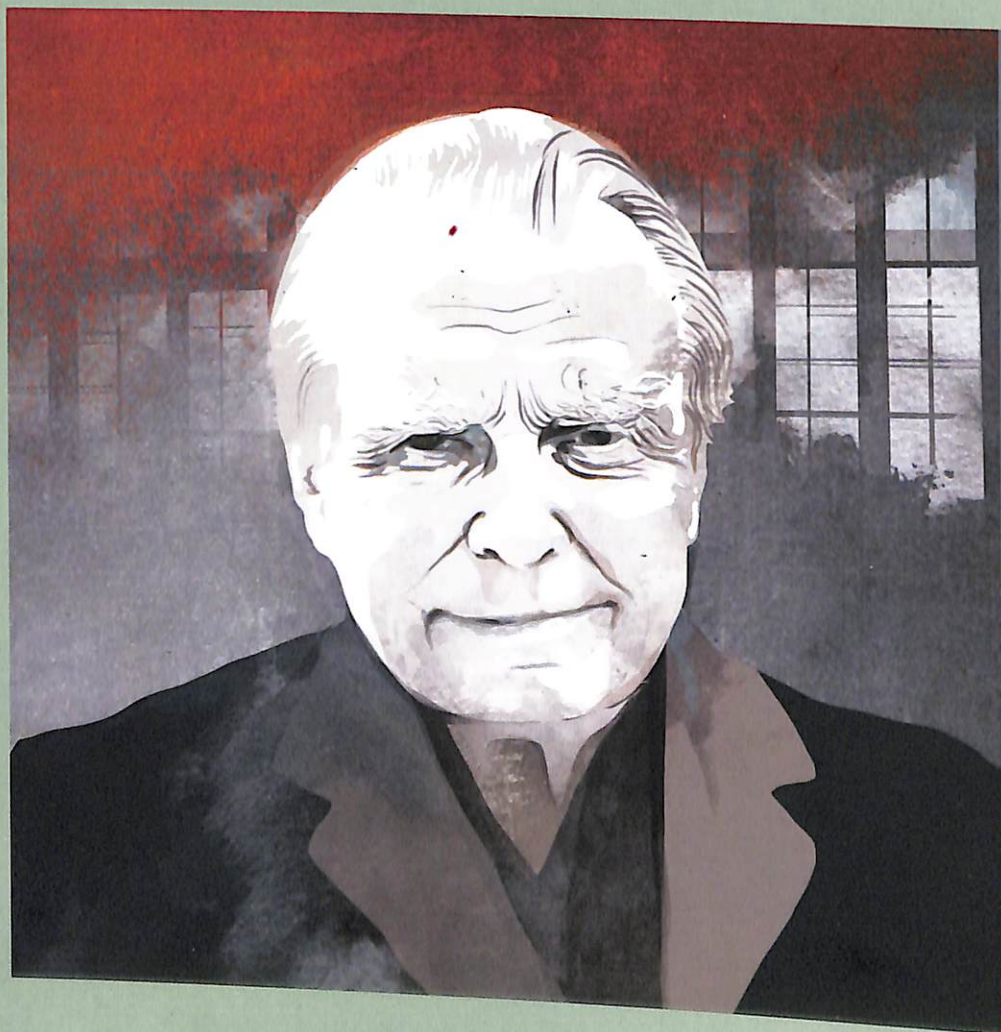


Lech Giemza

„Rzeka, która cierpi”

O poezji Czesława Miłosza



Lech Giemza

„Rzeka, która cierpi”

O poezji Czesława Miłosza

„Żyłem tutaj, wiedząc, że jestem tu tylko tymczasem”**Biografia Czesława Miłosza**

O życiu Miłosza mówi się zwykle, że zamyka się w nim pełnia doświadczenia historycznego XX wieku z dwiema wojnami, komunizmem i emigracją włącznie. Poniekąd sam zresztą taki odbiór swej biografii narzucił, choćby w *Rodzinnej Europie*, pisząc o sobie jako „Europejczyku wschodnim, urodzonym mniej więcej wtedy, kiedy tłumy Paryża i Londynu wiwatowały na cześć pierwszych lotników”¹. Jest równocześnie biografia Miłosza ważną częścią opowieści o naszym życiu literackim, gdyż nie da się bez niej pomyśleć szeregu innych biografii – za Janem Błońskim powtarzamy, że był jednym z biegunów naszej poezji, pytaniem otwartym pozostaje, kto był drugim biegunem (Błoński ustawił tam Juliana Przybosa, ale na przykład Michał Paweł Markowski wiele lat później zaproponował w to miejsce Aleksandra Wata). Niniejszy rys jest jedynie koniecznym skrótem, możliwie pełnych informacji dostarcza monumentalna praca Andrzeja Franaszka *Miłosz. Biografia*², zainteresowanych poznaniem innego, „domowego”, „zwykłego” Miłosza odsyłam do wspomnieniowej książki Agnieszki Kosińskiej *Miłosz w Krakowie*³.

Poeta urodził się w Szetejniach na Litwie, 30 czerwca 1911 roku, jako najstarszy syn Aleksandra Miłosza i Weroniki Miłoszowej z Kunatów (jego młodszym bratem był Andrzej, dziennikarz, publicysta, także twórca audycji radiowych i reżyser). Obraz krainy dzieciństwa zawarł w biograficznej (po części) *Dolinie Issy*:

Dolina jest błogosławiona przez rzadki u nas czarnoziem, bujność swoich sadów i może odcięcie od świata, które ludziom tutejszym nigdy nie przedstawiało się jako dokuczliwe. Wioski są tu bogatsze niż gdzie indziej, siedzące albo przy jedynej dużej drodze wzdłuż rzeki, albo wyżej nad nią, na tarasach i przyglądające się sobie wieczorem światłami okien poprzez obszar, który powtarza jak pudło rezonansowe stuk młotka, szczekanie psów i głosy ludzi – może dlatego tak znana jest ze swoich starych pieśni,

¹ C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Kraków 2001, s. 13.

² A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

³ A. Kosińska, *Miłosz w Krakowie*, Kraków 2015.

które śpiewa się tutaj, rozkładając je na głosy, nigdy unisono, starając się zawsze zwyciężyć rywali w wiosce naprzeciwko przez ładniejsze, powolne dogasanie frazy⁴.

Uwagę czytelnika od razu przykuwa obraz harmonijnej wspólnoty, pozbawionej większych trosk, żyjącej w symbiozie z naturą – i domyślamy się, że jest to obraz wyidealizowany, wyniesiony z pożogi przez ocalającą pamięć, daleki od historycznych realiów. Miłosz wielokrotnie będzie później podkreślał, że „kraj lat dzieciennych”, szczęśliwy i bezpieczny, stał się stałym punktem odniesienia dla trudnych doświadczeń jego „wieku męskiego”: „Zbyt szczęśliwe dzieciństwo, a później spada się w przepaść, jeszcze nie wierząc, że tylko to jest prawda, że nie rozlegnie się wesoły śmiech, który odwróci nieodwołalność w żart”⁵.

W latach 1914–1918 przyszły poeta przebywał w Rosji, gdzie jego ojciec pracował jako inżynier, i był świadkiem rodzącej się rewolucji bolszewickiej. Po powrocie do Polski rodzina Miłoszów zamieszkała w Wilnie, tu młody Czesław uczył się najpierw do gimnazjum, później studiował prawo na Uniwersytecie Stefana Batorego. Czas studiów to okres, gdy kształtowały się życiowe plany poety i jego pisarskie ambicje. Przystąpił wtedy do grupy poetyckiej Żagary, do której należeli także między innymi Teodor Bujnicki, Jerzy Zagórski i Aleksander Rymkiewicz. Miłosz zadebiutował w 1933 roku *Poematem o czasie zastygłym*. Znaczący wpływ miał na niego w tym czasie Oskar Miłosz, jego daleki krewny, poznany w czasie wyjazdu do Paryża. Przyszły Noblista pisał o nim: „Jego twórczość nie ma w sobie ani jednego z tych pierwiastków, które zapewniają popularność i powodzenie. Zupełna hermetyczność dzieł, uparty arystokratyzm pióra”⁶.

Przed wojną opublikował jeszcze tom *Trzy zimy* (1936), dał się poznać także jako publicysta (ukazały się między innymi jego artykuły *Bulion z gwoździ* w „Żagarach”, 1931 czy *Radość i poezja* w „Pionie”, 1939). Już wtedy zostaje dostrzeżony przez krytykę literacką. Ignacy Fik pisze o nim:

⁴ C. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1981, s. 7.

⁵ Tamże, s. 184.

⁶ C. Miłosz, *Oskar V. de L. Miłosz [w:] tegoż, Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrał i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 86.

Miłosz, mówiąc o swym świetnym odosobnieniu, stwierdza, że „nie jest ono możliwe poza chrześcijaństwem”. Mówiąc o ogromnej godności swego niepokoju, nazywa go darem, łaską świętych i proroków. Każe nam z radością powitać rozwój spirytualizmu. Wypowiada aluzje do boskich znamion, do paktów zawartych z Bogiem. Niedwuznacznie stara się o wiązanie swego stanowiska z pozycjami zajęтыми przez Maritaina. Woła o sprawiedliwą mądrość, polegającą na „umiejętności przebaczenia sobie samemu”⁷.

Fik dostrzega już u poety te elementy (choć dodać trzeba, że nazywa je mistyfikacją), które później staną się znakami rozpoznawczymi jego twórczości: gest odosobnienia, wpisanie w kontur języka religijnego, charakterystyczny rys moralizmu. Nadmienmy, że pozycja Miłosza w latach 40. będzie na tyle znacząca, iż Kazimierz Wyka, pisząc *List do Jana Bugaja*⁸, wskaże poezję autora *Ocalenia* jako jeden z czterech filarów twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Trzydziestoletni poeta stał się więc żywą tradycją.

Druga wojna światowa w wypadku Miłosza to kolejno: wyjazd do Rumunii wraz z sekcją Polskiego Radia, powrót do rodzinnego Wilna w 1940 roku, a następnie do Warszawy przez „zieloną granicę” (co szczegółowo opisał w *Rodzinnej Europie*). W Warszawie pracuje jako woźny Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, współpracuje z podziemną organizacją „Wolność”, bierze udział w konspiracyjnym życiu kulturalnym i literackim. Jest częstym gościem w Stawisku, majątku Iwaskiewiczów w Podkowie Leśnej, gdzie spotykali się między innymi Krzysztof Kamil Baczyński, Kazimierz Wyka, Witold Lutosławski.

Po upadku powstania warszawskiego krótko przebywa w Goszycach pod Krakowem, a później w samym Krakowie. W roku 1940 publikuje *Wiersze* (pod pseudonimem Jan Syruć), w 1942 antologię *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny* (pod pseudonimem ks. J. Robak). Ta ostatnia książka była wydarzeniem wyjątkowym jak na druk podziemny: ukazała się w nakładzie tysiąca sześciuset egzemplarzy. Pod koniec wojny Miłosz jest już związany z Janiną Cękałską (z domu Dłuska), z którą będzie miał dwóch synów: Antoniego (ur. 1947) i Piotra (ur. 1951).

⁷ I. Fik, *Grzech anielstwa. Na przykładzie Czesława Miłosza [w:] Przygody młodego umysłu...*, s. 377.

⁸ Zob. K. Wyka, *List do Jana Bugaja [w:] Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959.

Powojnie zaczyna się dla Miłosza publikacją tomu, który do dziś uchodzi za najważniejszy w dorobku pisarza: *Ocalenie* (1945). Składają się nań dwa cykle powstałe w czasie wojny: *Świat. Poema naiwne* oraz *Głosy biednych ludzi*, a także kilkanaście osobnych wierszy. Tom ma charakter manifestu poetyckiego. W otwierającej całość *Przedmowie* autor stawia pytanie: „Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”, od tej pory kluczowe dla twórczości Miłosza będzie też przekonanie, że poezja powinna być „dykcją ocalającą”. Wkrótce poeta wyjeżdża na placówkę dyplomatyczną do Nowego Jorku, następnie pracuje jako *attaché* kulturalny w Waszyngtonie, w 1948 roku w „*Twórczości*” ukazuje się jego *Traktat moralny*.

Rok 1951 to w biografii Miłosza czas przełomowy. Gdy mimo dużych trudności udaje mu się opuścić Polskę (w której szaleje już stalinowski terror, a w literaturze i sztuce obowiązuje doktryna realnego socjalizmu) i wyjechać do Paryża, podejmuje decyzję o zerwaniu kontaktów z krajem. Symboliczne jest to, iż w tym samym roku z emigracji do Polski wraca Antoni Słonimski, zaś Tadeusz Borowski odbiera sobie życie. Decyzja poety zostaje przyjęta z oczywistą dezaprobatą w kraju (czego wyrazem jest na przykład *Poemat dla zdrajcy* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego⁹), ale też przez dużą część środowiska emigracyjnego (o czym świadczy artykuł Sergiusza Piaseckiego *Były poputczyk Miłosz*¹⁰). Miłosz znajduje oparcie jedynie w Jerzym Giedroyciu i środowisku „Kultury” paryskiej. Twórczość poety w Polsce jest praktycznie nieznana – z drobnymi wyjątkami – do roku 1980, czyli otrzymania Nagrody Nobla.

W 1953 Miłosz publikuje w Paryżu *Zniewolony umysł*, esej, który pozostaje jedną z ważniejszych analiz uwikłania intelektualistów w doktrynę komunistyczną. Przyjęcie komunizmu jest dla autora niczym łykanie pigułek Murti-Binga z *Nienasycenia* Witkacego, które pozwalały uwolnić się od metafizycznych wątpliwości i osiągnąć błogi spokój:

Wizja Witkiewicza spełnia się dzisiaj w najdrobniejszych szczegółach na wielkich obszarach europejskiego kontynentu. Być może światło słońca, zapach ziemi, drobne uciechy codziennego życia, zapomnie-

⁹ K.I. Gałczyński, *Poemat dla zdrajcy*, „Nowa Kultura” 1952, nr 3.

¹⁰ S. Piasecki, *Były poputczyk Miłosz*, „Wiadomości” 1951, nr 44.

nie, jakie daje pracą, mogą zmniejszyć nieco napięcie dramatu rzadko spotykanego w historii. Ale pod powierzchnią codziennych krzotań się i zabiegów trwa świadomość nieodwołalnego wyboru. Człowiek musi albo umrzeć – fizycznie czy duchowo – albo odrodzić się w sposób jeden, z góry zdefiniowany, przez zażycie pigułek Murti-Binga. Ludzie na Zachodzie skłonni są często rozpatrywać los krajów nawracanych tylko w kategoriach przymusu i przemocy. To jest niesłuszne. Poza zwyczajnym strachem, poza chęcią uchronienia się przed nędzą i fizycznym zniszczeniem działa pragnienie wewnętrznej harmonii i szczęścia¹¹.

Autorem przedmowy do wydania francuskiego jest Karl Jaspers, do wydania angielskiego – Bertrand Russell. W tym samym roku ukazuje się też tom poetycki *Światło dzienne*, a dwa lata później – powieść *Dolina Issy* (sfilmowana przez Tadeusza Konwickiego w 1982 roku). W 1957 Instytut Literacki w Paryżu wydaje *Traktat poetycki*. Dla poety pierwsze lata emigracyjne to także okres powolnego uwalniania się od „ukąszenia heglowskiego” (pojęcie zaczerpnięte właśnie ze *Zniewolonego umysłu*). Ważną postacią w tym czasie będzie dla Miłosza poznany w 1951 roku Stanisław Vincenz, autor słynnego cyklu huculskiego *Na wysokiej połoninie*. Vincenz napisze później o Miłoszu w liście do Józefa Czapskiego: „[był] chory zupełnie, [...] jedno zdanie przeczy drugiemu i nawet jakoś nie mogłem zrozumieć tyłu sprzeczności, aż zobaczyłem niejako przed oczyma obraz pewien sprzeczny sam w sobie. A mianowicie: biegacza, to jest chrząszcza z gatunku biegaczy, przybitego do ziemi szpilką, nogi biegają, a szpilka trzyma go w miejscu. I wtedy zrozumiałem”¹².

Kolejnym „kamieniem milowym” w biografii Miłosza jest rok 1960 i wyjazd do Berkeley w Stanach Zjednoczonych, gdzie rozpoczyna pracę jako profesor na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich University of California. Przyjmując ofertę objęcia stanowiska *visiting professor* na rok, nie wiedział jeszcze, że zwiąże się z tym miejscem na kolejne trzydzieści lat. Ameryka nie będzie dla niego krajem szczęśliwym, upragnionym przez wielu Polaków w tym czasie „rajem na ziemi”, to raczej przestrzeń kulturowego i duchowego wydziedziczenia. Wyraz tej samotności poeta da w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* (1969): „odnajduję w sobie mocno już

¹¹ C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Warszawa 2004, s. 16–17.

¹² A. Franaszek, *Miłosz. Biografia...*, s. 499.

zakorzenione przekonanie o samotności, mojej, człowieka, wobec nieogarnionej przestrzeni, ruchomej, a przecież puste, bo nie dochodzi z niej żaden głos w mojej, mnie bliskiej i dostępnej, mowie”¹³. Ameryka to dla niego kraj rodzącej się popkultury, gdzie wyobraźnia nie znajduje oparcia w kulturowej tkance.

W tym czasie publikuje kolejne tomy wierszy (między innymi *Król Popiel i inne wiersze*, 1962; *Gucio zaczarowany*, 1965; *Miasto bez imienia*, 1969) i eseje, w 1965 roku wydaje anglojęzyczną antologię polskiej poezji *Postwar Polish poetry*. Wśród tłumaczonych (głównie przez samego Miłosza) poetów znaleźli się między innymi: Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Stanisław Barańczak, najwięcej jednak miejsca zajęły wiersze Zbigniewa Herberta (osiemnaście utworów), co w znacznym stopniu przyczyniło się do sukcesu tego poety na Zachodzie.

Historia znajomości z Herbertem, przyjaźni, a następnie sporu, to osobny rozdział, który obrósł już w liczne interpretacje i nakłada się na podziały ideowe, także te pozaliterackie. Poeci poznali się w 1958 roku, przy okazji wizyty Herberta we Francji. W kolejnych latach ich zażyłość wzrastała, o czym świadczy bogata korespondencja. To dzięki Miłoszowi w 1968 roku ukazał się tom tłumaczeń wierszy Herberta *Selected Poems* (w przekładzie między innymi samego Miłosza), natomiast to Herbert wskazał Miłosza jako kandydata do The Neustadt International Prize for Literature w 1976 roku. Wydanie, które zaważyło negatywnie na ich dalszej przyjaźni, miało miejsce w 1968 roku na kolacji u Bogdany i Johna Carpenterów, gdzie zgodnie z wersją przedstawioną później przez autora *Pana Cogito* Miłosz wygłosił półzartem zdanie, że Polska powinna zostać przyłączona do Związku Sowieckiego. Relacje dotyczące tego zdarzenia są jednak bardzo różne, a nawet wzajemnie się wykluczają. Prawdą jest, że drogi poetów zaczęły się rozchodzić¹⁴.

¹³ C. Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, s. 24.

¹⁴ Zainteresowanych tym tematem odsyłam do: A. Franaszek, *Herbert. Biografia*, t. 2: *Pan Cogito*, Kraków 2018 oraz Z. Herbert, C. Miłosz, *Korespondencja. Z faksymilami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznaną wypowiedź Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu poetów*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006. Osobny rozdział poświęciła też tej sprawie Zofia Zarębianka: *Miłosz – Herbert*:

W latach 70. zmienia się zasadniczo ton twórczości poety, z zaangażowanego i politycznego na metafizyczny i religijny (choć sam pisarz zawsze unikał łączenia go z nurtem religijnym w literaturze). W 1974 roku nakładem Instytutu Literackiego ukazuje się tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w 1977 – kluczowy w dorobku pisarza esej *Ziemia Ulro*, co do którego sam Miłosz przyznał później, że jest on formą autokomentarza do własnej twórczości. Tytuł zaczerpnięty został z poematu Williama Blake’a i zawiera w sobie diagnozę współczesności jako obszaru wydziedziczenia. Miłosz wypowiada się kategorycznie:

To radykalne i bezlitosne stwierdzenie, że wyobraźnia ludzkości, tworząca w ciągu tysiącleci mity religijne, poematy, sny wykute w kamieniu, wizje malowane na drzewie i płótnie, rozczuła nas swoją dziecinną wiarą, ale możemy tylko myśleć z nostalgią o darze na zawsze utraconym. Wyobraźnia od osiemnastego wieku próbowała się bronić obwarowując się w swoich posiadłościach literatury i sztuki, coraz bardziej wprawiając się w wielowarstwowej ironii, ale nadszedł czas, kiedy została ugodzona od środka i pozbawiona jakiegokolwiek ontologicznego oparcia. Koniec zabawy to koniec literatury i sztuki, a jeżeli one zawsze towarzyszyły cywilizacji, to zarazem koniec cywilizacji¹⁵.

