem” obrazu Miłosz przeciwstawił procesualność znaczących obserwacji. [...] Jednocześnie w tej negacji symbolicznej figuratywności zostaje zachowana sama zasada przeciwstawienia, dokonuje się pewien wybór — Wobec, bez którego nie ma sztuki. Miłosz twórczo zanegował poetykę Skamandra.

Ocalenie było również sukcesem czytelniczym. Wydane zaraz po wojnie wyrażało doświadczenia prawie że powszechne. Nawiązany został kontakt poezji ze wspólnotą, zerwany dzięki schizofrenicznej sytuacji wiadomego sporu. Potencjalna (i rzeczywista) publiczność skamandrytów to was-

ka grupka „ludzi kulturalnych” [...]. Awangardysty zaś byli pozbawieni publiczności, chyba, że weźmiemy pod uwagę potencjalnych poetów.

Miłosz wyszedł z gry pozorów, w której inni — prócz Różewicza i tzw. pokolenia 56, tkniętego chwilą, intuicyjnie przekonanego — trwali jeszcze długo, niepomni, że epoka sporu mniemanego skończyła się wraz z II wojną światową.

Andrzej Tchórzewski, *Oddech wspólnoty w obu „Traktatach”*, „Poezja” 1981, nr 6, s. 219–221.

