

TOMASZ KRÓLAK

"CZYM JEST POEZJA, KTÓRA NIE OCALA...?"
POETA I POEZJA W WIERSZACH CZESŁAWA MIŁOSZA*

1.

Metapoetycka refleksja Miłosza ujawnia się nie tylko we *Wstępie do Ocalenia*, *Nie więcej* czy też w *Ars poetica*? Te najczęściej bodaj przy okazji omawiania Miłoszowego poglądu na poezję cytowane utwory - choć rozpow szechnione na dobre przez interpretatorów tej poezji - "przesłaniają" pozostałą, tak obfitą przecież, część wierszy podejmujących zagadnienie twórczenia. Sama ich ilość (około stu, jeżeli nawet każdy z tak rozbudowanych zapisów, jak *Gdzie wschodzi słońce...*, *Osobny zeszyt*, czy *Sześć wykładów wierszem* potraktujemy jako jeden tekst) skłaniać musi do konstatacji o szczególnie uprzywilejowanym temacie metapoetyckim w wielowątkowej twórczości autora *Miasta bez imienia*.

Hasło: "poezja w twórczości Miłosza", przywołuje zwykle rutynowy odzew: *Traktat poetycki*. Konieczne więc staje się wyjaśnienie, iż - paradoksalnie - utwór ten pozostanie poza głównym tokiem rozważań w tej pracy czynionych. Chodzić tu bowiem będzie o teksty, w których temat poezji obecny jest w sposób niejako odmienny, to znaczy poza zasięgiem interpretacji pozostanie ta część refleksji metapoetyckiej, w której bardziej wprost ujawnia się krytycznoliteracka strategia Miłosza. Chodzi raczej o ukazanie innego biegunu myślenia o poezji, jaki obecny jest w tej twórczości, o bardziej uniwersalną, nie zdeterminowaną k o n k r e t n y m faktem literackim myśl o poezji. Sądzę, że wobec tego jasne stanie się przyjęte przeze mnie kryterium, które - w konsekwencji - stawia na marginesie dociekań np. *Traktat poetycki*, utwór domagający się innego zgoła niż w tej pracy prezentowany modelu interpretacyjnego. Stanowi on bowiem ja kość na tyle odrębną i specyficzną, że - miejmy nadzieję - zarysowane po-

* Artykuł jest skróconą wersją pracy magisterskiej ukończonej w r. 1987 na seminarium z zakresu literatury współczesnej pod kierunkiem prof. Maril Jasłńskiej-Wojtkowskiej. Zastosowane skróty: ŚD - *Światło dzienne* (1953); KP - *Król Popiel i inne wiersze* (1962); CZ - *Gucio zaczarowany* (1965); GWS - *Gdzie wschodzi słońce* (1974); HP - *Hymn o Perle* (1982); MBI - *Miasto bez imienia* (1969); NZ - *Niechujeta ziemia* (1986).

wyżej kryteria doboru materiału poetyckiego nie zostaną uznane za pozbawione podstaw.

Wątek poezji i poety obecny jest w wierszach Miłosza już ponad pół wieku. Poczynając od tomu *Trzy zimy* (1936) pojawia się we wszystkich publikowanych tomach wierszy, niejednokrotnie dominując tematycznie. Także w opublikowanych w r. 1986 *Sześciu wykładach wierszem*, raz jeszcze pojawia się po tylekroć wznawiana dyskusja o istocie, sensie pisania, o zagadkowym statusie poety...

Praca niniejsza podejmuje próbę przedstawienia Miłoszowych sporów o poezję od wierszy pochodzących z okresu wojny, tzn. od tomu *Ocalenie* do wierszy najnowszych, nie włączonych jeszcze do żadnego tomu poetyckiego. Wiersze przedwojenne autora *Poematu o czasie zastygłym* także podejmują zagadnienia metapoetyckie, ujawniają w pewien sposób intuicje, które w przyszłości rozbudują się w polifoniczny metapoetycki traktat, jednakże w poetyckiej biografii Miłosza nie tak ważki to chyba etap jak lata późniejsze. Wiele tu bowiem jeszcze jakby na wyrost tworzonych mniemań o doskonałości pióra, roszczeń trąjących megalomanią o romantycznej proweniencji.

Najciekawszymi wierszami z tego okresu są z pewnością te pisane po wewnętrznym przełomie poety, gdzieś w okolicy r. 1936. Klimat jego ówczesnego myślenia o poezji i świecie wyznacza w sposób szczególny artykuł pt. *Zejsście na ziemię*¹ oraz wiersz *Dytyramb*. Oba te teksty, wyrosłe z myślowego zakorzenienia się Miłosza w personalistycznym nurcie dociekań Maritain'e'a, są charakterystyczne dla późniejszego rozwoju metapoetyckiej myśli Miłosza, gdyż tutaj właśnie znajduje się początek jego refleksji stanowczo sprzeciwiającej się wszelkim awangardowym pomysłom w sztuce, która – twierdzi niejednokrotnie Miłosz – zajęta sama sobą, doskonaląc swój formalny biegun, zdradza swoje prawdziwe posłannictwo: zaświadczenie o historycznym i ponadhistorycznym uwikłaniu kruchego ludzkiego istnienia.