Po raz pierwszy pojawia się tu diagnoza, że za katastrofę duchową, która stała się udziałem współczesnej cywilizacji, odpowiada „erozja wyobraźni religijnej”, efekt coraz bardziej dominującego pojmowania świata w kategoriach nauk ścisłych, opartych na empiryzmie i sceptycyzmie poznawczym. W tym samym roku co *Ziemia Ulro* ukazuje się książka *Mój wiek*, zapis rozmów, które Miłosz przeprowadził z Aleksandrem Watem (Wat zginął tragicznie w 1967, rozmowy zostały zapisane w 1965 roku).

9 października 1980 Miłosz dowiaduje się, że Akademia Szwedzka przyznała mu literacką Nagrodę Nobla. W przemówieniu noblowskim zawarł między innymi takie słowa: „Tak więc dwa atrybuty poety: chciwość oczu i chęć opisu. Ktokolwiek jednak pojmuje poezję jako «widzieć i opisywać», musi być świadomy, że wkracza w poważny spór z nowoczesnością zafascynowaną niezliczonymi teoriami

spór o wartości? Prolegomena metodologiczne [w:] tejże, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć – duch(owość) – wyobraźnia*, Kraków 2014.

¹⁵ C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, s. 243–244.

specyficznego poetyckiego języka”¹⁶. W kraju, w którym właśnie trwa tak zwany karnawał Solidarności, nobel Miłosza zdecydowanie wykracza poza wydarzenie czysto literackie. Jest to moment tak samo symboliczny jak wybór Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową dwa lata wcześniej i pokojowa Nagroda Nobla dla Lecha Wałęsy dwa lata później. Jan Paweł II, Miłosz i Wałęsa – taki nieformalny triumwirat kształtuje się na początku dekady, która będzie ostatnią dekadą komunizmu w Polsce. Rok po otrzymaniu nagrody Noblista przyjeżdża do Polski, a Katolicki Uniwersytet Lubelski przyznaje mu tytuł doktora *honoris causa*. W laudacji prof. Irena Sławińska podkreślała:

W wielorakim sensie Miłosz stoi poza obrębem literatury współczesnej, ponurej, gorzkiej, pomniejszającej człowieka, zanurzonej w chaosie. Przestrzenie Miłosza są jasne, przejrzyste, panuje w nich ład. Jest to kosmos, nie chaos, choć kosmos z trudem wywiedziony z chaosu. Czy nie dlatego też tak bardzo pragniemy w tych przestrzeniach przebywać?¹⁷

W latach 80. pisarz staje się coraz bardziej obecny w kraju, dosłownie i w przenośni. Wydawane są jego książki, powstają kolejne opracowania jego twórczości, jego utwory figurują w podręcznikach szkolnych. Wyraźny jest też jego rosnący wpływ na poetów młodszych pokoleń.

W roku 1986 umiera Janina, żona poety. W 1992 Miłosz żeni się ponownie – z Amerykanką Carol Thigpen. Ostatnie lata życia spędzają w Krakowie (Carol umiera w 2002 roku, Miłosz poświęca jej poemat *Orfeusz i Eurydyka*). Jego ostatnią krakowską przystanią jest dwupokojowe mieszkanie przy ulicy Wojciecha Bogusławskiego 6.

Miłosz nie tylko do końca był aktywnym pisarzem, był też ważnym uczestnikiem życia literackiego i kulturalnego. Jego opinie o utworach debiutantów często miały wpływ na ich losy, jak w przypadku *Panny Nikt* Tomka Tryzny („Pierwsza prawdziwie postmodernistyczna powieść – taką wydaje mi się. *Panna Nikt* – jest postmodernistycznym *alla polacca*, czyli wbrew pozorom dużo w niej

historyczno-społecznej troski”¹⁸), poezji Wojciecha Wencła („Jest taki poeta, Wencel w Gdańsku. Ale nie wiem, czy to jest jakiś nałóg, żeby łączyć katolicyzm z formami tradycyjnymi, metrycznymi. Czy rzeczywiście tak być musi?”¹⁹) czy Janusza Szubera. Głośna stała się jego pochlebna opinia o *Jeźycjadzie* Małgorzaty Musierowicz. Równocześnie był ważnym – choć często werbalnie atakowanym – punktem odniesienia dla młodych twórców. Do rangi skandalu literackiego urosło wydarzenie z roku 1992, gdy Marcin Świetlicki z zespołem „Świetliki” wyśpiewał swój utwór *Opluty*, kierując jego przesłanie wyraźnie pod adresem Noblisty.

Miłosz publikował między innymi w „Zeszytach Literackich”, „Gazecie Wyborczej”, „Tygodniku Powszechnym” (tu ukazał się trzeci z jego traktatów – *Traktat teologiczny*). Umarł 14 sierpnia 2004 roku, został pochowany 27 sierpnia w kościele Ojców Paulinów na Skałce. W telegramie nadesłanym z tej okazji przez Jana Pawła II czytamy:

Nad Jego trumną pragnę przytoczyć również moją odpowiedź: „Pisze Pan, że przedmiotem Jego troski było «nieodbieganie od katolickiej ortodoksji» w Pańskiej twórczości. Jestem przekonany, że takie nastawienie Poety jest decydujące. W tym sensie cieszę się, że mogę potwierdzić Pańskie słowa o «dążeniu do wspólnego nam celu»”.

Powtarzam to dziś, jak memento, wraz z modlitwą i Mszą św. odprawioną za Jego duszę²⁰.

¹⁸ C. Miłosz, *O Marysi, co straciła siebie*, „Gazeta o Książkach” 1994, nr 9 (dodatek do „Gazety Wyborczej” z dnia 07.09.1994).

¹⁹ C. Miłosz, *Poezja i religia. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Teresa Walas*, „Dekada Literacka” 2002, nr 3–4, s. 10.

²⁰ Telegram Jana Pawła II z okazji pogrzebu Czesława Miłosza, „Niedziela Ogólnopolska” 2004, nr 36, online: <https://www.niedziela.pl/artukul/74817/nd/Telegram-Jana-Pawla-II-z-okazji-pogrzebu> [dostęp: 10.02.2021].

¹⁶ C. Miłosz, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980* [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 375.

¹⁷ I. Sławińska, *Laudatio* [wystąpienie z okazji nadania C. Miłoszowi tytułu doktora *honoris causa* KUL, czerwiec 1981], online: <http://www.bu.kul.pl/czeslaw-milosz-doktorat-honoris-causa-kul-czerwiec-1981-r,art.11606.html> [dostęp: 31.07.2020].

Rozdział II

Poezja jako „dykcja ocalająca” i odpowiedź na „erozję wyobraźni religijnej”

Twórczość poetycka Czesława Miłosza

Problem z opowieścią o Miłoszu polega między innymi na tym, że każde zdanie, w którym próbujemy zamknąć jego twórczość, zostaje od razu podminowane jakimś „tak, ale...”, jakimś „choć z drugiej strony...”. Miłosz jest zbyt monumentalny, by zamknąć go w kilku prostych formułkach. Spróbujmy: Miłosz jest poetą religijnym. Tak, ale jest to poezja pytań i poszukiwań religijnych, nie zaś dogmatycznych deklaracji, a sam poeta zrywał się na tego rodzaju etykietkę, którą próbowano mu narzucić. Miłosz jest klasycystą. Owszem, jego twórczość to poezja „odświętnego słowa”, umiaru i dialogu z tradycją, chociaż z drugiej strony pamiętajmy, że zawsze szukał „formy bardziej pojemnej”, a klasycyzm rozumiany jako grę formami i „poezję czystą” – odrzucał. Miłosz jest poetą europejskim. Owszem, ale jednym z centralnych problemów jego pisarstwa jest „zakorzenienie”, również w sensie jak najbardziej lokalnym, narodowym. Miejsce pochodzenia było dla niego zawsze istotnym elementem tożsamości.

Miłosz jest nie tylko poetą. By uchwycić sens jego twórczości, należy dostrzec w nim równocześnie eseistę, prozaika, publicystę, tłumacza. Miłosz – co zgodnie podkreślają egzegeci jego twórczości – w pewnym momencie stał się instytucją, nieodzownym punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń twórców. W *Liście do Jana Bugaja* Kazimierz Wyka pisze do Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: „Przed laty dziesięciu mniej więcej, nieco później, nieco wcześniej, odezwała się poezja, która i duchowo, i artystycznie jest mi najbliższa. Mam na myśli więcej nazwisk, lecz oznaczmy ją symbolicznie tym jednym imieniem – Miłosz. Od tej pory dopiero Pan. Wśród rówieśników Pana jakoś dotąd nikogo nie usłyszałem”¹. Tekst datowany jest na 5 maja 1943 roku, rok później biografia Baczyńskiego zostaje

¹ K. Wyka, *List do Jana Bugaja* [w:] „Kartografowie dziwnych podróży”. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku, red. i wstęp M. Wyka, oprac. K. Biedrzycki i in., Kraków 2004, s. 473.



tragicznie domknięta, w 1945 światło dzienne ujrzał poetycki tomik Miłosza *Ocalenie*².

Pisząc o Miłoszu, należy pamiętać, że w swym zasadniczym zrębie, w swych głównych poetyckich założeniach, poezja jego zachowuje zadziwiającą spójność i konsekwencję – przynajmniej od przelomowego *Ocalenia* aż po wiersze ostatnie. Po wtóre, należy jednak dostrzec jego ewolucję poetycką i wyraźne etapy twórczości. Wreszcie – nie wolno nam tracić z horyzontu poznawczego pozostałych dokonań literackich Miłosza. Są one pełnoprawną częścią jego dzieła, a często również autokomentarzem i ważnym kontekstem interpretacyjnym dla samej poezji. Żadne z trzech powyższych stwierdzeń nie ma w sobie odkrywczej mocy, zawdzięczamy je kolejnym pokoleniom miłoszologów – są jednak na tyle uniwersalne, że właśnie wokół nich chciałbym obudować niniejszy esej, który ze względu na charakter publikacji musi być przybliżeniem i uszeregowaniem głosów już skądinąd znanych. Dążąc do kondensacji wypowiedzi, zdecydowałem się na krok ryzykowny: pominąłem dorobek eseistyczny, prozatorski, krytycznoliteracki, a także translatorski i publicystyczny Noblisty – nie znaczy to wszakże, bym uznawał go za mniej istotny. Wręcz przeciwnie: teksty tej miary co *Zniewolony umysł* czy *Dolina Issy* decydują o randze i pozycji Miłosza w nie mniejszym stopniu niż jego kolejne tomy poetyckie. Wymagają jednak odmiennego języka opisu, poniekąd odrębnego w stosunku do dokonań poetyckich, co podkreślał już Włodzimierz Bolecki w ważnym artykule *Proza Miłosza*³.

² Wiersze z tomu *Ocalenie* (jak też z okresu przedwojennego) pomijam w rozdziale trzecim niniejszej książki, zawierającym analizy. Czytelnik jednak bez trudu znajdzie klasyczne już teksty poświęcone pojedynczym utworom Miłosza z tego okresu. Zainteresowanym polecam między innymi: M. Głowiński, „Przedmieście” *Czesława Miłosza. Próba interpretacji* [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000; Z. Lisowski, *Czesław Miłosz, „Piosenka o końcu świata”* [w:] tegoż, *Poznanie poezji. Interpretacje*, Lublin 2008; M. Stala, *Stróże świata, obłoki, „Apokryf”* 1996, nr 9 (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”); osobne miejsce *Ocaleniu* poświęcił też Stanisław Stabro w studium *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001, rozdział *W poszukiwaniu Harmonii. „Ocalenie” Czesława Miłosza*.

³ W. Bolecki, *Proza Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 133-164.

I. Punkt wyjścia

Wypada zacząć od tego, że Miłosz rzuca poezję na szalę w walce o Rzeczywistość. Poezja jest dla niego orężem w boju o dotarcie do Realnego. Utraciliśmy bowiem niezachwianą wiarę w istnienie tego, czego na co dzień doświadczamy zmysłami. W jednym ze swoich najbardziej rozpoznawalnych tekstów, w *Nadziei* z cyklu *Świat. Poema naiwne* stwierdza:

*Niektórzy mówią, że nas oko ludzi
I że nic nie ma, tylko się wydaje,
Ale ci właśnie nie mają nadziei.
Myślę, że kiedy człowiek się odwróci,
Cały świat za nim zaraz być przestaje,
Jakby porwały go ręce złodziei.*

(*Nadzieja*, OC)

Dostrzeżmy wpierw, że poeta przywołuje głos cudzy i że równocześnie oddaje jego ukryty, naddany sens. „Niektórzy” to ci podążający za kartezjańskim pytaniem: „A co, jeśli mamy nas demon?”. Możemy sobie wyobrazić przecież, że nic nie ma, a nasz umysł staje się zabawką jakiegoś demona. Wszystko, co do tej pory wiedzieliśmy o świecie, może się wydawać działaniem „ducha złośliwego”, mamy więc prawo wątpić w nieomyślność zmysłów i za najwyższą instancję poznawczą uznać intelekt. Od czasów Kartezjusza krytyczne zwątpienie stało się metodologiczną podstawą naukowego myślenia, jednak równocześnie doprowadziło do zakwestionowania wiary w widzialny, dany bezpośrednio świat prostych doznań i jasnych wartości.

Ale Miłosz dostrzega też coś więcej: ten tok rozumowania jest w istocie głosem niewiary. Problem ontologiczny („Co istnieje naprawdę?” czy też: „Jakie istnienie możemy uznać za pewnik, niewymagający potwierdzenia?”) okazuje się równocześnie wyzwaniem moralnym. Dać zgodę na nieistnienie świata to oddać pole nihilizmowi. Poezja Miłosza jest buntem i sprzeciwem – wobec pokusy podminowania naszego podstawowego doświadczenia, doświadczenia bycia w świecie – bycia, a więc zanurzenia wszystkimi zmysłami, doznawania go na każdym, nawet najbardziej elementarnym poziomie. Językiem metafor wyraził to Adam Zagajewski, wierny uczeń Miłosza:

Mniejsze talenty rozwijają często skłonności typowe dla ślimaka: schronić się w skorupce, w niedużym domku, unikać przeciwnych wiatrów,

przeciwnych idei, tworzyć miniaturę. Miłosz natomiast, i jako poeta, i jako myśliciel, wyrusza odważnie w pole, aby zmierzyć się z wrogami. Tak jakby powiedział sobie: „przetrwam tę epokę tylko wtedy, jeśli ją wchłonę”⁴.

Zrozumieć Miłosza znaczy także: zrozumieć jego antagonistów. Jego twórczość jest dialogiczna, również w tym podstawowym sensie, że przywołuje głosy cudze, by wejść z nimi w polemikę. Przeciwno czemu, komu konkretnie się kieruje? Wśród wymienionych (czy wręcz wymienianych, nieraz wielokrotnie) z imienia i nazwiska są na przykład Philip Larkin, angielski poeta i krytyk, Samuel Beckett, któremu polski poeta zarzucił, że opisuje jedynie stan ducha naszej cywilizacji po „śmierci Boga” i na tym poprzestaje, ale też Stéphane Mallarmé, XIX-wieczny francuski symbolista, piewca „poezji czystej”. Staje się on dla polskiego poety uosobieniem ucieczki poezji od podmiotowego doświadczenia, wcieleniem poezji hermetycznej, dla której obiektywnie istniejący świat staje się jedynie przedmiotem igraszki poetyckiego umysłu.

Autokomentarzem są często eseje Miłosza (a także wywiady rzeki). Za klucz do Miłoszowego *universum* uznaje się *Ziemię Ulro* z 1977 roku – esej, w którym pisarz dał wyraz sytuacji człowieka w XX wieku, wskazując na „wydziedziczenie” jako stan permanentnej klęski, pozbawienia religijnego fundamentu w wyniku ingerencji nauk ścisłych w obszar szeroko pojętej „wyobraźni religijnej”: „Sukcesy «szkiełka i oka» pogrążyły człowieka w Ulro i trzeba to uznać za fakt, ale dowodem końcowym obezwładniających właściwości Ulro (cywilizacja przeciwko sobie) jest bierność postaci (niegdyś «bohaterów») w literaturze, jarzyno-zwierząt czy też bladych elizejskich cieni”⁵. Tytuł, jak już wspominałem, pochodzi z poematu Williama Blake’a, warto jednak dostrzec głębokie paralele z katastroficznymi wizjami Witkacego, którego Miłosz otwarcie przywoływał. Witkacy zapowiadał nadejście „człowieka bez właściwości”, wolnego od metafizycznego niepokoju, spełniającego się w sposób doskonale szczęśliwy na poziomie fizjologicznych zachcianek.

Przywołajmy jednak nieco bardziej zwięzłą wypowiedź poety, dotyczącą źródeł jego myśli i poetyckich poszukiwań:

⁴ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 117.

⁵ C. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, s. 246.

Po długim życiu oddanym rozmyślaniu i pisaniu, zastanawiam się, co jest dla mnie samym sednem mojej myśli. I dochodzę do wniosku, że jest to to samo, co wtedy, kiedy miałem piętnaście lat i, wychowany w religii rzymskokatolickiej, spotkałem się z tzw. światopoglądem naukowym na lekcjach biologii. Co prawda słyszy się dzisiaj, że nauczyliśmy się rozdzielać dwie dziedziny i że prawda religii nie ma nic wspólnego z prawdą nauki. Jednak wyobraźnia religijna w cywilizacji naukowo-technicznej stale ulega erozji. Ci, którzy biorą udział w obrzędach, jakiegokolwiek jest ich wyznanie, mają duże trudności wierzenia, czy przyznają się do tego, czy nie. A którzy otrzymali łaskę wiary, wierzą inaczej niż ich przodkowie”⁶.

„Wyobraźnia religijna [...] ulega erozji”... Erozja jest pojęciem *stricte* geologicznym, dotyczącym procesów powolnego niszczenia gruntu. Miłosz mówi więc o zjawiskach niezauważalnych, podskórnych. „Wyobraźnia religijna” jest czymś więcej niż wąsko rozumiana religijność, sprowadzona do dogmatów, rytuałów czy norm moralnych. Ten „grunt”, który jest fundamentem naszej kultury, opiera się na wiedzy o świecie danej człowiekowi bezpośrednio, intuicyjnie, poza jakąkolwiek koniecznością dowodzenia. Światopogląd naukowy, który zdecydował o procesach modernizacyjnych i doprowadził do rozwoju świata, jaki znamy, zbudowany jest na wizji prawdy, która jest dowodliwa, mierzalna, weryfikowalna. Pojawia się więc rozziw między tym, co wiemy, bo zawsze byliśmy o tym przekonani, a tym, co wiemy, bo „nauka to udowodniła”.

Metodologiczne zwątpienie, które jest podstawą poznania naukowego, powinno mieć swoje granice. Inaczej może doprowadzić do zwątpienia absolutnego, do zachwiania naszej wiary w obiektywnie istniejącą Rzeczywistość:

Jednym z ważniejszych pryncypiów światopoglądu Miłosza pozostawało zawsze przekonanie, że należy odrzucić sofistyczne 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 nieustannie podawać w wątpliwość, zmieniać go i ulepszać, wcielając w życie swoje projekty, najczęściej jako ponure anty-utopie. Poecie przystoi raczej być w zgodzie ze światem aniżeli atakować go z pozycji nienawistnika czy bluźniercy. Miłosz chętnie podkreśla, że zadaniem poezji jest utrwalanie tradycyjnych więzi *civitas* – związków,

⁶ Tenże, *Przeciw poezji niezrozumiałej [w:] tegoż, Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 94.

które między ludźmi istnieją organicznie, niejako same z siebie, a podtrzymywane przez rodzinę, religię, przyjaciół, sąsiedztwo, wspólne dziedzictwo stanowią o zakorzenieniu człowieka⁷.

„Świat istnieje [...] na przekór...” – wokół tych słów tkana jest poezja Miłosza. Istność świata pozostaje niezależna od ludzkich dywagacji, wątpliwości – na jej straży stoją „proste prawdy”. Marek Zaleski przerzuca pomost między poglądami filozoficznymi poety a jego obywatelską postawą i przekonaniem, że poezja ma także społeczne obowiązki. Jej funkcją jest też spajanie i podtrzymywanie relacji międzyludzkich.

Tak rozumiana twórczość Miłosza idzie pod prąd nie tylko współczesnych nurtów filozoficznych, ale również współczesnej poezji, co słusznie zauważył Aleksander Fiut: „W tym miejscu, sądzę, droga Miłosza rozmija się zasadniczo z głównymi szlakami powojennej poezji polskiej. Można je najprościej określić jako szlak kultury i intelektu, szlak podświadomości, mitu i archetypu, szlak języka”⁸. Miłosz wraca do tradycji *mimesis*, ale słowo „wraca” nie oznacza odtworzenia realistycznej konwencji niezmienionej, w jej pierwotnym kształcie – dąży on do oddania w języku zmysłowego świata z pełną świadomością, że „świat” nieustannie wymyka się naszemu pragnieniu nazywania. Najważniejsze jest poza językiem, poezja jest tym „na chwilę”, gdy w szczelinach języka otwiera się okno na świat. Tak jak w cytowanym wyżej wierszu *Nadzieja*: „A wszystkie rzeczy, które tutaj znałem, / Są niby ogród, kiedy stoisz w bramie”. Rzeczy są – są jak ogród, ale dzieli nas od nich przegroda, w której na moment pojawia się prześwit... Potrzeba wewnętrznej dyspozycji, gotowości, by ten moment wykorzystać i zajrzeć do środka.

Miłosz sam siebie nazywa „podglądaczem wędrownym na ziemi” i jest w tym sformułowaniu pewna dwuznaczność. Nieprzypadkowo też wiersz, z którego pochodzi ta fraza, zatytułowany jest *Voyeur*. Voyeurizm jest dewiacją polegającą na osiągnięciu satysfakcji seksualnej przez podglądanie, Miłosz mówi jednak o swoim podglądactwie autoironicznie (nawet jeśli ten sam wiersz zawiera czytelne aluzje

seksualne). Chodzi raczej o uważne podglądanie świata, nieustanne przyłapywanie go na istnieniu. U poety jest to często spojrzenie naruszające przestrzeń intymną, wdzierające się w sferę prywatności, po to jednakże, by odsłonić bogactwo istnienia, przebić się niejako przez powłokę materii. Jego patrzenie często ukształtowane jest antytetycznie „dane bezpośrednio” – „zakryte przed wzrokiem”:

Wetława szumiąc za mostów spiętrzeniem
pod wapieniami prycha biało-sina
i czułem w ustach leciutkie wzruszenie
ja, amalgamat Żyda i Litwina.

(*Moja podróż po Czechach*, WROZ 30–36)

Ponad obłokiem przejrzyste iglice,
a nisko fortów czarne ostrokoły.
Wiatr przelatuje po swoje zdobycze.

Tu stada wron za sobą wlecze
i leży w grobach zwęglony na poły
człowiek, co boskiej wyrwał się opiece.

(*Wiersze 1937 roku*, WROZ 37–44)

Opowiem albo pokażę. Oto widzicie, jak błyszczą
Hangary tego lotniska. Oto gaje palm,
za którymi mleczną pianą roztrąca się morze.
Oto szerokie drogi z asfaltu, a po nich
Toczą się ciężkie maszyny schodzące z pięknego błękitu.

(*Trzy chóry z nienapisanego dramatu „Hiroszima”, ŚD*)

U Miłosza spojrzenie jest często formą kolażu, w którym świat przyrody łączy się harmonijnie z tym, co niosą cywilizacja i postęp techniczny: „wapienie”, „iglice”, „wrony”, „palmy” i „morze” z jednej strony, „mosty”, „hangary” i „asfalt” – z drugiej. Miłosz tworzy swoisty poetycki diariusz rzeczy wypatrzonych, inwentaryzuje rzeczywistość. Praktykuje patrzenie wystudiowane, pozbawione przypadkowości; dostrzega to, co umyka zwykłemu śmiertelnikowi. W wierszach z *Gucia zaczarowanego* mamy do czynienia ze swoistą metodologią patrzenia rozpisaną na głosy – i nie jest to patrzenie obojętne, lecz wysiłek wpatrywania się w istotę wszechrzeczy: „I wytężyłem oczy, / i odsłaniałem dziwy z głębi moich oczu” (*Awanturnik*, TZ).

Tak jak Miłosz narusza tabu podglądania, tak też odważnie i w sposób pozbawiony nieraz wstydu pisze o cielesności. W jego

⁷ M. Zaleski, *Powrót Miłosza* [w:] tegoż: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 13.

⁸ A. Fiut, *Pułapki mimesis* [w:] tegoż: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 2011, s. 10.

utworach często obecna jest nieskrępowana radość istnienia przez bycie w ciele i doświadczanie własnego ciała, niezależnie zresztą od wieku: „Myślicielowi ciemno. Biegł po wielkich bieżniach świata. / Słońce na czarnych wodach nad jego nagim karkiem wstawalo” (*Ląd*, POCZ), „Nasz dom pachnie ciałem, młodym ciałem brązowego połysku / Świeci kroplami potu i luną światła rozgrzanych” (*Dom młodzieńców*, POCZ) – te i inne cytaty z *Poematu o czasie zastygłym* są czytelnym zapisem ekstatycznego doświadczania własnej siły i prężności, które jest przywilejem ludzi młodych. Choć i ten etap jest u Miłosza skażony świadomością przemijania:

Gromnice palą się mdło. Ktoś z książki modlitwy czyta
A my chrapiemy, rżemy, długo i ciężko konamy.

Gdy obraz taki przychodzi młodzieńcom, których wysmukłe
Ciała są pełne pogoni i pocałunków pachnących
Patrzają na ręce swoje, dziś czałem po wodach prące
Na nogi – skrzydła biegaczy. To wszystko stanie się próchnem.
(*Na śmierć młodego mężczyzny*, POCZ)

Świadomość przemijania nie przeszkadza poecie definiować się w swych utworach przez ruch, aktywność fizyczną, tężyźnę, a w późniejszych wierszach – przez ich brak i tęsknotę za nimi. Cieleśność u Miłosza obejmuje także inne doświadczenia: zmęczenie pracą, przyjemność jedzenia i picia. W jego utworach „wino w ciężkich przelewa się dzbanach” (*Pieśń niedobrych synów*, WROZ 37–44), „Tysiąc półmisków jedzie na obfite stoły, / tryskają chłodnym sokiem rozcięte owoce, / Rumianymi chlebami spiętrzają się kosze” (*Podróż*, OC). Opisy tego rodzaju zwracają uwagę nadmiarem, przesytem, poczuciem pewnej nadwyżki, która wprowadza błogostan. Ciało jest też tajemnicą i pytaniem prowadzącym do tajemnic życia:

W twoich ciemnych tunelach co dzieje się, nie wiem.
Nie wiem, kiedy odmówisz i obalisz mnie,
kiedy zastygnie i runie twój kosmos.
(*Oskarżyciel*, GWSIKZ)

Somatyczność tych wierszy nie wyczerpuje się w opisie własnej cieleśności – to także bliski i czuły kontakt z innym człowiekiem, bywa, że o wyraźnych konotacjach erotycznych: „Moje ręce chcą

plecy twe pieścić, / Moje nogi chcą ciebie oplatać” (*Wiersze dla opętanych*, WROZ 30–36), „Gładzą senne posładki i czasem językiem / Po wargach zapieczonych niespokojnie lizną” (*Wam*, WROZ 30–36), „kochania się nasze / Słodkie i nieprzystojne, jak przy zabawie w chowane” (*Ogród ziemskich rozkoszy*, NZ), „Lubiłem twoją aksamitną yoni, Annalena, długie podróże w delcie twoich nóg” (*Annalena*, NZ). Osobny wątek stanowią te wiersze, w których bohater widziały z boku odkrywa i poznaje własne ciało: „Potem ogląda brązowe ramiona, / I pierś różową chwilę w dłoni trzyma” (*Na plaży*, WROZ 37–44). Poprzez ciało poeta także czyta świat, nadaje mu rangę czulego sejsmometru. Jeszcze przed wojną deklaruje:

Dojrzałem, moje ciało jest czułą kołyską
dla mocy, w których płaczu zawiera się wszystko,
leżą w pięknym posłaniu i miłość i głód.
Wiatr swobodnych poranków we włosach powiewa
i jabłko, ciężkie jabłko, sen rajskiego drzewa
toczy się, potrącane końcem lekkich stóp.
(*Do księdza Ch.*, TZ)

Metafora kołyski każe myśleć o ciele jako o czymś, co jest zarazem pierwotne, czułe i bezpieczne. To, co niepoznane, kryje się poza nią, ona jest przestrzenią komfortu. Cieleśność zostaje więc opatrzona dodatkowymi sensami, kryją się w niej załączki wiedzy o tym, co niesie z sobą życie („miłość i głód”). Przejmująco w tym kontekście brzmią senilne wiersze odchodzącego poety, który godzi się z własną niemocą: „Aż sam przekonałem się, co znaczy odchodzić, / «Drogą wszelkiego ciała». I na nic protest” (*Też lubiłem*, PPD).

2. W stronę ocalenia

Ocalenie jest słowem kluczem w poezji Miłosza: tak jest zatytułowany jego pierwszy powojenny tom poezji. Temat ocalenia wraca regularnie w kolejnych wierszach: w *Przedmowie* („Czym jest poezja, która nie ocala / Narodów ani ludzi?”, OC), w *Traktacie moralnym* („Gdzież jest, poeto, ocalenie? / Czy coś ocalić może ziemię?”, ŚD). Wiąże się też organicznie z nadzieją, której, literalnie, jest w wierszach Miłosza jeszcze więcej. „Ocalenie” będzie pojawiać się jak echo u poetów odpowiadających na wezwanie Miłosza, nierzadko polemicznie: u Różewicza („Ocalałem / prowadzony na rzeź”, *Ocalony*), Herberta

Ocalić to znaczy odbudować wiarę w realnie istniejący świat. Odbudować – poza wszelkimi naukowymi spekulacjami, bez filozoficznych zastrzeżeń – świat, w którym dobro i zło mieszczą się w głębszym, transcendentnym porządku. Kluczem pozostaje Poezja, która pozwala na nowo ponazywać rzeczy, pomaga odzyskać pierwotny związek między słowem i tym, co to słowo znaczy. Dlatego tak bliska Miłoszowi jest tradycja medytacyjna, dlatego tak bliscy są mu myśliciele chrześcijańscy pokroju Thomasa Mertona i Simone Weil. Co więcej: odzyskać świat to dostrzec go w jego zmienności, nieuchwytności, całej dynamice zdarzeń. To równocześnie pojąć świat w nierozzerwalnej relacji z poznającym go podmiotem. Człowiek współczesny istnieje często poza doświadczeniem, pozbawiony emocjonalnej bezpośredniości zjawisk, a więc w pewnym sensie poza światem jako takim, zamknięty w bańce swego *cogito*. Swoje wyalienowanie odbiera jako częściowo tylko uświadomione cierpienie, wyrażające się w dojmującej samotności. Nieprzypadkowo Miłoszowi będzie blisko do takich amerykańskich pisarzy, jak Walt Whitman czy Henry David Thoreau, u których dochodzi do głosu pierwotna, niczym nieskrępowana radość życia¹¹. Ocalić – to odzyskać świat dla siebie, uwierzyć na powrót w jego realność, ukrócić szaleństwo postępującego zwątpienia.

W wypadku Miłosza relacja ze światem jest niemalże miłosna: nakazuje i przynagla, by wchłaniać go wszelkimi zmysłami. Stąd w jednym z późnych wierszy poeta przyzna: „robię to tylko, co zawsze robiłem, układając sceny tej ziemi z rozkazu erotycznej wyobraźni” (*Uczciwe opisanie siebie...*, TO). Erotyzm u Miłosza znacznie wykracza poza czysto seksualne konotacje, bywa właśnie apetytem na Życie

¹¹ Walt Whitman jest jednym z częściej tłumaczonych przez Miłosza poetów. Warto zacytować słowa Magdy Heydel na temat relacji Miłosza i Whitmana: „Whitman jest dla Miłosza poetą wielkich przestrzeni geograficznych i duchowych, zawierających w sobie wszystko. To poeta, który się nie ogranicza, nie zawęża i nie miniaturyzuje świata. Wielkie obszary kontynentu amerykańskiego znajdują – by tak rzec – odbicie w swoistej szerokości gestu poetyckiego i otwartości podmiotu. Whitmanowski człowiek zanurza się w świat, zanurzając się jednocześnie w transcendencję, której żywiołem jest rzeczywistość, prześwieclona ideą Dobra dostępnego w tym, co odbiera się za pośrednictwem zmysłów. Miłosz przełożył sporo wierszy barda Ameryki, koncentrując się zwłaszcza na krótkich, intensywnych opisach konkretnych sytuacji czy postaci na tle plastycznie zarysowanych krajobrazów”; M. Heydel, „Gorliwość tłumacza”. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2013, s. 17.

w każdej jego zmysłowej postaci. Nie chodzi więc o perwersję, lecz o bliską i czułą więź z tym, co istnieje. Miłosz nieprzypadkowo użyje w stosunku do siebie ironicznej formuły: „Gąbka, która cierpi, bo nie może napełnić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami”¹² (*Esse*, WROZ 48–54). Cierpienie bierze się z zachwyty, z nadmiaru rzeczy istniejących. Dochodzimy do paradoksu, w sumie optymistycznego w swej wymowie: podmiot, który pragnie i pożąda, samym swym łaknieniem potwierdza niezbywalny status istniejącego (wbrew niektórym filozofom) świata. Nie można pożądać czegoś, czego nie ma.

„Mistrz pokonanej rozpacz”

Nie da się mówić o tej poezji, nie próbując uchwycić punktu, w którym znajduje się podmiot liryczny Miłosza. Z jakiej pozycji do nas mówi? Jako kto nam się przedstawia? Wiemy, że bardzo często poeta używa liryki maski – mówi ktoś podobny do samego Miłosza, kto jednak nim nie jest:

[...] uważam się dzisiaj za jednego z wielu
Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii
Układających wiersze o kwitnieniu wiśni,
O chryzantemach i pełni księżyca.
(*Nie więcej*, KP11W)

Nawet jeśli mamy do czynienia z autokreacją, to u poety widoczna jest „retoryka skromności”, która w ostatecznym rozrachunku służy nie tyle uwypukleniu podrzędnego miejsca w społeczeństwie („jeden z wielu”), co zaakcentowaniu praktycznego wymiaru jego działań. Tradycja Dalekiego Wschodu wielokrotnie powraca w dojrzałym okresie pisarstwa Miłosza, bowiem jest zbliżona do jego rozumienia istoty poetyckiego powołania. W innym wierszu poeta sformułuje autodefinicję: „Sługa ja tylko jestem niewidzialnej rzeczy, / Która jest dyktowana mnie i kilku innym” (*Sekretarze*, HOP), podobnie podkreślając swą odtwórczą rolę i deskryptywny charakter pracy – co dodatkowo oddaje tytuł wiersza.

Miłoszowi nieobce są lęki XX wieku – jego świadomość jest świadomością po Upadku. Do głosu dochodzi obawa wyrażona w pytaniu:

¹² Utwór jest przedmiotem jednej z analiz w niniejszym tomie.

„Czymże to wszystko było, jest i będzie – / świat napelniliśmy wołaniem naszym” (*Posąg małżonków*, TZ). Andrzej Kijowski (dodajmy, jeden z pierwszych krytyków literackich w kraju, który poświęcił uwagę Miłoszowi) dostrzeża jego programowy pesymizm:

Jako pesymista Miłosz nie wyróżniałby się niczym od swoich współczesnych, bo któż pesymistą nie jest. Ale – pisze – *mój wewnętrzny rozwój mierzę stopniowym wzrostem nieufności do sztuki mego stulecia*. Miłosz chce przez to powiedzieć, że jest też pesymistą, ale z zupełnie innych powodów.

Sztuka współczesna to nieustający od prawie stu lat popis sarkazmu, gniewu, złości, melancholii, strachu, niewiary i nieprzyzwoitości. [...] Miłosz należy do kilku pisarzy naszego wieku usiłujących naprawdę mówić. Mówić, to znaczy wierzyć, że słucha tego ktoś rozumny – człowiek rozumny lub Bóg rozumny¹³.

Pesymizm Miłosza nie jest więc postawą emocjonalną, jakimś rodzajem przygnębienia czy smutku, bierze się natomiast z rozpoznania kondycji duchowej świata, w którym jest zanurzony, w tym także współczesnej sztuki. Tę niechęć, którą Kijowski dobrze uchwycił i zdefiniował, będą dzielali bliscy Miłoszowi Herbert („jeśli tematem sztuki / będzie dzbanek rozbity / mała rozbita dusza...”, *Dlaczego klasycy*) i Różewicz („nagle zobaczyłem w gazecie / coś co przypominało wiersz”, *Ucieczka*). Co jednak wyróżnia Miłosza, to przekonanie, że ten impas można przełamać, że kryzys kultury nie jest klęską, lecz wyzwaniem i zadaniem dla artysty – i tu nie sięga jego pesymizm.

Istnieje więc drugi biegun tej postawy. W homilii pogrzebowej arcybiskup Józef Życiński nazwał poetę „mistrzem pokonanej rozpacz”, używając tym samym jego własnych słów z wiersza *Sztukmistrz*¹⁴. „Pokonanej rozpacz”, czyli – trudnej radości, w której nie ma nic z płytkiego zadowolenia czy pustej błazenady. Miłoszowi zdarza się wprost pisać o szczęściu, o tym, że sam jest szczęśliwy, o momentach spełnienia czy zachwyty. Ale „pokonanie rozpacz” jest czymś więcej, jest przekroczeniem historiozoficznych lęków i otwarciem się na horyzont nadziei, jest też oparciem się o sens wynikający z doświadczenia transcendencji. Życiński mówił:

¹³ A. Kijowski, *Tematy Miłosza* [w:] tegoż, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Burek, Warszawa 1991, s. 303–304.

¹⁴ „Oby ci, którzy ciągnąć dalej mają dzieło, zaczynali tam, / gdzie ty kończyłeś, mistrzu pokonanej rozpacz” (*Sztukmistrz*, TO).

W całej twórczości Miłosza pulsuje augustyński niepokój serca szukającego Boga. Nie należy w tej twórczości szukać budującej moralistyki, gdyż wyraża ona szczerą aż do bólu prawdę o dramacie ludzkiego losu. Wyrażając nastoje swojego serca, Poeta ostrzegał młodych przed gorzkim smakiem sukcesu i uczył żyć w świecie rozdartym między rozpaczą i nadzieją. W jego poszukiwaniach wyraźnie widać augustyńskie rozdarcie, w którym trwa zmaganie dobra ze złem i powracają wielkie pytania przykuwające ongiś uwagę sympatyków gnozy¹⁵.

Mówi więc u Miłosza (i przez Miłosza) ktoś, kto traktuje poezję jako medytację. Dlatego tak wyraźnie zarysowuje się, już we wczesnej fazie tej twórczości, figura mędrca. Mówi ktoś, kto raczej stoi z boku, obserwuje i przedmiot obserwacji poddaje głębokiemu namysłowi, niż ktoś, kto czuje potrzebę zaangażowania i stawia się w centrum wydarzeń. Częstokroć wypowiada się też z pozycji kogoś, kto już wie lepiej, kto ma prawo dzielić się bolesną mądrością życiową. Odnajdujemy Miłosza i w figurze Ojca z cyklu *Świat. Poema naiwne*, i w postaci staruszka-proroka z *Piosenki o końcu świata*. Z rzadka przyjmuje on jednak postawę apodyktyczną, daleki jest od szermowania gotowymi sądami, woli snuć rozważania i zgłębiać istotę problemu. (Stąd też powielany, lecz do pewnego stopnia słuszny stereotyp „metafizycznego” Miłosza i „moralistycznego” Herberta, u którego etyczne oceny są wyrazistsze i częstsze). Jest Miłosz mędrce, gdy mówi: „Ja jednak nauczyłem się odrzucać” (*Do Alberta Einsteina*, WROZ 48–54), „rozważam chwilę, / Kiedy stopa zwalnia uchwyt, wyciąga się ramię” (*Oda do ptaka*, KPIIW) czy „W trwodze i drzeniu myślę, że spełniłbym swoje życie, / Tylko gdybym się zdobył na publiczną spowiedź” (*Zadanie*, GWSIKZ). Staje się mędrce, który ociera się o mistyczne poznanie, gdy w wierszu *Oeconomia divina* stwierdza:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.
(*Oeconomia divina*, GWSIKZ)

Miłosza jako mędrca zdradza także pewien porządek dociekania, struktura wierszy zbliżona do kompozycji traktatu filozoficznego,

¹⁵ J. Życiński, *Mistrz pokonanej rozpacz*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 202, s. 24.

gdzie jest miejsce na hipotezy, argumentację, konteksty badawcze, wreszcie rekapitulację wniosków. Jest mędrce, który zostawia przestrzeń dla interlokutora, raczej podprowadza, niż zastępuje. Często jego wiersze mają charakter otwarcie dialogiczny:

O ziemskiej cywilizacji co powiemy?