Spośród wielu prac badaczy i krytyków zajmujących się tą twórczością w interesującym nas kontekście wymienić należy głównie *Poetę w roli ucznia, świadka i pielgrzyma* A. Fiuta². Spostrzeżenia próbujące określić istotę myślenia poety o twórczości odnajdziemy także w innych tekstach (np. prace Błońskiego, Dybciaka, Kwiatkowskiego)³.

¹ "Pióro", 1:1938.

² "Pismo", 1:1981.

³ Np. K. Dybciak, *Poezje-pokolenia-światopoglądy. Miłosz i Herbert*, w: *Polska liryka religijna*, Lublin 1983, s. 541-568; J. Błoński, *Aktualność i trwałość*, "Miesięcznik Literacki", 1:1974. J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: *Pocznawanie Miłosza*, Kraków 1985, s. 81-98.

2.

Gleba sprzeczności, z której – jak słusznie zauważa S. Barańczak⁴ – wyrasta dzieło Miłosza, także gdy chodzi o myśl metapoetycką owocuje wypowiedziami o wielce zróżnicowanym nieraz zabarwieniu. Pełne sprzeczności, ujawniające stan ciągłej niepewności autora co do istoty jego tajemniczego "rzemiosła", myśli te tworzą rozpięty na przestrzeni ponad pięćdziesięciu lat fascynujący dialog o poezji. Jeden z zasadniczych jego motywów, to co dla tej myśli niezwykle charakterystyczne, to fakt bardzo świadomego traktowania sprawy p o w o ł a n i a poety (słowo to oraz jemu pokrewne stanie się jednym z kluczowych w późnej twórczości poety, kiedy to coraz więcej sygnałów przybliży czytelnika do tropu autobiograficznego). Jednakże – co równie charakterystyczne – często przejawia Miłosz, z różnorodnych źródeł bijącą nieufność wobec pisania.

Niechętnie przystępuje do "klanu" poetów, gdyż podobnie jak Gombrowicz dostrzega doskonale niebezpieczeństwa na jakie narażona jest poezja, "wypunktowana" w znanym, antypoetyckim *Credo* twórcy *Trans-Atlantyku*⁵. Po latach, przywołując echa swojego słynnego z nim sporu, powie pół żartem: "Gombrowicz byłby ze mnie zadowolony"⁶.

Zagadnienie poety i poezji drąży Miłosz już pół wieku, dokładając coraz to nowe głosy mające dać wreszcie odpowiedź na pytanie: kim jest poeta, jaka jest istota poezji? Być może więc także w odniesieniu do autora *Nieobjętej ziemi* można by zastosować sformułowanie Heideggera o Hölderlinie, mianowicie, iż jest on "w szczególnym znaczeniu p o e t ą p o e t y" (podkr. Heideggera)⁷.

Trudno będzie świadectwa tych wewnętrznych zmagani poety objąć syntetyzującą konstatacją zdolną ukazać i pogodzić całą mozaikę przeciwnych często myśli. Podobnie bowiem jak w pozostałych aspektach myśli Miłosza, także i tu "każdej tezie towarzyszą restrykcje, broniące przed jednostronnym widzeniem rzeczy". Podobnie jak trudno jest j e d n o – z n a c z n i e rozstrzygnąć o religijnym, wyznawczym przesłaniu tej poezji; jak niejednoznacznie nakreślona zostaje wizja Natury; jak mieszają się strofy afirmujące bycie z pełnymi gorczy, sceptycyzmu i żalu wyznaniami, iż "życie połamane" (*Bez powodu*, HP) i "cała mądrość na nic" (*Poeta siedemdziesięcioletni*, NZ); tak też dla poruszanej po wielokroć kwestii poety i poezji nie sposób zbudować sumującą konkluzję zdolną unieść prawdę o istocie całej metapoetyckiej refleksji autora *Trzech zim*.

⁴ S. Barańczak, *Język poetycki Czesława Miłosza*, "Teksty", 4-5:1981, s. 155.

⁵ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, "Kultura", 10:1951.

⁶ Cyt. za: A. Wyka, *Gombrowicz byłby ze mnie zadowolony*, "Więź", 3:1981, s. 65.

⁷ M. Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, "Twórczość", 5:1976, s. 92.

Zestawiając wszystkie poświęcone poezji wiersze czy poszczególne, wybrane z różnych dzieł sformułowania otrzymujemy jakby na kilka ról rozpisany dramat o wciąż wzrastającym napięciu i coraz bardziej pogmatwanej akcji. Trudno czasem uwierzyć, że wszystkie kwestie są świadectwem myśli tego samego autora, w którym narasta świadomość, iż czas rozwija się "jak nitka z kłębka rzuconego w przepaść" (*Jeszcze ziemia*, NZ), a chciałby wreszcie zasiąść do pracy nad wielkim dziełem (*Przygotowanie*, NZ). Coraz częściej jednak – i to jest źródłem szczególnego klimatu późnych wierszy Miłosza – atakuje poetę przecucie, "że tym razem [...] powie stop kończący się czas" (*Natrafiałem na to*, GWS).