Że był to system kolorowych kul z zadymionego szkła,
W którym związała się i rozwijała nitka świetlnych płynów.
(*Wieść*, GWSIKZ)

Zapytałeś mnie, jaka korzyść z Ewangelii czytanej po grecku.
Odpowiem, że przystoi, abyśmy prowadzili
Palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu
Jak też abyśmy, z wolna wymawiając głoski,
Poznawali prawdziwe dostojeństwo mowy.
(*Lektury*, GWSIKZ)

I jest to dialog sokratejski, w trakcie którego w słuchaczu rodzi się mądrość. Jest sokratejski również w tym sensie, że ścieżka poznania jest równocześnie drogą do etycznego bycia w świecie, mieści się w kluczu „etyzmu poznawczego” przypisywanego Sokratesowi. Jak stwierdził Marek Zaleski: „Wielki i prawdziwy poeta zawsze pisze poezję trochę «zamiast» filozoficzno-religijnych traktatów. Uczestniczy bowiem w pracy nad stawaniem się świata”¹⁶. Warto wspomnieć, że Miłosz nie tylko w ten sposób tworzył, lecz również żył, czemu daje świadectwo Teresa Walas: „nigdy nie rozmawiał o byle czym, ani też nie prowadził konwersacji. Nie uznawał również gadania. Zawsze, rozmawiając, stawiał problem i wzywał swojego interlokutora do pomocy w rozwiązaniu tego problemu”¹⁷.

W późnej twórczości Miłosza mędrzec staje się Starym Mistrzem – kimś świadomym własnego przemijania, ciężaru starości, wreszcie – zbliżającej się śmierci, która stawia człowieka wobec kwestii eschatologicznych. Figura Starego Poety stała się leitmotivem poezji lat 90., co pierwsza dostrzegła Anna Legeżyńska, pisząc o twórczości Iwaszkiewicza, Szymborskiej, Herberta, Różewicza, a także właśnie

¹⁶ M. Zaleski, *Powrót Miłosza...*, s. 19.

¹⁷ Wypowiedź prof. Teresy Walas w filmie *Spotkania z Czesławem Miłoszem*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=XF2PgcxpGa8> [dostęp: 31.07.2020].

Miłosza¹⁸. Badaczka podkreśla specyficzny rys toposu, który ma niewątpliwie antyczną, horacjańską proveniencję – powraca on w zmodyfikowanej, ironicznej postaci. Pozostając przy samym Miłoszu: bohater jego senilnej twórczości u progu śmierci odkrywa, że wcale nie jest mądrzejszy, niż był. Co więcej: odkrywa w sobie młodzińczy zapał, młodzieńcze pragnienia, a nawet... słabości. Mówi: „podglądam osobno, ich tyłki i uda, zamyślony, kołysany marzeniami porno”, by zaraz samemu się skarcić: „Stary lubieżny dziadu, pora tobie do grobu, nie na gry i zabawy młodości” (*Uczciwe opisanie samego siebie...*, TO).

Czas przechodzenia na drugą stronę to moment spotęgowanego „apetytu na życie”, co kłóci się ze stereotypowymi wyobrażeniami o „jesieni życia”. To także czas rytualnego gestu pożegnania z bliskimi (Adam Zagajewski wspomina, że Miłosz faktycznie zapraszał do swego mieszkania bliskich i znajomych, i choć nikt nie nazywał tego wprost, wszyscy wiedzieli, że jest to forma pożegnania). Dwa lata przed śmiercią Noblisty umiera jego żona Carol, a odpowiedzią poety jest poemat *Orfeusz i Eurydyka*, który domyka twórczość pisarza. Również i ten tekst, choć dotyczy utraty, odejścia i rozpaczy, mówi o trudnej nadziei, trudnej, bo wykraczającej poza horyzont doczesny:

Dniało. Ukazały się załomy skał
Pod świetlistym okiem wyjścia z podziemi.
I stało się jak przeczuł. Kiedy odwrócił głowę,
Za nim na ścieżce nie było nikogo.

Słońce. I niebo, a nad nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczoł.
I zasnął, z policzkiem na rozgrzanej ziemi.

(*Orfeusz i Eurydyka*, OIE)

Jak zwykle więc u Miłosza nie dostajemy gotowej odpowiedzi uzbrojonej w religijne dogmaty, lecz spotykamy raczej coś na kształt dziecięcej ufności, która nie pyta, lecz każe wierzyć ponad wszystko i wbrew temu, co już się wie. Bezdenny ból wyrażający się w krzyku znajduje

¹⁸ A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

swoją konsolacyjną odpowiedź w śnie, wypełnionym zapachem i brzęczeniem pszczoł, żal zostaje ukojony przez doświadczenie ziemi.

„Nietrwały towarzysz wiatrów ucichłych”. Bohater wierszy Miłosza

W wypadku twórczości Miłosza, pytając „kto mówi?”, sięgamy daleko poza dociekania ściśle literaturoznawcze – dotykamy kwestii tożsamości bohatera. Co więcej, pytamy o tożsamość społeczności, którą poeta reprezentuje – w *Rodzinnej Europie* przedstawia się wprost jako środkowoschodni Europejczyk i konsekwentnie eksponuje te cechy, które na jego tożsamość europejską się składają. Dla Miłosza w równym stopniu ważna jest świadomość indywidualnego losu, co zanurzenie w losach zbiorowości: „Tajemnica odsuwania się każdego «dzisiaj» we «wczoraj», znikania każdego «jest» zastępowanego przez «było», brzeg, na którym stoimy, patrząc, jak prąd unosi znane nam widoki, ale również nas samych łudzących się, że stoimy na brzegu. A ponieważ jest to los nas wszystkich, tak że wobec mocy czasu znikają jakiegokolwiek zdolne nas dzielić różnice, odzywać się musi poczucie elementarnej ludzkiej wspólnoty” (*Wstęp*, KRO).

Bohater w twórczości Miłosza nieustannie zmienia pozy, maski, gesty i czytelnik wciąż stawiany jest przed pytaniem, na ile ma do czynienia z *alter ego* samego poety, a na ile z kreacją mylącą tropy: „Schodzę, a jeśli spytasz mnie, kto jestem, / to mówię: jestem nietrwały towarzysz / wiatrów ucichłych, zapomnianych twarzy” (*Wcielenie*, WROZ 37–44). Problem pewnej gry z czytelnikiem, ukrywania się za gestami, wchodzenia w nowe role został dość wcześnie dostrzeżony przez badaczy i wielokrotnie już skomentowany, choćby przez Jana Błońskiego:

Miłosz-człowiek rzadko się sam czytelnikowi odsłania czy prezentuje. Swoją osobliwość i bogactwo ukazuje w procesie poznawania, pochłaniania, sam powiada – „ocalania” świata. Kiedy nie może poradzić sobie z jego bujnością i zawilnością, powołuje do istnienia sobowtóry¹⁹.

Autor *Trzech zim* często w swoich wierszach stosuje lirykę roli – co dodatkowo może prowokować pytania o tożsamość podmiotu mówiącego. Jak jednak zauważa Aleksander Fiut, „nawet tam, gdzie

¹⁹ J. Błoński, *Miłosz jak świat...*, s. 83.

podmiot jest kimś innym niż autor, roztrząsane są problemy, które poeta, już bez przebrania, podejmuje w innych utworach”²⁰.

Zauważmy na marginesie, że pytanie o tożsamość stało się jednym z ważniejszych (i bardziej dramatycznych) pytań XX wieku, co z pewnością wiąże się z licznymi zakrętami dziejowymi „epoki pieców”. Ma jednak swoje głębsze korzenie w przemianach związanych z rozumieniem ludzkiej podmiotowości, z rozpadem racjonalnej wizji człowieka jako jednostki samoświadomej i wewnętrznie wolnej. Miłosz sam powiedział, że jednym z ważniejszych dla niego odkryć nowoczesności jest stwierdzenie, że człowiek raczej „staje się”, niż „jest”. Pojmował więc istotę osoby dynamicznie, w rozwoju.

Co możemy w telegraficznym skrócie powiedzieć o Miłoszu – bohaterze własnych wierszy?

1. Od pierwszego do ostatniego tomu jako bohatera wierszy możemy wskazać kogoś, kto reprezentuje pewien zespół cech niezmiennych, zarazem jednak ulega licznym metamorfozom i pojawia się w kolejnych wcieleniach;
2. wyraźnie rysuje się u niego już od początku postawa postronnego obserwatora – to raczej ktoś, kto stoi z boku, daleki od postawy zaangażowanego uczestnika;
3. wspólnota jest dla niego ważnym punktem odniesienia, choć zwykle ma do niej aktywny, krytyczny stosunek.

Poezja Miłosza jest bio-grafią (jak stwierdza Tomasz Garbol²¹), ale jako selektywnie dobrany materiał, nie jest to więc „życiopisanie” jak u Białoszewskiego – Miłosz tyleż o sobie odkrywa, co przesłania. Ostatecznie pytanie o „ja” w wierszach Noblisty to także pytanie o stosunek do Natury czy do Historii.

Za każdym z tych stwierdzeń stoi pokaźna bibliografia, wielu innych zapewne na liście brakuje – choćby przybliżającego stosunek Miłosza do romantyzmu i do romantycznej roli poety jako wieszcz... Postaram się więc zawęzić wypowiedź do kilku istotnych obserwacji, które mogą być potraktowane jako wprowadzenie do zagadnienia. Miłosz pyta – sam siebie, ale też i nas: „Kimże ja jestem, żeby

²⁰ A. Fiut, *Gra o tożsamość [w:] tegoż, Moment wieczny...*, s. 274.

²¹ T. Garbol, *Czesław Miłosz. Los*, Łódź 2018.

Campo di Fiori

odróżnić się od innych ludzi?” (*Religia Helenki*, PPD). Ważne jest dla niego spojrzenie na siebie od wewnątrz, uchwycenie istoty własnej natury, ale również i to, jak widzą go inni – postrzega sam siebie w dialogu. Za przykład niech posłuży fragment z korespondencji z Thomasem Mertonem:

Drogi Panie,

zdaje się, że Pan wierzy w moją mądrość. W rzeczywistości czuję się zakłopotany tym, że jestem dorosły i stoję samotnie, właśnie dlatego zawsze szukałem mistrzów i nauczycieli, jakby z braku wiary w samego siebie. Moja niezależność została, że tak powiem, wymuszona na mnie przez okoliczności²².

Zwraca uwagę fakt, jaką wagę Miłosz przykłada do tego, jak widzi go rozmówca, w tym wypadku autor *Siedmiopiętrowej góry*. I jak równocześnie chce odkłamać ten swój domniemany wizerunek, jak bardzo chce „stać w prawdzie”. Równocześnie postrzega swoją egzystencję przez pryzmat doświadczenia samotności. W jego „zakłopotaniu” własną dorosłością odbija się echo licznych wierszy, w których pojawia się zdumienie, że to on, ten sam, a niegdyś jeszcze chłopiec. Warto też zauważyć frazę – być może przypadkowo – pobrzmiewającą jednak Różewiczem, który też przyznawał, że szuka „nauczyciela i mistrza” (*Ocalony*). Wracamy do zasygnalizowanego powyżej problemu: nawet mówiąc o swoim prywatnym doświadczeniu, Miłosz opowiada o innych, tu o kondycji duchowej swojego pokolenia.

Miłosz regularnie stawia się w roli kogoś, kto poznaje świat z dystansu, raczej obserwując i medytując, niż działając. To postawa myśliciela, który powoli destyluje pytania i nie spieszy się z odpowiedzią. Takim poetyckim esejem jest chociażby *Campo di Fiori*:

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki.
(*Campo di Fiori*, OC)

Zauważmy wpierw, że sam akt wspomnienia wydarzenia, bądź co bądź należącego do odległej historii, w momencie, gdy bezpośrednio

²² T. Merton, C. Miłosz, *Listy*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1991, s. 24.

rozgrywa się dziejowy dramat, nie jest czymś zgoła oczywistym. Pytania zawarte potencjalnie w tym skontaminowanym obrazie – egzekucji Giordana Bruna i pacyfikacji warszawskiego getta – znajdują odpowiedź dwie strofy dalej: „Ja jednak wtedy myślałem, / o samotności ginących”.

W kreacji podmiotu uderza postawa namysłu, która wyraża się w mnogości czasowników odwołujących się do procesów myślowych: „rozważam”, „dziwię się”, „rozpamiętuję”. Rzadko kiedy jest to jednak namysł książkowy, warto zwrócić uwagę na przestrzeń, w której podmiot oddaje się medytacjom – może to być las, brzeg rzeki, jezioro, stacja metra, bar na lotnisku, ulica w Warszawie... Miłosz jest „podglądaczem świata”, który pielęgnuje w sobie zdziwienie małego chłopca i zdolność do stawiania pytań najprostszyc. Widzi świat w ciągłym ruchu, przybierający nowe, fantastyczne nieraz kształty. Poznawanie jest w istocie czułym towarzyszeniem światu:

[...] świat Miłosza pokazuje się czytelnikowi nie jako całość statyczna i tożsama z sobą, lecz jako proces. Jego istotą jest podejmowana przez podmiot próba uzasadnienia własnej sytuacji, czy lepiej: próba odnalezienia dla niej gruntu. Zmusza to ów podmiot do takiego istnienia, którego istotą jest ponawiany wciąż akt stawiania fundamentalnych pytań typu – kim jestem? gdzie jestem? wobec czego jestem? ku czemu jestem?...²³

Miłosz poznaje nie jak badacz o chłodnym umyśle analityka, lecz kontemplując, zatracając się w przedmiocie zachwytu. Właśnie zachwyty jest czymś, co Miłosza wyróżnia, i co on sam nieustannie podkreśla; towarzyszy mu stały głód wrażeń, jest osobą o nieposkromionym apetycie na Rzeczywistość: żąda barw, dźwięków, kształtów. Zachwyty powoduje ból, bo jest ciągłym nienasyceniem, ale jest to ból rozkoszny.

Pamiętajmy jednak, że radość Miłosza ma swój rewers: nie bierze się z idyllicznej postawy negującej wszelkie zło na Ziemi, lecz znajduje równowagę w przeżytych cierpieniu. Jest to wiedza tragiczna, a poeta sam przyzna: „Rozumiesz. Jest taka cierpienia granica, / Za którą się uśmiech pogodny zaczyna” (*Walc*, OC). Cierpienie Miłosza (o czym pisze Marian Stala) bierze się z kondycji wygnańca,

²³ M. Stala, „...Szukając tego, co jest Rzeczywiste” [w] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Lublin 2016, s. 73.

z poczucia nieodwołalnej straty miejsca, z którego się pochodzi. „Znakiem firmowym” tej poezji będzie nostalgia jako „ tęsknota za nieosiągalnym”. Autor *Metafizycznej pauzy* wielokrotnie musiał żegnać bezpowrotnie miejsca, z którymi był biograficznie związany: Szećejnie i Litwę w czasie wojny, Warszawę po klęsce powstania, Polskę w 1951, Francję w 1960 roku. Ale w pewnym momencie kondycja wygnańca zyskuje metafizyczny wymiar: to ktoś niezakotwiczony w Bycie, doznający „wykorzenia” (tego ostatniego słowa używa Miłosz w sensie nadanym przez Simone Weil).

Równocześnie Miłosz odczuwa potrzebę definiowania się wobec wspólnoty, czy będzie to wspólnota narodowa, historyczna, czy religijna. Nigdy jednak nie jest to uznanie w pełni swej przynależności, lecz raczej ruch „od – do”: stąd jego problemy z polskością, także z polskim modelem katolicyzmu. Tę pełną dynamiki postawę ukształtowało poczucie bycia pomiędzy; jako Litwin był zawieszony pomiędzy Wschodem i Zachodem, jako osoba poszukująca czuł narastający dystans i do fideistycznego modelu wiary, i do ateizmu opartego na „światopoglądzie naukowym”.

Autor *Kronik* nie jest też kosmopolitą negującym swe pochodzenie – miejsce urodzenia jest dla niego nieustannym punktem odniesienia, jest w pełni świadom, jak głęboko i nieodwołalnie kształtuje każdego z nas język, obyczaj, kultura, krajobraz, które stanowią krąg rzeczy bliskich i decydujących o naszym „miejscu na Ziemi”. W *Rodzinnej Europie* napisze między innymi: „Być może jest to okazja, żeby zauważyć, jak punkt, w którym urodziliśmy się, separuje nas od poglądów gdzie indziej przyjętych. Najbardziej nawet zamierzchnie tragedie mają wielką trwałość, bo żyją w przyśłowiu, w pieśni ludowej, w podaniu przekazywanym z ust do ust i później stanowią gotowy materiał literatury”²⁴. Miłosz chce jednak o pamięci historycznej myśleć w sposób nowoczesny i do tego techników zachęca – pamięć żyje w nas i pracuje; pozostawiona sama sobie staje się siedliskiem resentymentów i kompleksów. Historia jest dla niego przedmiotem poetyckiej medytacji. Jesteśmy w niej zanurzeni, żyjemy nią, nie powinniśmy się jednak zgodzić, by wzięła

²⁴ C. Miłosz, *Rodzinna Europa...*, s. 19.

górze nad życiem. Przeszłość jest częścią naszej pamięci, także tej indywidualnej, i może być fundamentem, ale i balastem:

Był rok 1911. [...]

Na wsi mówiono po litewsku i częściowo po polsku. [...]

Każde dziecko, dodane do wielomilionowej masy narodów podbitych, było dzieckiem klęski. Za nim rozpościerała się przeszłość krwawych bitew, rozpaczliwych powstań, szubienic, zesłań na Sybir i kształtowała całe późniejsze życie, niezależnie od jego woli. Przeszłość ta nie ginęła, choć była niepowrotna²⁵.

Miłosz nie odrzuca więc polskości, nie neguje swego pochodzenia, jak zdarza się czasem słyszeć, lecz oczekuje krytycznego dystansu, który wyzwala z historycznych determinant. Bliski jest w tym – co sam podkreślał – szkole Gombrowicza, bezlitośnie smagającego formę polskości zastygłą w romantycznych gestach i maskach. W wierszu *Naród* Miłosz pisze:

Najczystszy z narodów ziemi, gdy osądza je światło błyskawic,
Bezmyślny a przebiegły w trudzie zwykłego dnia.

Bez litości dla wdów i sierot, bez litości dla starców,
Kradnący sprzed ręki dziecka skórki od chleba.

(*Naród*, ŚD)

I nietrudno w tym rysie pełnym wewnętrznych sprzeczności dostrzec patronat Norwida. W momentach doniosłych historycznie stać nas na to, by sprostać dziejowym wyzwaniom, poza Historią – karlejemy, niezdolni, by zdobyć się na trud budowania etycznych relacji również w czasie pokoju.

Jak więc napisałem na początku tego podrozdziału, można założyć w poezji Miłosza niezmienny rys bohatera – to „ironiczny moralista” (jak pisał o nim Janusz Sławiński), kapłan poezji wierzący w moc poetyckiego słowa, uważny obserwator. Równocześnie dostrzec możemy jego kolejne wcielenia: przedwojenny katastrofista, który mówi: „czuję wicher, co przeze mnie wieje / pałacy, suchy” (*Obłoki*, TZ), poeta zaangażowany stający w obronie skrzywdzonego „prostego człowieka”, wygnaniec szukający swej ojczyzny, wreszcie Stary Mistrz, dla którego poezja staje się współczesną formą *ars bene*

²⁵ Tamże, s. 26.

moriendi. To ostatnie wcielenie zyskuje u Miłosza niezwykle, poruszający kształt, nie jest jednak czymś całkowicie wyjątkowym na tle poezji końca XX wieku. Idzie natomiast w parze z ironią. U Noblisty ironia tkwi między innymi w odkryciu, że choć przemija powłoka cielesna, to pragnienia, także te najbardziej zmysłowe, nie wygasają. Pożądanie, ale też wieczna tęsknota za zmysłowym ulotnym pięknem, apetyt na życie we wszelkich jego przejawach – nie są przywilejem młodości. Jednak przyznając się do dążeń przyziemnych, czasem po prostu do męskiej chuci, Miłosz opiewa wspaniały, bogaty świat, w który nie wątpi. Ostatecznie w podążaniu za pięknem rzeczy widzialnych jest pierwiastek boski, gwarancja nieśmiertelności:

Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.

(Na moje 88 urodziny, TO)

3. Pamięć i Wyobraźnia

Jak dotrzeć słowem do Realnego? Co potwierdza, że świat ofiarowany naszym zmysłom jest prawdziwy i istnieje niezależnie od naszych rozumowych kalkulacji? Poezją Miłosza rządzą dwie powiązane siły, Pamięć i Wyobraźnia. Należy jednak zwrócić uwagę, że ich znaczenie w wierszach Noblisty jest odległe od potocznego pojmowania. Tym bardziej trzeba wziąć pod lupę to, co pisze o nich sam poeta:

„Widzieć” znaczy nie tylko mieć przed oczami, także przechowywać w pamięci, „widzieć i opisywać” znaczy odtworzyć w wyobraźni. Dystans, jaki stwarza tajemnica czasu, nie musi zmieniać wydarzeń, krajobrazów, twarzy ludzkich w gmatwaninę coraz bardziej blednących cieni. Przeciwnie, może je ukazywać w pełnym świetle, tak, że każdy fakt, każda data nabiera wyrazu i trwa na wieczne przypomnienie ludzkiego znieprawienia, ale i ludzkiej wielkości²⁶.

Nawet w tak krótkim cytacie kilka kwestii wymaga objaśniającego komentarza: Miłosz otwarcie nawiązuje do Mickiewicza, zasada „widzieć i opisywać” zaczerpnięta jest przeciwieństwo z *Pana Tadeusza*. To nie przypadek, gdyż świat, który wyłania się z kart naszego narodowego poematu jest światem ocalonym w pamięci – dla Miłosza

²⁶ C. Miłosz, *Królewska Akademia Szwedzka...*, s. 382-383.

pamięć także ma charakter ocalający. Zwróćmy też uwagę na korelację między zapamiętanym momentem i chwilą przywoływania go z pamięci – a więc przeszłością i terażniejszością. Miłosz dostrzega pewien fenomen, który pozostaje tajemniczy: to, co minione, z czasem nabiera wyrazistości, gęstnieje w niczym niezmacony obraz. To terażniejszość jest płynna i nieuchwytna, traci swój kontur w zestawieniu z minionym.

Dziś doskonale wiemy, że pamięć jest zbiorem różnych procesów. Możemy mówić o pamięci idealizującej i traumatycznej, o pamięci indywidualnej i zbiorowej, formą pamięci jest wspomnianie, ale też odpominanie i zapomnianie. Pamięć jest „uobecnianiem nieobecnego”. Ma charakter etyczny – zakorzenia nas w doświadczeniu historycznym („narody, tracąc pamięć, tracą życie”), ale pozostawiona sama sobie, może się przekształcić w groźny mechanizm nostalgii czy narodowych resentymentów. Również u Miłosza stosunek do pamięci jest złożony. Porównajmy dwa (znane i popularne) fragmenty: w wierszu *Który skrzywdziłeś* padają słowa groźby: „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta. / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy” (SD). Na wyjątkowych prawach władza pamięci wiąże się tu z rolą poety, na którym spoczywa obowiązek utrwalania historycznego zła w imieniu wspólnoty. W ten sposób literatura staje się Pamięcią (i jest to bliskie Norwidowskiemu pojmowaniu narodowej roli literatury). Ale jest też inny wiersz, wzywający raczej do zapomniania niż pamiętania: „Zapomnij o cierpieniach, / Które sam zadałeś. / Zapomnij o cierpieniach, / Które tobie zadano” (*Zapomnij*, TO). Te dwa teksty, zestawione ze sobą bezrefleksyjnie, zdają się sprzeczne. Powtórzmy jednak: Miłosz mówi o różnych rodzajach pamięci. Jest pamięć, która wymierza sprawiedliwość tym, którzy zdają się poza wszelkim ludzkim sądem, i jest pamięć, która zamyka nas w jałowych doświadczeniach przeszłości, nie pozwala ruszyć dalej. Pamięć osadza nas w byciu: „Przypominane, krajobrazy i ludzkie postacie łagodnieją i pięknieją, przenika je szczególne światło, nawet dawny gniew zmienia się w litość i współczucie. Jeżeli umiemy przypomnieć: bo czasem jakiś okres życia tak zrasta się z przeżyciami grozy czy wewnętrznego chaosu, że całe miesiące czy lata zostają usunięte z pamięci” (*Wstęp*, KRO).

Pamięć podlega przemijaniu, tak samo jak nasze bytowanie na ziemi, i moment, gdy obraca się w niebyt, jest momentem tragicznym, odczuwamy go jako niemal fizyczny ból:

Cokolwiek było, słabnie, chwieje się, rozwiewa i człowiek modli się wtedy wołając o pomoc, bo wątpi o tym, że żył. Jeżeli gwiazda, która rozjarza się na zielonkawym niebie, naprawdę jest tak daleko, o miliony mil, jeżeli za nią krążą inne gwiazdy i słońca, a cokolwiek rodzi się, mija bez śladu, tylko Bóg zdoła ocalić przeszłość od nieznaczenia. Choćby przeszłość cierpień. Byle wolno ją było odróżnić od snu²⁷.

„Ocalić przeszłość od nieznaczenia” – tę jedną frazę wyłowioną z całości można potraktować jako nadrzędny imperatyw etyczny poety. Miłosz stara się przerzucić pomost pomiędzy przeszłością i terażniejszością, uchwycić „metafizyczną pauzę”.

Pamięć u Miłosza splata się, i uzupełnia zarazem, z Wyobraźnią. Doskonale ujął to Wojciech Karpiński, pisząc w nawiązaniu do *Ziemi Ulro* o jej autorze:

Buduje między sobą i sobą Most w Czasie, niemożliwy i upragniony [...].
[...] Wciąż rysować to, co wymyka się formie, narzucać słowom siłę trwalszą od słowa, być zarazem pamięcią i wyobraźnią, hierarchią i swobodą, buntem i pokłonem, ruchem i trwaniem, chwilą i wiecznością. Tym abstrakcyjnym nadać konkretność, konkretom przywrócić sens. Zakres dzieła Miłosza budzi zdumienie. Rysowane słowami mapy służą odnalezieniu się w lesie Pamięci i Wyobraźni²⁸.

Zazwyczaj ustawiamy te dwie władze naszego umysłu na przeciwnych biegunach – pamięć jest odtwórcza i sięga do przeszłości, wyobraźnia jest niczym nieskrępowaną zabawą z rzeczywistością i wydobywa z niebytu to, co do bytu przynależeć nie może. Wyobraźnia jest sferą marzeń, imaginacji. Jednak u Miłosza pamięć często kroczy zdradzą prawdę i wykoślawia przeszłość, wyobraźnia natomiast podlega jest dyktatowi zmysłów, sięga krok dalej niż wzrok czy słuch, odsłaniając, co kryje się za danym bezpośrednio... Wyobrażone wpisuje się w kształt widzialnego, dopełnia go i potwierdza równocześnie:

Na płaskich głazach nad wodą jodłową zatoki
Wylegają się duchy podobne do nurków z butelkami tlenu.

²⁷ Tenże, *Dolina Issy...*, s. 185.

²⁸ W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza [w:] tegoż, Książki zbójcekie*, Lublin 2002, s. 170–171.

Jedyna córka czarodzieja, Miranda,
Na osiołku jedzie w stronę groty
Ścieżką usłaną skrzypiącymi liśćmi.
(*Gucio zaczarowany*, GZ)

„Duchom” i z zachowania, i z wyglądu do tradycyjnych duchów daleko, jest w nich coś filuternego. Świat wyobrażony Miłosza zakorzeniony jest w baśniowości, zarówno wyniesionej z książek, jak i zasłyszanej w ludowych podaniach i legendach. Pisarz otwarcie czerpał z lektur swojego dzieciństwa (*Gucio zaczarowany* jest także tytułem powieści fantastycznej dla dzieci autorstwa Zofii Urbanowskiej)²⁹.

Pamięć i Wyobraźnia jako dwie siły kreacyjne nie są dla Miłosza igraszkami umysłu, lecz odpowiedzią na chorobę XX wieku, którą jest postawienie w stan podejrzenia tego, co rzeczywiste. „W nienawistnym stosunku wobec rzeczywistości widzi Miłosz zasadniczą cechę współczesnej kultury i jej główne zagrożenie: jest autodestrukcyjna, zarażona niemotą”³⁰. Wyobrażać sobie – to dla autora *Dalszych okolic* nie tyle puszczać wodze fantazji wbrew istniejącemu, widzialnemu światu, ile raczej dodawać, nadbudowywać na istniejącym, w imię racji zachwyty i afirmacji tego, co dane w bezpośrednim doznaniu. Wyobraźnia jest niejako poligonem dla gry zmysłów, przedłużeniem, a nie zaprzeczaniem Realnego.

Splot Pamięci i Wyobraźni objawia to, co cielesne, a równocześnie odpowiada na potrzebę „uchylenia zasłony”, którą poeta wielokrotnie i na różne sposoby przywołuje:

²⁹ O lekturach Miłosza wyniesionych z dzieciństwa i obecnych w jego twórczości, pisze Lillian Vallee w: *Kochaj dzikiego tabędzia. Czesław Miłosz kręgi dzieciństwa*, tłum. M. Heydel, „Apokryf” 2001, nr 16 (dodatek do „Tygodnika Powszechnego”), s. 16–17. Autorka zastanawia się między innymi: „ilu czytelników Miłosza, podobnie jak ja, dumalo nad tym, skąd w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* wziął się kret, albo nad bardzo niechrześcijańskim wężem w *Rue Descartes*. Dlaczego w środku koncentrycznych kół agonii w wierszu *Pamiętnik naturalisty* znajduje się płaczący zając? I dlaczego w tym samym fragmencie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* nawet najmniejsze owady stają się symbolami pasji, współodczuwania czy wręcz całego ziemskiego cierpienia? Dlaczego to sroka staje się punktem wyjścia do filozoficznych rozważań, a zabicie wiewiórki stanowi powód straszliwego żalu i poczucia winy? Czy w całym dziele Miłosza znajdziemy bardziej poruszającą scenę niż ta z *Doliny Issy*, kiedy to Domcio powoli, sadystycznie zabija psa? Nikogo pewnie nie zdziwi, że odpowiedzi na takie pytania szukać można w dziecięcych lekturach poety”.

³⁰ W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza...*, s. 186.

A kiedy ręka uchyla zasłony,
I świat po nocy jawi się widzialny,
Na śnieżnych wieżach kołyszają się dzwony
I stoją w oknach szronu białe palmy,
I puch opada, pazurkiem strącony.

(Postój zimowy, OC)

„Świat widzialny” to nie tylko ten, który po prostu „da się zobaczyć”, lecz ten, który uruchamia lawinę zmysłów, zaprasza, by przebić się przez kolejne zasłony... Bo czym są „szronu białe palmy”? Znamy tę dziecięcą radość rozszyfrowywania mroźnych hieroglifów na oknie i poeta jawnie do takich dziecięcych gier się przyznaje. Ale wraz z „palmami” przywołuje zupełnie inny, nieprzystający do zimowych realiów świat, ciepły, odległy i egzotyczny zarazem. Dzięki temu prostemu chwytowi uzyskuje efekt zderzenia swojskiego i obcego, a groźna zima staje się zimą magiczną. Efekt zostaje spotęgowany w kolejnym wersie, gdzie czytamy o puchu, który „opada pazurkiem strącony”. Czyj jest ten pazurek? Czy podmiot widział ptaka, czy zale dwie przeczul jego obecność? Domniemany ptak (a może inne zwierzę) jakby zawisł między „widzialnym” i „domyślnym” światem. Zasłona jako metafora powraca w poezji Miłosza na różne sposoby i jest wyrazem jego religijnej postawy, domniemania, że jest „coś więcej”. Pamięć i Wyobraźnia to klucze do „drugiej przestrzeni” (jak zatytułowany jest jeden z tomów poetyckich), to wspomniany przez Karpińskiego „Most w Czasie”. To zarazem odpowiedź na Józefa Tischnera – na doświadczenie pobytu w „krajnie schorowanej wyobraźni”. Zasłona pojawia się u Miłosza w różnych kontekstach i korelacjach, również jako brama, furtka czy podszewka:

Stań tutaj przy oknie i uchyl zasłony,
W olśnieniu, widzeniu, na obcy spójrz świat.

(Walc, OC)

Ale obłoki jak płynęły, tak płyną
Porównywane do coraz to nowych rzeczy dotykanych ręką,
Do zasłon jedwabnych [...]

(Zmieniał się język, GZ)

Gmach ciemny, a u wejścia deski skrzyżowane
Bronią wstępu i starczyć muszą ci za bramę,
Jeżeli wchodzisz. [...]

(Książka z ruin, OC)

Zauważmy, że nawet jeśli w każdym z tych fragmentów zasłona jest przeszkodą, to nie w znaczeniu bariery, która uniemożliwia pełne poznanie, co raczej zachęty i wyzwania, które rozbudzają ciekawość, są obietnicą spełnienia. Jest to granica, która domaga się przekroczenia w kierunku Nieznanego. Zasłona jest metaforą, przeciwwagą dla ciasnej klatki rozumu, w której zamykamy nasze wyobrażenia o świecie.

W późnych wierszach Miłosza ta sama metafora zyskuje dodatkowy, *stricte* religijny wydźwięk:

– Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.
Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.

(Sens, DOK)

Śmierć jawi się w tym układzie nie jako kres życia czy „metafizyczny skandal” (tego pojęcia użył Marian Stala, pisząc o śmierci w wierszu *Kot w pustym mieszkaniu* Wisławy Szymborskiej³¹), lecz gest ostatecznego zrozumienia, gdy związek między Ukrytym i Widzianym zostanie ukazany, Tajemnica rozwikłana. Istnienie przesłony rodzi więc raczej ciekawość niż strach.

4. Język poetycki Miłosza

W *Notatniku* z tomu *Druga przestrzeń* z 2002 roku Miłosz pisze:

Co można wyrazić? Nic nie można wyrazić.
Ogień pod fajerkami. Nastka smaży bliny.
Grudzień. Przed świtem. W wiosce koło Jaszun.

(Notatnik, DPRZ)

Marzenie, by uchwycić to, co istnieje – zarówno w siatkę języka, jak i w siatkę zmysłów – zdaje się niewykonalne. Język zawsze pozostanie niewspółmiernie ograniczony do tego, co się za nim kryje, co próbuje oddać w swej gramatycznej strukturze. A jednak sens poezji polega

³¹ M. Stala, *Kot i puste mieszkanie*, „NaGłos” 1996, nr 24.

na tym, by nieustannie próbować, nawet jeśli każda taka próba jest porażką „w natarciu na niewypowiadalne” (tę frazę kradnę z esejów Mertona, niech mnie tłumaczy pokrewieństwo ideowe myślicieli). Nadając światu językowy kształt, choć na moment docieramy do tego, co nazwać można sednem, sensem, zasadą istnienia.

Projekt Miłosza można więc nazwać „nowoczesnym klasycyzmem” (nie ja pierwszy po tę formułę sięgam), lecz dostrzeżmy wpierw, że kryje się w nim pewna sprzeczność – klasycyzm zazwyczaj idzie w parze z tym, co z nowoczesnością się kłóci. Miłosz w poetyckim języku godzi więc ogień z wodą. Klasyczny rys jego poezji to przede wszystkim jasność frazy, komunikatywność, ale również odwoływanie się do czytelnych toposów kultury, licznie rozsiane cytaty, aluzje literackie, otwarcie dialogowy charakter wielu wierszy. Nowoczesność zakorzeniona zaś jest w przeświadczeniu, że język nie jest w stanie wyrazić wszystkiego, że źródłem nieustannego cierpienia jest rozdarcie między tym, czego samotnie doświadczamy, a tym, co jesteśmy w stanie zakomunikować światu. Sprawy najistotniejsze, tajemnice mieszczą się „poza językiem” i sięgnąć po nie można jedynie tajemnym szyfrem, zrozumiałym dla nielicznych:

Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego.

Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji,
dystans między tym, co się wie,
i tym co się wyjawia.

(Mnie zawsze podobał się, DPRZ)

Miłosz w myśleniu o języku bliski jest T.S. Eliotowi, którego tłumaczył i do którego wielokrotnie nawiązywał. Obaj poeci wierzą w język otwierający się na cudze słowo, operujący polifonią, zakorzeniony w pamięci kulturowej. Podobnie jak autor *Wydrążonych ludzi* Miłosz szuka korelatów obrazowych dla uczuć i pojęć, pokrewne obu po- etom jest również wpisywanie w kontur filozoficzny doświadczeń codziennych wyrażanych w potocznym języku. W świetnym i wciąż aktualnym eseju *Metafizyka i rzeczy*: T.S. Eliot tak charakteryzował tę twórczość Jan Prokop:

Ciągła wymiana i krzyżowanie się planów w utworze, przejście od abstrakcyjnej refleksji do jednostkowego opisu, od pojęciowości do sensualistycznego konkretności, od metafizyki do „naturalizmu”: wszystko

to wynika z syntetyzującej postawy poety, który chciałby swoją wizją objąć całość – nie eliminować żadnych napięć. Narodzenie Chrystusa pokazać na tle pełnej konkretności rzeczy, które tak samo są – jak stary siwy koń na łące, jak pijacy grający w kości. Ambicją Eliota jest sprostać wszystkim przeciwnościom i napięciom ludzkiego istnienia. Rozwiązania, które proponuje, są rozwiązaniami przez wyostrenie sprzeczności, są oczyszczeniem poprzez „ciemność chłodu i bolesne spustoszenie”³².

Miłosz jest jak najbardziej „eliotowy” właśnie w łączeniu i wyostreniu sprzeczności. Towarzyszy mu przekonanie, że każda najdrobniejsza rzecz, każdy „skrawek rzeczywistości” znajduje swe uzasadnienie w pierwotnym porządku bytu i jako taki już jest ważny i domaga się naszej uwagi.

– W mgnieniu jednym, w tej gwiazdzie czasowi odjętej
Co widzisz, kiedy wichur zmienności ustaje?

– Ziemię, niebo i morze, ładowne okręty,
Wiosny mokre od rosy i zamorskie kraje.
Na te, w spokojnym blasku ukazane dziwy
Spoglądam i nie pragnę, bo jestem szczęśliwy.

(Rozmowa płocha, KPIIW)

Rzecz zatrzymana w kadrze pamięci wyłamuje się z porządku przemijania i podobnie jak u Eliota – ustanawia chwilowe władztwo nad przemijalnością. I tak jak Prokop pisze o Eliocie, połączenie konkretności z symbolem stanowi klucz do pogodzenia temporalnego z ponadczasowym: „Ale czas i beczasowość to także konkretne rzeczy, konkretne obrazy, postacie zanurzone w nurcie przemijania, a zarazem wyjęte zeń i utrwalone jak owad utrwalony w kropli bursztynu”³³. Dla Miłosza, jak widzimy, podobny zabieg jest źródłem konsolacji, wyraźnie mówi o ukojeniu dającym poczucie szczęścia wynikające z poczucia pełni. Tęsknota metafizyczna zostaje zaspokojona.

Ku „formie bardziej pojemnej”

Czegokolwiek by nie powiedzieć o poetyckich poszukiwaniach Miłosza, nadrzędną cechą jego języka pozostaje komunikatywność

³² J. Prokop, *Metafizyka i rzeczy*: T.S. Eliot [w:] tegoż, *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie*, Warszawa 1964, s. 159.

³³ Tamże, s. 157.

i jasność. Celowo zestawiam te dwie cechy, choć poniekąd oznaczają to samo – komunikatywność rozumiem jednak jako wierność „zwykłemu czytelnikowi” (i literalnie deklarowaną niechęć do „poezji niezrozumiałej”), jasność zaś – jako wierność tradycji, która uparcie dąży do „wysłowienia rzeczywistości”. Miłosz stawia się też wyraźnie w opozycji do wzorca awangardowego, niechętny czczym grom słownym, hermetyczności języka czy zbytniemu teoretyzowaniu w poezji. Kierunek swych dążeń wskazuje we *Wstępie do Traktatu poetyckiego*:

Mowa rodzinna niechaj będzie prosta.
Ażeby każdy, kto usłyszy słowo,
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi,
Tak jak się widzi w letniej błyskawicy.
(*Wstęp, TP*)

Trzeba więc mówić tak, by dało się odczuć bliskość rzeczy, dostrzec je poprzez słowo – poeta używa w końcu słowa „widział” – ale jednocześnie jest to możliwe tylko w jakimś momentalnym olśnieniu – stąd „letnia błyskawica”.

Na czym polega ta prostota? Miłosz pisze pełnymi zdaniami, często rozbudowanymi, wielokrotnie złożonymi, używając przy tym zrozumiałego słownictwa, unika neologizmów. Sporo u niego aluzji literackich, cytatów, część wierszy przyjmuje kształt dialogu. Jest to też poezja konkretna – niezwykle przedmiotowa, zmysłowa, zwrócona ku światu rzeczy. Warto jednak zauważyć, że badacze jednym głosem potwierdzają, jak bardzo mylące może być przekonanie o prostocie tych wierszy: „Pozornie przystępna, poezja Czesława Miłosza nie odsłoniła czytelnikom ani części swoich zagadek”³⁴.

Bo jest to równocześnie „poezja uczona”, odwołująca się do licznych wzorców kulturowych, poezja poszukująca także możliwości poszerzenia granic poetyckiego języka. Jej cechą jest retoryczność, Miłosz narzuca intelektualny rygor swej wypowiedzi. Intelektualny, to znaczy zachowujący logiczną strukturę, w której pojawia się na przykład pewien ciąg rozumowania. Czytamy na przykład:

Sądziłem, że to wszystko jest przygotowaniem,
Żeby nauczyć się wreszcie umierać.
Ranki i zmierzchy, w trawach pod jaworem
Laura śpiąca bez majtek na wezglowiu z malin,

³⁴ J. Błoński, *Patos, romantyzm, prorocтво [w] tegoż, Miłosz jak świat...*, s. 13.

Kiedy Filon, szczęśliwy, myje się w strumieniu,
Ranki i lata. [...]

(*Pomyłka, WROZ 57–61*)

Mamy więc pewną tezę, poprzedzoną wymownym „sądziłem”, która sprowadza się do przekonania, że życie jest „lekcją umierania”. Następnie pojawia się rozwinięcie tezy i rodzaj argumentacji, a w drugiej części wiersza – antyteza:

Ale paralityk na mojej ulicy,
[...]
Patrzy na kota, liść i nikiel auta,
Belkocząc jedno: „*Beau temps, beau temps*”.

Domyślamy się więc, że widok sparaliżowanej osoby powtarzającej wciąż zdanie o „pięknych czasach” w jakiś sposób przeczy sądowi wyrażonemu na początku wiersza. Wiele podobnych utworów Miłosza przypomina swą formą klasyczny wykład. Retoryczności służą również liczne czasowniki dotyczące procesów myślowych (wiem, rozważam, sądzę, chcę odgadnąć) i partykuły oraz spójniki podkreślające związki przyczynowe: albowiem, atoli, jednakże... Wśród poetów naśladowujących ten styl za Miłoszem są między innymi: Adam Zagajewski, Julia Hartwig czy Janusz Szuber.

Świetnym wprowadzeniem do zagadnień omawianych w tym rozdziale jest praca Teresy Skubalanki *Język poezji Czesława Miłosza*³⁵ podejmująca węzłowe zagadnienia w sposób syntetyczny i niezwykle przejrzysty. Skubalanka zwraca uwagę na spójność między teoretycznymi zapatrywaniami Miłosza na istotę języka i jego strategiami poetyckimi: poeta wraca do idei *mimesis*, chce literatury odsyłającej do rzeczywistości, zdaje sobie jednak sprawę z nieprzejrzystości języka i jego niewystarczalności. Pojęcia, których używa w odniesieniu do własnej twórczości, wymiennie i w sposób nie do końca sprecyzowany, to dykcja i inkantacja. Niezależnie od wątpliwości, w tych dwu pojęciach streszcza się idea harmonii językowej, rytmizacji języka, która bliska jest tradycji medytacyjnej. Autor *Ocalenia* szuka takiej formuły poezji, która wykracza poza wąsko rozumiany liryzm, odsyła natomiast do pierwotnego porządku, który da się odnaleźć w rytmie wiersza.

³⁵ T. Skubalanka, *Język poezji Czesława Miłosza*, Lublin 2006.

Z tych samych powodów Miłosz dąży do odbudowy wzorca „poezji odświętnej”, bliskiej językowi religijnemu. Służy temu chociażby specyficzna składnia, oparta na szyku przestawnym, liczne paralelizmy zbliżające wiersz do toku psalmodycznego, zastępowanie zdań podrzędnych imiesłowowymi równoważnikami zdania, wreszcie – liczne archaizmy, i to nie tylko leksykalne, ale również fleksyjne, frazeologiczne, stylistyczne. Warto też zwrócić uwagę na słowa, które należą do naszego słownika biernego (czyli tkwią jeszcze w naszej pamięci, rozumiemy je), jednak na co dzień już ich nie używamy. W ten sposób poeta ożywia naszą pamięć.

W swym dążeniu do wyrażania tego, co istnieje, a co wymyka się językowi codziennemu, mieszczą się też różne zabiegi służące konkretyzacji i sensualizacji poetyckiego obrazu. Tu znów poeta poszerza możliwości języka, sięgając po wyrazy o wąskim zakresie znaczeniowym i bogatej treści, unikając konsekwentnie słów ogólników (dotyczy to szczególnie świata przyrody, na przykład „Kolibrzy przystawały nad kwiatem kaprifolium” z wiersza *Dar*, GWSIKZ). Równocześnie dąży do takiego opisu przedmiotu (lub wycinka świata widzialnego), by oddać zarazem jego obiektywne cechy oraz sposób, w jaki ów obiekt obserwacji jest postrzegany; łączy tym samym obiektywizm z subiektywizmem poznawczym:

W jodłowym lesie nad spadającym z lodowca potokiem,
Łania urodzi cętkowanego jelonka i powietrze rozwinie
Swoje piękne liściaste spirale innym oczom, jak mnie kiedyś.
I odkryta będzie na nowo każda radość poranka,
Každy smak jabłka zerwanego w wysokim sadzie.
(*Te korytarze*, GZ)

Oczom czytelnika dany jest obraz kipiący od zmysłowego bogactwa, pojawia się kolejno: „las”, „lodowiec”, „potok”, „łania”, „jelonek”, przy czym niepozorny epitet „cętkowany” daje efekt nałożenia się dwóch płaszczyzn widzenia – tak, jakbyśmy widzieli równocześnie tę samą scenkę z daleka i w zbliżeniu. Ale już jabłko jest elementem subiektywizacji – bo pojawia się jako „smak jabłka” i to jabłka „zerwanego w wysokim sadzie”.

Poetyka Miłosza nie wyczerpuje się jednak w chwytach zmierzających do „komunikatywności” czy „obrazowości” wiersza, a więc tendencjach mieszczących się w ogólniejszym haśle „powrotu

do tradycji”. Miłosz jest też na wskroś nowoczesny, co może w mniejszym stopniu widać w doborze tematów, ale już w pełni objawia się w rozumieniu funkcji języka i jego stosunku do rzeczywistości.

Rzeczywistość zmusza, by ją nazwać – i umyka w poza-słowo. Próba złowienia piórem choćby małego drobiazgu, nic nie znaczącego detalu, od razu natrafia zarówno na jego niepojętą złożoność, jak i na ograniczenia zdolności poznawczych i ułomności języka. Skoro poznanie opiera się na nierozwiązywalnych sprzecznościach, fundamentem poetyckiej *mimesis* musi być paradoks. Jak bowiem połączyć bezpośredniość zmysłowych doznań, ich ulotność i nietrwałość z dystansem, którym obdarza kontemplujące wspomnienie? W jaki sposób pogodzić wierność szczegółowi z naturalną przecież tendencją do uogólnienia? Jak przeciwstawić chwilę ruchowi, zachowując dynamikę zmiany i wieczny wymiar momentu, kruchość każdej rzeczy i jej bytową pełnię?³⁶

Język bywa bezradny, niewydolny wobec wyzwań tego, co zostaje dane w bezpośrednim poznaniu – jak przekroczyć te antynomie, jak wyjść poza naturalne ograniczenia mowy? Miłosz sam dookreślił, z pewną dozą ironii, swój projekt jako „poszukiwanie formy bardziej pojemnej”, dopowiedzmy: bardziej pojemnej niż czysta liryka czy czysta proza. Wiersze Noblisty balansują więc na granicy poetyckości i epickości. Poeta niechętnie i z rzadka sięga na przykład po metafory, a jeśli już, to bardzo często są to metafory stosunkowo konwencjonalne, o dość łatwo uchwytnym sensie. Nadmienmy, że to właśnie metafora, oryginalna, często spiętrzona, preferująca śmiałe zestawienia sensów, wymagająca od odbiorcy wysiłku intelektualnego – stała się jednym z rozpoznawalnych znaków Awangardy. Zdaniem Stanisława Barańczaka język Miłosza wyróżnia: „daleko posunięta rezygnacja z tropów zbliżonych do bieguna metaforycznego – przede wszystkim z symbolu i metafory w węższym sensie – oraz symetryczne upodobanie do tropów metonimicznych”³⁷. Bliska technikom narracyjnym jest też technika „montażu filmowego”; Miłosz zestawia obok siebie obrazy tak, jak montuje się poszczególne ujęcia, często na zasadzie zderzenia planu ogólnego i zbliżenia, makro- i mikroskali.

³⁶ A. Fiut, *Pałapki mimesis...*, s. 13.

³⁷ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. nauk. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 425–426.

Natomiast w dążeniu do uobecnienia tego, co poznane, poeta sięga po jedną z bardziej charakterystycznych technik literatury modernizmu – po epifanię. Czym jest epifania, jak ją rozumieć? W języku teologii oznacza objawienie. W literaturze jest to taki sposób pisania, gdy drobne, pozornie błahe wydarzenie staje się momentem olśnienia, jakiegoś fundamentalnego objawienia się prawdy o świecie. Epifanijność poezji Miłosza dostrzegł i określił Ryszard Nycz: „Z przesłanek o niewystarczalności języka i nieuchwytności rzeczywistości wyprowadza Miłosz swą wersję mimetycznej strategii, która łączy w sobie cechy dwóch – może najważniejszych? – wynalazków modernistycznej awangardy: technikę epifanijnego opisu oraz technikę kolażowej kompozycji”³⁸. Przy czym Miłosz nie jest wyjątkiem w literaturze polskiej XX wieku: epifanie znajdziemy na przykład i u Brunona Schulza, i u Mirona Białoszewskiego, i u Zbigniewa Herberta, i u Stanisława Barańczaka. Za każdym razem jest to jednak nieco inny rodzaj epifanii – dla Białoszewskiego przestrzenią poetyckich olśnień i objawień jest ulica, miasto, tłum. Nycz zwraca natomiast uwagę, że w wypadku Miłosza epifanie pozostają w ścisłym związku ze światopoglądem religijnym: „Epifanie Miłosza są nadto bardziej tradycyjne, gdyż zdają się nigdy całkowicie nie tracić kontaktu z teologiczną genealogią tej kategorii, jak też sakramentalnymi fundamentami poszukiwania sensu istnienia”³⁹.

Taką epifanią, przykładowo, jest wiersz *Przed krajobrazem*:

Na tym stoku świerk, jodła i cedr, na tamtym sosnowe bory.
Błyszczą dział wód spływających w zachodni i wschodni ocean.
[...]

I bagienna jedlina jeszcze tysiąc mil
Aż do granicy lasów, pustki polarnej.
W moich snach ziemia była jednością mojego ciała,
Tutaj nad Athabasca i wszędzie gdzie żyłem, wędrowni.
Opierałem rękę o spiętrzenia gór. [...]
(*Przed krajobrazem*, GWSIKZ)

³⁸ R. Nycz, „Nostalgia za nieosiągalnym”. O późnych poematach Czesława Miłosza [w:] „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. Materiały z II Tygodnia Polonistów, red. A. Koss, Lublin 1992, s. 92.

³⁹ Tamże, s. 93.

Bardzo często u Miłosza punktem wyjścia jest kontemplacja dzikiego pejzażu przyrody. Zatopiony w medytacyjnie nastrajającym widoku, dociera do prawd pierwszych, ukrytego porządku domagającego się nazwania. W podziwianym krajobrazie dostrzegamy pierwotny ład, w którego opisie pobrzmiwają echa Księgi Rodzaju („Błyszczą dział wód”). W tym wizyjnym doznaniu zaciera się granica między „ja” i „nie-ja”, między doznającym i doznany, jesteśmy świadkami ekstatycznego zespolenia. To odkrycie, że „ja” jest drobną cząstką wielkiego porządku, zdaje się konsolacyjną przeciwwagą dla doświadczenia wygnania, które w całości zawiera się w słowie-kluczu: „wędrowni”. Momenty epifanijnego olśnienia są zarazem momentami krótkiego szczęścia, gdy dostrzeżenie ukrytego porządku świata idzie w parze z afirmacją własnego losu.

W stronę Biblii

Jak już zostało powiedziane, stosunek Miłosza do chrześcijaństwa jest kwestią złożoną. Nie zmienia to faktu, że jednym z fundamentalnych punktów odniesienia dla języka jego poezji pozostaje Biblia, którą Miłosz uważnie czytał, komentował, a w późnych latach (1971–1986) także tłumaczył. Tłumaczenia dziesięciu ksiąg biblijnych (w tych dwóch nowotestamentalnych: Ewangelii św. Marka i Apokalipsy) są wydarzeniem szczególnym, gdyż poeta dąży nie tyle do komunikatywności przekładu, co do oddania symbolicznych sensów, przy czym nie ukrywa dystansu do istniejących, współczesnych przekładów: „Nie ma dzisiaj polszczyzny zdolnej tekst biblijny unieść, trzeba ją dopiero stworzyć” (wstęp do *Księgi Koheleta*). Polski tłumacz stara się zachować szczególne cechy języka biblijnego: rytmizację, śpiewność, bogatą symbolikę, zmysłowość. Dzieło translatorskie Miłosza porównywane jest z biblijnymi tłumaczeniami Romana Brandstaettera.

Wyobraźnia poetycka Miłosza jest zanurzona w księgach Starego i Nowego Testamentu, poeta traktuje je jak kod kulturowy wspólny europejskiemu dziedzictwu, regularnie też przywołuje je w wypowiedziach dyskursywnych:

Człowiek w [...] sztukach [Becketta – L.G.] nie może [...] nawiązać kontaktu z przestrzenią, która jest abstrakcyjna, jednolita, pozbawiona wyróżniających się szczegółów, i prawdopodobnie jest pustynią.

Kiedy to piszę, wraca do mnie melodia polskiej religijnej pieśni: „Wygnancy Ewy, do Ciebie wołamy”. I rzeczywiście, archetypalne wygnanie z Rajskiego Ogrodu powtarza się w naszym życiu niezależnie od tego, czy owym ogrodem jest matczyne łono czy zachwycające drzewa naszego dzieciństwa. Stulecia tradycji podtrzymują obraz całej ziemi jako krajinę wygnania, zwykle przedstawianej jako pustylny jałowy krajobraz, w którym Adam i Ewa kroczą samotnie ze spuszczonej głowami. Zostali wygnani ze swojej siedziby, ze swego prawdziwego domu, gdzie ten sam rytm rządził zarówno ich ciałami, jak otoczeniem, gdzie nie znali rozłąki ani tęsknoty. Oglądając się, mogli widzieć miecz ognisty strzegący bram Raju. Ich nostalgiczne myśli o powrocie do szczęśliwego niegdyś istnienia zaprawiała gorczą świadomość zakazu. Jednak nigdy nie wyrzekli się ostatecznie nadziei, że któregoś dnia skończy się ich wygnanie⁴⁰.

Dostrzeżmy, że biblijne imaginarium zostaje przefiltrowane przez kulturowe aktualizacje, zarówno te zaczerpnięte z przestrzeni lokalnej, jak i należące do europejskiego uniwersum – muzyczne i wizualne (wygnanie z Raju jest jednym z popularniejszych motywów zachodniego malarstwa, przypominają się obrazy Michała Anioła – fresk w Kaplicy Sykstyńskiej, Albrechta Dürera, Masaccia, Beniamina Westa). Poeta wpisuje archetypiczny obraz w intelektualny wielogłos swojej epoki, nawiązując do Samuela Becketta. Biblia jest dla niego zapisem uniwersalnego i pierwotnego ludzkiego doświadczenia, naszym kulturowym DNA. Nawiązania do Biblii mają w literaturze różnoraki charakter: mogą wpisywać się w ogólny gest pisarza, stanowić literacką inkrustację, wyzwalać sensy ogólnokulturowe, wreszcie – prowadzić do odczytań konfrontacyjnych czy wręcz błuznierstwa. W wypadku Miłosza Biblia jest ożywczym nurtem literatury, rezonuje w jego twórczości i wybrzmiewa nowymi, nieraz zaskakującymi sensami. „Biblia była jednak «słońcem» Miłoszowych lektur i wierszy «od zawsze», książką cenioną najwyżej, poza wszelką literacką hierarchią. Ba, czymś więcej niż książką: Księgą i światem”⁴¹. Ksiądz Szymik zwraca uwagę, że właśnie lata 70., czas pracy nad tłumaczeniami ksiąg biblijnych, są momentem szczególnego wychylenia się poezji Miłosza ku frazie biblijnej, powi nowactwa są w tym okresie najlepiej uchwytnie, najwyrazistsze. Autor

⁴⁰ C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 182.

⁴¹ J. Szymik, *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza*, Katowice 1996, s. 211.

Króla Popiela sięga nie tylko do typowego słownictwa czy motywów, wzoruje się na składni, rytmizacji, sposobie obrazowania. Przy czym Miłosz nie jest niewolny wobec gotowych biblijnych interpretacji, Księga pozostaje dla niego raczej inspiracją, obszarem samodzielnych poszukiwań – zacytujmy znów księdza Szymika: „implikacją, przyczyną i skutkiem, punktem wyjścia i punktem dojścia”⁴².

Bardzo często są to nawiązania dyskretnie, wymagające głębokiego czytania, odległe od skojarzeń biegnących znanymi ścieżkami. Regularnie na przykład powracają psalmiczne frazy: „Toczcie się, rzeki; podnoście swoje ręce / stolice!” (*Hymn*, TZ), „Tobie panowanie, / tobie obłoki w złoconych pierścionkach / grają, na drogach sława szepczą klony” (*Powolna rzeka*, TZ), „Śpij, a ułożą się w tobie przylądki i skały, / [...] Śpij na płaszczu, kiedy koń szczypie trawę, / A orzeł zdejmuje pomiary przepaści” (*Była zima*, GZ), oparte na paralelnych powtórzeniach, wyraźnej hiperbolizacji, dążeniu do zmysłowej konkretyzacji i obrazowości pojęć abstrakcyjnych. Piotr Matywiecki dostrzega jeszcze inny, głębszy, „psalmiczny wymiar” tej twórczości: „Sławienie Bożego świata odpowiada chwale Bożej. Sławienie tego, co jest, bo jest – to doksologia poezji Miłosza”⁴³.

Miłosz czerpie z bogatej symboliki biblijnej: biblijną proveniencję ma u niego na przykład krąg pojęć związany ze światłem i Słońcem (a więc też „jasność”, „promienność”, „światlistość”), który odwołuje się do tego, co święte i dobre. Krzysztof Dybciak zauważa, że u polskiego Noblisty motyw światła łączy się z myślą św. Tomasza z Akwizkiego dla którego „jasność” była jednym z atrybutów istoty piękna⁴⁴. Nie da się z pewnością uchwycić wszystkich aspektów religijnego i biblijnego wymiaru dzieła Miłosza, należy jednak podkreślić, że jest on kimś, kto „mieszka w Biblii”, jest „człowiekiem Księgi”, dla którego sam gest sięgania po pisma święte jest już udziałem w sacram. Widzimy kogoś, kto daje się kształtować Słowu:

Zapytałeś mnie, jaka korzyść z Ewangelii czytanej po grecku.
Odpowiem, że przystoi, abyśmy prowadzili

⁴² Tamże, s. 213.

⁴³ P. Matywiecki, *Czar, dystans i mądrość [w:] tegoż, Myśli do słów. Szkice o poezji*, Wrocław 2013, s. 95.

⁴⁴ K. Dybciak, *Poezje – pokolenia – światopoglądy [w:] Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 550.

Palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu
 Jak też abyśmy, z wolna wymawiając głoski,
 Poznawali prawdziwe dostojeństwo mowy.
 (Lektury, GWSIKZ)

Prowadzić „palcem wzdłuż liter” to znaczy tyle, co wpisywać swój indywidualny los w uniwersalny kod biblijny, ale też uczyć się, dać się przenikać Słowu przez bezpośredni, czuły kontakt.

Nawiązania Miłosza do Biblii bywają też wielostopniowe, wymagające nie tylko znajomości tekstu kanonicznego, lecz także form jego zadomowienia w języku, jak we fragmencie *Osobnego zeszytu* poświęconego malarzowi Mieczysławowi, „późnemu uczniowi” Cézanne’a:

A on użył pracowni do niesienia ludziom pomocy
 i ukrywał tam Żydów, za co karano śmiercią.
 Rozstrzelany został w maju 1943 roku,
 tak oddając duszę za przyjaciół swoje.

I gorzko jest śpiewać chwałę umysłu, Cézanne.
 (Osobny zeszyt: przez galerie luster, HOP)

Fraza „oddając duszę za przyjaciół swoje” jest niemal wiernym cytatem z Ewangelii Jana (15, 13), ale nie we współczesnym tłumaczeniu, gdzie brzmi: „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich”, lecz w przekładzie księdza Jakuba Wujka: „Większej nad tę miłości żaden nie ma, aby kto duszę swą położył za przyjaciół swoje”. Taki podwójny filtr (kulturowy i religijny zarazem) musi zastanawiać, najprostsza interpretacja byłaby chyba taka, że poeta podkreśla pewną archaiczną postawę malarza, który decyduje się na gest prosty i jasny w swym wyrazie, choć cała jego artystyczna biografia była szukaniem nowoczesnych ścieżek „sztuki czystej”. Miłosz czyta Biblię z pewnością w sposób bardzo osobisty, odpowiadając na pytania o gotowych figuratywnych interpretacji, stawiając pytania o zło, opatrność, łaskę, wolność człowieka i przeznaczenie, miejsce cierpienia w jednostkowym losie, obecność Boga w historii. Ale czyta też w sposób aktywny, dając upust poetyckiej wyobraźni, dopowiadając i dookreślając biblijne obrazy:

Siedem duchów nieczystych Marii Magdaleny
 Wygnanych z niej modlitwą przez Nauczyciela
 Unosi się w powietrzu lotem nietoperzy,

Podczas gdy ona, z jedną nogą podwinieją,
 Drugą zgiętą w kolanie, siedzi zapatrzona
 W wielki palec jej stopy i rzemień sandału,
 Jak gdyby po raz pierwszy dziw taki widziała.
 (Maria Magdalena i ja, KRO)

Dopiero z ostatnich dwóch wersów dowiadujemy się, że mamy do czynienia z obrazem: „a w kącie obrazu, / Inicjały malarza, który jej pożądał”, domyślności czytelnika autor pozostawia personalia twórcy malowidła. Zdaniem Przemysława Michalskiego Miłosz nawiązuje do dzieł Georges’a de La Toura¹⁵ (podobnie jak w wierszu *Czaszka* z tego samego tomu). Dużo ostrożniejsza w wydawaniu podobnych sądów pozostaje Ewa Dryglas-Komorowska¹⁶, przywołując opinie szeregu badaczy i wskazując na wyraźne rozbieżności pomiędzy tekstem literackim a możliwymi pierwowzorami malarskimi (Georges de La Tour stworzył cały cykl obrazów poświęcony Marii Magdalenie, do naszych czasów dotrwały cztery). Niezależnie od tego, czy wiersz jest pojedynczą ekfrazą, połączeniem kilku artystycznych wizji, czy swobodną wariacją luźno nawiązującą do historii malarstwa – Miłosz daje popis językowego kunsztu, z precyzją, wierny szczegółowi, z fotograficzną niemal dokładnością oddając – wyobrażoną jedynie – scenę sprzed dwóch tysięcy lat.

Epizod biblijny, który w Ewangelii św. Łukasza sprowadza się do jednej lakonicznej informacji, zostaje w poezji Miłosza rozbudowany o szczegóły, których w ewangeliiach nie znajdziemy. W sferze do myślowo pozostają: nietoperze, sandał, układ nóg bohaterki wiersza. Ale zadziwia też to, że w pewnym momencie przekraczamy granicę umownego „obrazu”, słysząc głos bohaterki: „głos matowy, / Niski, jakby ochrypli”. Znajdujemy się nie na zewnątrz, lecz w samym środku dziejącej się sceny. Uczestnikiem rozgrywającego się dramatu jest też Chrystus, tutaj nazwany „Nauczycielem”. Co ciekawe, w kolejnym wierszu *Czaszka*, opartym na identycznej zasadzie kompozycyjnej, pojawia się jako „Rabboni” – Miłosz zdecydowanie podkreśla misję nauczycielską Jezusa.

¹⁵ P. Michalski, *Ekstaza, emfaza i ekfaza, czyli „O!” czterech wierszach Czesława Miłosza [w:] Obrazy świata, przestrzenie dzieła. Literatura – sztuki plastyczne*, red. S. Jasionowicz, Kraków 2016, s. 52.

¹⁶ E. Dryglas-Komorowska, *Miłosz a malarstwo*, Toruń 2019, s. 217.

Zamiast zakończenia. „Miłosz jak czas”

Tytułową frazę kradnę tym razem od Piotra Matywieckiego, który nieco przekornie nawiązał nią do tytułu książki Jana Błońskiego *Miłosz jak świat*⁴⁷. Co wiemy o Miłoszu szesnaście lat po jego śmierci, a czego nie wiemy? Wiemy z pewnością tyle, że znaczenie jego dzieła wciąż różnie, że stał się jasnym i bezwzględny punktem odniesienia. Nazwisko Miłosza, ale też Różewicza, Herberta, Szymborskiej – układają się w konstelację podobną do tej, którą tworzyli nasi wielcy romantycy. Sam Matywiecki w sposób niezwykle osobisty przyznaje się do nieustannego uwielbienia dla poezji Miłosza:

Nie wiem, na ile to jest ustalona tendencja, ale najnowsza polska poezja w swoim dominującym nurcie nie uprzytomnia chwili (raczej ją roztrzaskuje na tysiące wrazeniowych odłamków), a z drugiej strony nie chce zanurzać się w długim trwaniu, w czasie historycznym – zna jedynie szydercze aluzje do samej możliwości tego czasu, wykpiwa taką możliwość. Brakuje mi w tej poezji zachwyty i losu. Kiedy ją czytam, już samo wypowiedzenie poprzedniego zdania poniża mnie we własnych oczach, czyni kimś zawstydzająco anachronicznym.

Wtedy wracam do Czesława Miłosza. I żadna dzisiejsza krytyka płynąca z młodych ust nie jest mnie w stanie zniechęcić do tej poezji. Bo przeżyłem z nią zachwyty i przemyślałem historyczny czas⁴⁸.

Esej napisany już po śmierci Miłosza (ukazał się w „Kwartalniku Artystycznym” w 2011 roku) sugeruje więcej, niż mówi bezpośrednio – autor przemycia informacje o niechęci „młodej krytyki” (dzielonej po części z „młodą poezją”) do Starego Mistrza. Pozostańmy jednak przy pozytywnej części przekazu – poezja Miłosza pozwala zanurzyć się w czas historyczny, a tym samym ulokować swoje indywidualne doświadczenie w szerszym, ponadjednostkowym porządku. Czytanie Miłosza jest doświadczeniem oczyszczającym, pozwala na nowo przemyśleć własny los. Matywiecki dodaje: „Miłosz przywrócił wiarę w istotę poetyckiego sensu, w jednorodną Mickiewiczowską całość rzeczywistości i znaczenia”⁴⁹. Odmieniane przez wszystkie przyprawki „ocalenie” jest więc scaleniem, chcemy wierzyć, że fragment, którym jest nasza biografia, nasze przeżywanie świata, nasza częśćka

⁴⁷ P. Matywiecki, *Czar, dystans i mądrość...*, s. 91.
⁴⁸ Tamże, s. 90.
⁴⁹ Tamże, s. 92.

wiedzy o świecie – są niezbywalną, nieusuwalną częścią całości, nie są czymś przygodnym, co przeminie wraz z nami.

Miłosz poeta jest zarazem filozofem, ale (jak twierdzi o. Jan Andrzej Kłoczowski) w znaczeniu antycznym, gdy filozofia była czymś na kształt ćwiczenia duchowego, nie zaś zracjonalizowaną spekulacją, operującą na wysokim poziomie abstrakcji. Staje się filozofem już wtedy, gdy stawia pytania, które są zachętą do myślenia, lecz bez nadziei znalezienia gotowej, jasnej odpowiedzi:

Do czego powołany? Dla kogo powołany?
 [...]

Bez jabłka wiadomości na wirazach od ziemi do nieba i od nieba
 w krew zeszlą garnarczowej roli.

Wydziedziczony z prorocत्व, spożywając swój chleb w południe pod
 sosną wysokopienną mocniejszą od nadziei.

(W drodze, MBI)

Natrafiałem na to, przechodząc ulicą, i wydało mi się to jak wyjawione
 ludzkie przeznaczenie.

(Natrafiałem na to, GWSIKZ)

Czemuz bym, Matko, miał nie wierzyć w Piekło,

Jeżeli uścisk wymieniałem dłoni

Z tymi, co w swoich nie patrzących oczach

Noszą niepokój i fałsz potępieńców?

O psy przekłete, oprawcy człowieka,

Zapytujący ze śmiechem: cóż człowiek?

(Grób matki, ŚD)

Jeśli więc filozofowanie, to zakotwiczone bez reszty w codziennym trwaniu: w łamaniu chleba pod sosną, w spacerze ulicą, w geście wyciągniętej ręki. Jest to zawsze namysł niespieszny, świadomy swej wagi, wolny od formułowania pochopnych osądów zapożyczonych z potocznej opinii. Miłosz zresztą wielokrotnie wyrażał dystans do myślenia opartego na kategoriach zbiorowych, poddanego dyktatowi głosu. Jeszcze przed wojną, recenzując *Czerwone tarcze* Jarosława Iwaszkiewicza, stwierdzał:

Powstaje pytanie, czy zracjonalizowanie wizji artystycznej, narzucenie pisarzom pytań, które rzekomo czekają od literatury odpowiedzi – nie

jest zubożeniem, wielkim zubożeniem kulturalnym? Prawdziwa wizja jest logicznie trudna do ujęcia, krucha i z pozoru mało znacząca. Ludzie prości widzą tylko jej najgrubsze linie. Nie lubią języka sze-rokich przenośni, czują się obrażeni, kiedy pisarz nie zwraca się wprost do nich, nie usiłuje wkładać łopatą do głowy.⁵⁰

Czytanie tekstów krytycznoliterackich wielkiego poety bywa za-zwyczaj osobną przygodą i często rzuca osobne światło na samego autora – dlatego także ten aspekt twórczości autora *Trzech zim* wymaga dopowiedzenia. Nie ma w Miłoszu niechęci do zwykłych ludzi, jest jednak wyraźne obrzydzenie do prostactwa umysłowego – wyrażania prawd „najgrubszymi liniami”. Dużo trudniej przychodzi nam przyjąć stwierdzenie o nielogiczności prawdy – „Prawdziwa wizja jest logicznie trudna do ujęcia”. Czymś niepod-ważalnym zdaje się uznanie, że „prawdziwe” jest zarazem „lo-giczne”, a podważenie logiki wyvodu musi prowadzić do uznania nieprawdziwości rozumowania. Dla Miłosza prawda jest jednak czymś, co odślania się w paradoksach; „dotknąć prawdy” to także wyłamać się z pozornie klarownego porządku dowodzenia. Rozum nie ma władzy absolutnej, nasze bycie w świecie i wobec świata nie wyczerpuje się w naszej „kogitualności”. Jakimś dalekim echem Miłoszowego odstępstwa od wiary w potęgę logiki jest fragment *Weisera Dawidka* Pawła Huellego, gdy w trakcie śledztwa doty-czącego zaginięcia Weisera bohaterowie pochylają się nad mapą, próbując zrekonstruować wydarzenia, by w końcu bohater-narrator wspominający sytuację skonstatował: „Stałem przy biurku i podzi-wiałem, że wszystko w jego opowiadaniu pasuje tak dobrze. Zbyt dobrze, aby było prawdziwe”⁵¹. Wielką tajemnicą literatury bywa to, że najgłębsze prawdy potrafi objawić poza utartymi ścieżkami spójnych wywodów. Antenatem Miłosza (choć nie jedynym) jest tu z pewnością Jarosław Iwaszkiewicz, który w literackich biografjach Wiktora Rubena z *Panien z Wilka*, Stanisława z *Brzeziny*, Karola z *Młynu nad Utratą* odślania alogiczność i dziwność naszego ist-nienia, balansującego na krawędzi prawdopodobieństwa zdarzeń.

⁵⁰ C. Miłosz, *Swojskie pryncypia i artysta* [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publi-cystyka i proza 1931–1939*, zebrał i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 126–127.

⁵¹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk 2003, s. 86.

„Miłoszowi nie o podszewkę świata w gruncie rzeczy chodzi, jemu chodzi w gruncie rzeczy o świat, który jest w transcendencji poza światem jego pełną kontynuacją, tylko przemienioną, ale taką, że się nie traci niczego z tego, czym był świat przed przemienieniem”⁵² – tak najkrócej Matywiecki wyraził kierunek biegu myśli Miłosza, jego dążenie do nieustannego przekraczania tego, co znane, ku temu, co ledwie przeczute. „Kontynuacja” w tym wypadku oznacza tyle, że tu, na ziemi, jest już trochę jak tam, po drugiej stronie. Sam zresztą pisze o tym wprost: „Jak powinno być w niebie, wiem, bo tam bywałem” (*Jak powinno być w niebie*, KRO), i jest to jakieś odległe echo Mickiewiczowego „Kto nie dotknął ziemi ni razu, / Ten nigdy nie może być w niebie”.

Każdy czytający Miłosza, zwłaszcza czytający go innym, ma „swoje-go” Miłosza – i niech w tym miejscu, gdy zmierzam do końca, wolno mi będzie przyjąć ton osobisty. Na mój wzór odczytania zapewne rzutuje też moment sprzed kilkudziesięciu już lat, gdy Profesor Anna Krakowska zapisała na szkolnej tablicy: „dykcja ocalająca” i „erozja Krakowska zapisana na szkolnej tablicy”, była to jedna z ostatnich lekcji języka pol-skiego przed maturą... Wtedy objawił mi się surowy prorok naszych czasów, który dostrzegł rozpad *civitas* i rozpad konstytuującego ją imaginarium. Było to zarazem objawienie i początek samodzielnych, bardzo niewprawnych jeszcze poszukiwań. Ponieważ cykl dydak-tyczny ma swój własny rytm, osobiwie przyspieszony w wypadku literatury XX wieku, Miłosz istniał dla mnie długo przede wszystkim jako odpowiedź i antidotum na Gombrowicza. Z czasem zrozu-miałem, że takie antytezy szalenie upraszczają świat literackich podziałów. Niewiele później, na początku przygody z polonistyką na KUL, uświadomiłem sobie, że Miłosz przeciwstawia się rozpadowi jednej Rzeczywistości na szereg wsobnych, nie komunikujących się ze sobą światów i że terenem tej bitwy jest właśnie język poezji. To były moje własne, małe wtajemniczenia w Miłosza, który wtedy jeszcze był niemal na wyciągnięcie ręki, i to dosłownie, gdyż w roku 1999 po raz ostatni odwiedził Lublin.

⁵² „Pod podszewką świata” – o metafizyce Miłosza. Audycja Doroty Gacek i Elżbiety Łukomskiej, Program Drugi Polskiego Radia, online: <https://www.polskieradio.pl/8/734/Artykul/360375,Pod-podszewka-swiatea-%E2%80%93-o-metafizyce-Mi-losza> [dostęp: 01.02.2021].

Każda próba całościowego, a równocześnie syntetycznego i uproszczonego nakreślenia wizerunku danego pisarza kryje w sobie załączek „koniecznej porażki”. *Post factum* do takiej porażki również muszę się przyznać. Próbując przybliżyć poetę, przedstawiłem go zapewne w sposób jednostronny, pomijając w sposób karygodny kwestie prymarne i nadrzędne. Nie dość zapewne uwypukliłem metafizyczny i religijny wymiar tej twórczości, akcentując raczej kwestie podmiotowe, autobiograficzne oraz te dotyczące historiozofii. Tym bardziej jednak chcę czytelnika odesłać do prac poświęconych Miłoszowi. Część z nich znalazła się w przypisach, część – pominiętą w tekście głównym, a wartą przeczytania – uhororowałem miejscem w bibliografii. Każdy zdaje sobie sprawę, że jest to zaledwie drobny wycinek miłoszologii. Wspomniałbym jednakże jeszcze kilka tekstów, z różnych względów dla mnie ważnych, a ostatecznie nieujętych w całości pracy – Krzysztofa Czyżewskiego *Miłosz. Tkanka łączna* (Chorzów 2014), Ewy Bienkowskiej *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu* (Warszawa 2004), Jacka Breczki *Dawno i prawda. Wprowadzenie w historiozofię Czesław Miłosza* (Białystok 2005), ks. Jerzego Szymika *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza* (Katowice 1996), a także *Poezje wybrane Czesława Miłosza ze świetnym wstępem i opracowaniem Zdzisława Łapińskiego* (Wrocław 2013).

Serdecznie dziękuję też za nieocenioną pomoc obu Recenzentów: prof. dr. hab. Wojciechowi Kudybie i prof. dr. hab. Maciejowi Urbanowskiemu, bez ich uwag nie udałooby mi się uniknąć kilku mielizn i raf.

Rozdział III

„Ślad mój, pamiętnik wmurowany w cegły”

Analizy wybranych utworów

I. *Który skrzywdziłeś*

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

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

Washington D.C., 1950

(ŚD)

Wiersz *Który skrzywdziłeś* należy nie tylko do najczęściej komentowanych utworów Miłosza¹, ale też do tych jego wierszy, które najczęściej trafiały na sztandary – różnorodnych grup społecznych przed 1989 rokiem i później kierujących swój protest przeciwko bucie i arogancji tak czy inaczej pojętej władzy. Przed 1989 ostrze gniewu zwrócone było, rzecz jasna, przeciw władzy komunistycznej (fragment wiersza widnieje między innymi na pomniku upamiętniającym ofiary Grudnia '70 w Gdańsku); po przełomie adresatów bywało więcej, sam pamiętam protest rolników z frazą błędnie zapisaną na transparencie („Ty, który skrzywdziłeś”), gdzieś w drugiej połowie lat 90. Przyznam też, że ilekroć czytałem ten wiersz, tylekroć odstręczała mnie jego prostota i dosłowność – choć teraz

¹ Wiersz jest przedmiotem analizy Marka Bernackiego: *Analizy i interpretacje wybranych wierszy [w:] tegoż, „Wyprowadził mnie z ziemi Ulro”. Szkice o twórczości Czesława Miłosza*, Bielsko-Biała 2005, s. 61–63.

mogę przyznać ze skruchą, że była to opinia błędna, krzywdząca. Takie interpretacje można częściowo złożyć na karb społecznego użycia (czy raczej nadużycia) wiersza, co przydarzyło się też kilku innym tekstom, z Herbertowskim *Prześcianiem Pana Cogito* na czele.

Skąd pierwotne poczucie oczywistości? Jest to wiersz *stricte* polityczny, choć podobna etykieta zawsze wymaga dopowiedzenia. Najczęściej oznacza ona głos zaangażowany w doraźne, bieżące spory społeczne lub szerzej – wyraźne opowiedzenie się po stronie ideologicznego sporu (co było charakterystyczne dla poezji nowofalowej). Literatura „polityczna” bliska jest pojęciu literatury zaangażowanej, choć wymiennosc tych pojęć pozostaje mocno dyskusyjna (możemy na przykład stwierdzić, że wszelka literatura należąca do „kanonu” jest w jakimś stopniu literaturą zaangażowaną, bo zmienia nasze postrzeganie świata, a jednak nie jest to literatura polityczna). Co jednak wydaje się niezmiennie w wypadku tego typu utworów, to jasna struktura aksjologiczna, podział na „my” *versus* „oni”. Takim wierszem o jasnym przesłaniu politycznym jest na przykład Juliana Tuwima *Do prostego człowieka*, gdzie „oni” to ci, którzy za fasadą patriotycznych sloganów chcą ukryć swe prywatne interesy, czy Barańczaka *Trzej Królowie*, w którym tytułowi „Królowie” są reprezentantami służb bezpieczeństwa. Słabością wielu podobnych wierszy pozostaje schematyzm, wpisanie w kontekst doraźny, który szybko się wyczerpuje i przestaje być czytelny dla kolejnych pokoleń, wręczcnie miała wartość poznawcza – białoczarne podział zwykle niewiele tłumaczy.

W wierszu *Który skrzywdziłeś* mamy jednak do czynienia z sytuacją uniwersalną, dającą się wpisać w każdy system polityczny. Podział aksjologiczny, o którym wyżej wspomniałem, jest bardzo czytelny, układa się jednak w ciekawy wzór: bo obok symbolicznego *Władcy* pojawia się „gromada błaznów”, po stronie anonimowego „prostego człowieka” opowiada się natomiast Poeta, którego etycznym wezwaniem jest nie tylko podtrzymywanie pamięci (a dokładniej: pamięci historycznej), ale również gotowość poniesienia ofiary z życia w imię prawdy. Poezja jest więc moralnym zobowiązaniem. Istnieją jesh-cze ci, którzy – w imię ratowania życia – są gotowi upokorzyć się przed władzą, ale też oddać władzy cześć jej nienależną. Już w tym momencie można dostrzec, że poeta jest kimś, kto reprezentuje

wspólnotę, ale równocześnie ze wspólnoty się wyłamuje – jemu bać się nie wolno, on ma świadczyć o prawdzie.

Wiersz ten pochodzi z tomu *Światło dzienne* z 1953 roku, pierwszego wydanego na emigracji, w którym do głosu dochodzi moralistyczny ton i polityczna pasja Miłosza, zwłaszcza jego poczucie odpowiedzialności za „widzialny świat”, także ten rozumiany jako rzeczywistość społeczna. Wiele utworów z tego tomu to głos „w kontrze”, ustawiony jawnie polemicznie, jak w wierszu *Do polityka*: „Kto ty jesteś człowieku – zbrodniarz czy bohater? / Ty, którego do czynu wychowała noc” (ŚD). Tę cechę tomu akcentuje Ewa Kołodziejczyk:

Obok autorytetów podmiot temu ma wielu adwersarzy. Odtwarza ich argumenty i racje, by zmierzyć się z nimi. Bywają nimi ikonowe, bezimiennie postaci znaczące przez swoje funkcje, jak w wierszach *Portret z połowy XX wieku*, *Do polityka*, *Który skrzywdziłeś*, *Nie ma wzroku*, lub osoby ukryte w tajemniczych pamfletach, jak *Zoile* czy *Faust warszawski*. Zbiór z 1953 roku jest bardzo zaludniony, a zarazem silnie udratyzowany, zgodnie z ówczesnymi preferencjami Miłosza, który w *Liście prywatnym o poezji* doceniał ironiczną „zdolność 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”. Podmiot *Światła dziennego* jest mówcą, a jego oracje zrodziło przekonanie, że w paru pilnych sprawach trzeba się rozmówić, niezależnie od przeświadczeń co do zadań poezji².

W wierszu *Który skrzywdziłeś* znajdujemy więc „ikonowe, bezimiennie postaci znaczące przez swoje funkcje”. Jeśli jednak popatrzymy na nie tylko w perspektywie jaskrawych ocen: zła władza i wzruszający bezbronnością, a jednak jakoś bierny „prosty człowiek”, nie wyjdziemy poza krąg oczywistych interpretacji, które w pewnym momencie znalazły ironiczną odpór w poezji Marcina Świetlickiego: „Bohaterowie siedzieli w więzieniach, / a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco / użyteczny [...]”³. Nie zawsze władza jest przecież synonimem zła, nie każda prostota – godna pochwały i czczego zachwytu.

² E. Kołodziejczyk, „Światło dzienne” i doświadczenie amerykańskie Czesława Miłosza, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 4, s. 145.

³ M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego* [w:] tegoż, *Nieoczywiste. 77 wierszy religijnych* Marcina Świetlickiego, Kraków 2007, s. 24.

Nad każdą z postaci-ikon pojawiających się w wierszu można by się pochylać osobno. Wszak i błazen ma swoją odrębną literaturę, a figura błazna doczekała się w XX wieku tak ważnego tekstu jak *Kapłan i błazen* Leszka Kołakowskiego, w którym akurat postawa ironiczna, skonfrontowana z hieratyczną i autorytarną postawą kapłana, jest waloryzowana pozytywnie, jako „negatywna czujność wobec absolutu jakiegokolwiek”. U Miłosza jednak błazen (a w zasadzie „gromada błaznów”) daje swym śmiechem legitymację władzy, a zarazem wprowadza zamęt w porządku moralnym. Również „prosty człowiek” ma w literaturze minionego wieku szereg odcieni znaczeniowych, a poeci stosunkowo chętnie zabierają głos w jego imieniu, jak na przykład Tuwim we wspomnianym *Do prostego człowieka*, Barańczak chociażby w *Grudniu 1976* (gdzie „prosty człowiek” zyskuje twarz i imię „Krawczyka Olgierda”), ale również Świetlicki w *Drugiej połowie*, utworze jawnie polemicznym wobec zaangażowanej twórczości Barańczaka (i szerzej – Nowej Fali).

Czy jest to jednak tylko wiersz-apel, wiersz ostrzegający przed wrażeniem bezkarności tych, którzy mają poczucie władzy absolutnej? Tych, którzy zarządzając strachem, mogą decydować o losie jednostek? Czy jest to tylko jawna groźba wobec kogoś, kto sprzeciwia się swej misji? Nie wszystko w tym wierszu jest jasne i oczywiste, niepokoi chociażby obraz szubienicznika w puencie wiersza, jako ponura wizja określonego końca. Również obszar etycznych zadań wyznaczony poecie może zaskakiwać. Pisał o tym Włodzimierz Bolecki:

Jako program poezji to ostatnie zdanie jest zdumiewające: „spisywanie czynów i rozmów” trudno przecież uznać za zadanie poezji jako formy wypowiedzi, choć już nieraz było ono programem prozy narracyjnej. Rzecz jednak w czym innym: zadaniem poezji ma być utrwalenie pamięci o historii, formułowanie ocen o jej uczestnikach, a poetycki dyskurs ma być „mocniejszy” od wyroku jakiegokolwiek sądu [...]”⁴.

Wiersz wyraźnie dzieli się na dwie części: osiem pierwszych wersów ma charakter opisowy, kolejne pięć – łączy tryb rozkazujący z czasem przyszłym, za którym kryje się zapowiedź surowej, lecz należy kary. Całość nawiązuje układem do wzorca sonetu, widocznie brakuje

⁴ W. Bolecki, *Proza Miłosza...*, s. 136.

jednak ostatniego wersu, przez co w wierszu tworzy się dodatkowe napięcie, jakby niedopowiedziana fraza niosła ze sobą kolejną groźbę. Dwudzielna budowa każe też przyrzeć się innym kategoriom analitycznym – od razu zwraca uwagę opozycja długich i krótkich zdań. Ale też w obu częściach pojawiają się wyrazy o tym samym źródłosłowie, ustawiające w różnym świetle kwestię odpowiedzialności za język: „przypisując” i „spisane”. Ci, którzy kierując się strachem, przypisują władcy określone wartości, dewaluują słowo, poniekąd uczestnicząc w złu i biorąc na siebie współodpowiedzialność. Język istnieje wartościowo, nadużywanie pojęć prowadzi do ich degradacji. Poeta, spisując czyny i rozmowy, odwraca ten proces, przywracając językowi jego pierwotną rolę.

Zauważmy też, że wiersz zaczyna się tautologią: „skrzywdziłeś”, „śmiechem nad krzywdą jego wybuchając” („skrzywdziłeś” / „krzywdą”). Możemy więc założyć, że chodzi o krzywdę uczynioną w dwojnasób – zwykły człowiek ma prawo oczekiwać od zwierzchności pomocy i wymierzenia sprawiedliwości, rolą władzy jest bowiem wyznaczanie granic dobra i zła w przestrzeni społecznej. Odpowiedź jest jednak kolejną, dodatkową krzywdą – wybuch śmiechu to jawne zanegowanie podmiotowości kogoś, kto upomina się o swe elementarne prawa. Gdzie szukać źródeł takiej postawy? Warto przywołać kategorię, którą o Kłoczowski określił kiedyś jako „*homo idiota*”: to osoba, która z własnej głupoty czyni walor:

Bonhoeffer nie bez racji twierdził, że głupota jest bardziej niebezpieczna niż przewrotność, bowiem mając do czynienia z człowiekiem przewrotnym, potrafisz pojąć logikę jego myślenia i możesz go podejść. Natomiast bezradni jesteście wobec głupoty – szczególnie wobec swojej własnej. Do głupca nie przemawiają żadne argumenty. Przeczy faktom, które są dla niego niewygodne. Cecha wyróżniająca głupca to stan absolutnego zadowolenia. Czy głupotę można utożsamić z niewiedzą? Sądzę, że zdecydowanie nie. Zarówno głupota, jak jej przeciwieństwo, czyli mądrość – a tym samym *homo sapiens* i *homo idiota* – nie rodzą się i nie przebywają tylko w głowie, lecz dotyczą całego człowieka.

Głupota nie jest więc problemem psychologicznym, tylko duchowym. Nie są to chore emocje czy stan upośledzenia intelektualnego. Można być bardzo inteligentnym głupcem⁵.

⁵ J.A. Kłoczowski, *Homo idiota*, „Tygodnik Powszechny”, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/homo-idiota-132933>, [dostęp: 04.02.2021].

Otóż to, chcę spojrzeć na ten wiersz raczej jako na ostrzeżenie pod adresem głupoty, nie władzy, czy też może lepiej: pod adresem władzy „absolutnie zadowolonej” ze swej głupoty. Głupi jest nie ten, który pozbawiony jest wiedzy, i nie ten, kto nie dysponuje ponadprzeciętną inteligencją (ostatecznie te braki moglibyśmy przypisać „człowiekowi prostemu”, który konotuje takie wyrazy bliskoznaczne jak „prostak”, „prostactwo”), lecz ten, kto daleki jest od mądrości. Mądrość natomiast daleko wykracza poza władze ściśle związane z *ratio*, jest porządkiem serca, pozwala rozróżniać dobro i zło. Król Salomon prosi Pana: „Racz więc dać Twemu słudze serce pełne rozsądku do sądzenia Twego ludu i rozróżniania dobra od zła [...]” (1Krl 3, 9), i dostaje odpowiedź: „[...]spełniam twoje pragnienie i daję ci serce mądre i rozsądne [...]” (1Krl 3, 12). Mądrość jest w Biblii utożsamiona z rozróżnianiem dobra i zła. Drwina, kpina, szyderstwo wymierzone w drugiego człowieka są obliczami głupoty pojmowanej w duchowym porządku.

Co ciekawe, u samego Miłosza pojawiają się różne rodzaje śmiechu, nie jest to śmiech raniący, pozbawiający godności. Do bardziej znanych fraz poety należy ta z *Walca*: „Rozumiesz. Jest taka cierpienia granica, / Za którą się uśmiech pogodny zaczyna” (OC). Śmiech może być odpowiedzią na graniczne doświadczenia, może łagodzić ból, dawać innym radość. Tu jednak jest zagrożeniem i wyzwaniem dla pewnej powagi moralnej. Przypomina się inny wiersz, ze względu na zaangażowanie ideologiczne często dyskredytowany, a jednak ważki w wymowie:

Wykluto chłopcu oczy. Wykluto oczy.
Bo te oczy były gniewne i skośne.
– Niech mu będzie we dnie jak w nocy –
sam pułkownik śmiał się najgłośniej,
sam oprawcy dolara w garść włożył,
potem włosy odgarnął od czoła,
żeby widzieć, jak chłopiec odchodził
rozglądając się rękami dokoła^a.

W utworze Szymborskiej mowa jest już o konkretnej sytuacji historycznej, a postaci dramatu zostały jasno określone, ale pozostaje

^a W. Szymborska, *Z Korei [w:]* tejże, *Wybór poezji*, wyb. i oprac. W. Ligęza, Wrocław 2016, s. 20.

ten sam zły śmiech i bezsilność ofiary wydanej na łaskę i niełaskę wroga. Jednak i tu – aluzyjnie – zasygnalizowana jest „duchowa ślepotą” oprawcy, który przecież „włosy odgarnął od czoła”. To paradoks, typowy dla późniejszych wierszy poetki, bo przecież oczy traci chłopiec – traci oczy, lecz nie umiejętność widzenia, bo rozgląda się „rękami dokoła”. Analogie można snuć dalej, gdyż pojawia się „ten trzeci”, dzięki któremu zło staje się możliwe; tu jest to „oprawca”. Jeśli zaś najgłośniej śmieje się „pułkownik”, to znaczy, że nie śmieje się sam, wspólnota śmiechu staje się wspólnotą współdziału w zbrodni.

Pierwsza część wiersza Miłosza ma charakter opisowy, druga – niesie w sobie groźbę i jest zapowiedzią tego, co czeka złoczyńcę. Zmienia się tonacja, zmienia się również stylistyka wypowiedzi. W drugiej części zdania są krótkie, imperatywne, co więcej – wypowiedziane przez kogoś, kto reprezentuje prawdziwą władzę, wyrosłą z gniewu i poczucia moralnego porządku. Nawet gramatycznie to ta druga część „rządzi” pierwszą – tu pojawia się orzeczenie porządkujące szyk zdania rozciągającego się na osiem poprzedzających je wersów: „Który skrzywdziłeś” – „nie bądź bezpieczny”. Powtórzmy, że do porządku typowego dla sonetu (4 + 4, 3 + 3) brakuje jednego wersu, najwyraźniej w ostatniej strofie. W tym przemilczeniu kryje się dodatkowa groźba.

Całość kończy obraz wisielca, oparty na szeregu metonimii i synekdoch: świt, sznur, gałąź, ciężar. Czy nie ma w nim pewnej przesady? Władca miałby targnąć się na własne życie, drząc przed słowami zapisanymi przez poetę? Czy chodzi tylko o uniknięcie infamii? Wisielec to nie po prostu samobójca – wisielec trwale wpisał się w krajobraz europejskiej kultury, w dużej mierze za sprawą Judasza – obszerną monografię poświęcił temu zagadnieniu Zbigniew Mikołajko.

Wisielec bowiem to nie tylko zewnętrzny emblemat europejskiego doświadczenia śmierci i przypadkowy jakiś jego mieszkaniec, lecz trwałe i dojmujące stygmat. I zarazem postać wędrowna, ruchliwa, nieznająca spoczynku, ze wszech miar dwuznaczna, najeżona niepokojącymi ambiwalencjami, znajdująca się w stanie nieustannej symbolicznej transformacji i zarazem transformację tę sprawiająca, zdolna do przemieszczeń i przebrań. Wprawiona więc w ciągły, pokrętny ruch, do wirowania na wietrze i wielkiej historii, i zwyczajnego życia, zawsze skora do prowokacyjnej gry znaczeń, do oscylacji, do skrytego albo całkiem jawnego przejścia – między przedmiotem a podmiotem, między

nicością a kulturą, między ofiarą a katem, między religią a polityką, między zbrodnią a karą, między poniżeniem a wyniesieniem, między grozą a fascynacją?

Wybór miejsca i rodzaju śmierci i w tym wypadku nie jest więc zapewne przypadkowy, odwołuje się do kodów naszej kultury. Myślę jednak – i tą hipotezą interpretacyjną kończę rozważania – że zarówno „świt zimowy”, jak i gałąź zgięta „pod ciężarem” mają w sobie siłę przeciwwagi dla zawartej w pierwszej części wiersza „sceny dworskiej”, z błaznami, śmiechem, pozbawionym oparcia w kimkolwiek „prostym człowiekiem”. Rzeczywistość ciąży ku pewnemu porządkowi, a jeśli ten porządek podważyć, zaprzeczyć mu – trzeba będzie za zuchwałstwo zapłacić najwyższą karę, karę o charakterze ofiarnym i przeblagalnym.

2. Esse

Przyglądałem się tej twarzy w osłupieniu. Przebiegały światła stacji metra, nie zauważałem ich. Co można zrobić, jeżeli wzrok nie ma siły absolutnej, tak żeby wciągał przedmioty z zachłystnięciem się szybkości, zostawiając za sobą już tylko pustkę formy idealnej, znak, niby hieroglif, który uproszczono z rysunku zwierzęcia czy ptaka? Lekko zadarty nos, wysokie czoło z gładko zaczesanymi włosami, linia podbródka – ale dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej? – i w różowawej bieli wycięte otwory, w których ciemna błyszcząca lawa. Wchłonać tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu naprzód o trzydzieści lat. Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, lodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza. Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem – ona jest. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysiączne pochody, skaczcicie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronie, tony, katedry stronic, jeżeli bełkoce, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z łu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyni, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: jest?

Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących. Gąbka, która cierpi, bo nie może napęlić się wodą, rzeka, która cierpi, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami.

⁷ Z. Mikolejko, *We władzy wisielca. Z dziejów wyobraźni Zachodu*, Gdańsk 2012, s. 23–24.

Wiersz, który zdecydował o tytule całości (*Rzeka, która cierpi*), musiał znaleźć się wśród wybranych do interpretacji. Należy jednakże z góry zastrzec: to tekst na tyle otwarty na wielorakie konteksty, umożliwiający wyprawę w tak licznych kierunkach, a w dodatku obrosły w kanoniczne już interpretacje, że skazani jesteśmy na wybór – nie wszystko da się tu pomieścić. W centrum rozważań pozostaje jednak tytułowe *esse*, podkreślone później w tekście, i od tego „istnienia”, „esencji”, mocno zakorzenionych w tomizmie, nie uciekniemy. Nie wolno nam również pominąć kwestii oczywistej – mamy do czynienia z prozą poetycką, wierszem pozbawionym wersyfikacji, rymów, który jednakże czytamy w kategoriach poetyckich, pamiętając o uwadze Marii Dłuskiej, że „w niektórych wypadkach granica między prozą a wierszem jest cienka jak włos, że zakwalifikowanie tekstu do tej czy tamtej kategorii może zależeć od rzeczy tak delikatnych, jak sposób rozczłonkowania syntaktyczny lub ekspresywny”⁸. Tu jednak trudno mówić o aż tak cienkiej granicy, liczne powtórzenia, metonimie, stylizacja biblijna – nie postawiają chyba złudzeń: mamy do czynienia z poezją „czystej wody”.

Nim jednak zmierzmy się z filozoficzną materią utworu, warto dostrzec banalność sytuacji, która stała się jego kanwą: mężczyzna dostrzega nieznaną kobietę i zostaje olśniony jej urodą. Pojawia się coś na kształt chwilowego zakochania z wszystkimi typowymi symptomami, które mieszczą się w kolokwialnej frazie: „zapomniał o bożym świecie”. Takich wierszy jest zdecydowanie więcej, przypomina się chociażby *Do NN* Białoszewskiego:

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się – pół
mijam cię – pół

⁸ M. Dłuska, *Wiersz [w:] Poetyka. Wybór materiałów*, red. A. Kubale, E. Nawrocka, Gdańsk 1997, s. 215. Warto przywołać w tym miejscu również pracę Agnieszki Kluby *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa 2014.