"Miłosz będzie niezmordowanie szukał innego nieba i innej ziemi, przez całe życie będzie pisał jeden nieosiągalny, nigdy w pełni nie zrealizowany wiersz. I nigdy nie zaprzestanie pogoni za nienazwanym, ponieważ przykucie do misterium istnienia nie pochodzi z własnego wyboru"⁸. Tworząc ów "nigdy w pełni nie zrealizowany wiersz" pragnął Miłosz za pomocą poezji ująć istotę poezji, dać odpowiedź na pytanie: kim jest poeta?

Zrodne w radości są wszystkie instrumenty
Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi.

(Do Tadeusza Różewicza, poety)

[...] jak gdyby coś pomogło układanie słów.

(*Gdzie wschodzi słońce...*)

Na zakończenie raz jeszcze oddajmy głos księdzu Sadzikowi: [Miłosz – T. K.] "będzie pragnął dotknięcia »wielkiego, zasadniczego tematu«, którego – jak twierdzi – nie zdradzi jedynie w »garstce wierszy«, będzie sobie stawiał »wymagania najwyższe« – i coraz dotkliwiej będzie mu doskwierała obsesja niemoty: »mówię, a żaden dźwięk z moich ust się nie wydobywa«. Dobrze jest śledzić w dziele Miłosza to wzrastające, fundamentalne napięcie"⁹.

Praca niniejsza, której tok interpretacyjny podporządkowany jest chronologii wierszy autora *Króla Popiela*, stanowi skromną próbę odpowiedzi na zachętę księdza Sadzika.

⁸ J. S a d z i k, *Inne niebo, Inna ziemia*, (wstęp do *Ziemi Ulro* Miłosza), Warszawa 1982, s. 16.

⁹ Tamże s. 12.

I. "PATRZĄC NA GRUZY I ZGLISZCZA"

- POETA I POEZJA W WIERSZACH OKRESU WOJNY

1. Odnajdywanie siebie

Ide i ide, i nie mogę dojść
[...]
Tak mi się dziwnie zaplątał
mój los,
(Cz. Miłosz, *W malignie*, 1939)

Jak pszczoła, kiedy z żądziem wyrwanym upada,
Albo wiosenna chmura, gdy ją wiatr porywa,
Już odejść pora.
I nóg nie płać w żadnych ziemskich winogradach
Filoną nie udawać pod lipą z wieczora.
(*W malignie*, 1939)

Tymi słowami otwiera niespełna trzydziestoletni autor *Trzech zim* jeszcze jeden w naszej poezji pamiętnik artysty¹⁰, twórcy wśród ruin, zgliszcz, gdzie "kości nie pogrzebane najbliższych" (*W Warszawie*), powracająca natrętnie i zobowiązująca pamięć o zmarłych oraz wołania o poetyckie słowo tych, co ocaleni. Można, jak się wydaje, podzielić okupacyjną twórczość Miłosza (z punktu widzenia interesującego nas zagadnienia) na dwie wzajemnie się zazębiające i uzupełniające części. Pierwsza faza zapoczątkowana została wierszem *W malignie 1939* (1940) i trwa do roku 1942, druga zaś trwa od tego roku do końca wojny. Za utwór w pewnej mierze rozgraniczający obie fazy myślenia Miłosza proponuje się przyjąć *Krainę poezji* z roku 1942. Słusznie odczytuje krytyk przytoczone na wstępie słowa poety jako świadectwo zdobycia w wyniku ciężkich (choć nie w pełni jeszcze doznanych) historycznych wydarzeń "dostatecznego dystansu do siebie dawnego"¹¹, w wyniku czego "tamta rola należy teraz do zupełnie i nieodwołalnie skompromitowanych"¹².

Przyznać trzeba, że w tym "przedmiotowym traktowaniu siebie jako artysty"¹³ poszedł Miłosz daleko i przeciwstawiając Filonowi – siebie jako nowego, odmienionego twórcę, stwarza konflikt poważniejszy może niż mogłoby to wynikać z oceny jego wcześniejszego dorobku i analizy osobistych mniemań podmiotu tamtych wierszy. *W malignie 1939* rozpoczyna serię quasi-monologów bohatera lirycznego skierowanych do siebie samego, a mających po pierwsze uświadomić mu niezwykłość, dramatyczność sytuacji

¹⁰ Zob. J. Ś w i e c h, *Obroty losu i pamięci*, "Zeszyty Naukowe KUL", 1:1981, s. 12. Świech przestrzega od razu "przed pokusą autobiograficznej interpretacji owego pamiętnika". Cóż, pokusa istnieje i nie zawsze chyba pozbawiona racji...

¹¹ Tamże, s. 13.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

w jakiej się znalazł, a następnie "przekonać" go, że w momencie dokonującego się na zewnątrz spustoszenia, wśród "słupów ogniotrysków", gdzie twarze ludzkie "ledwie są, już nie istnieją" (*Błądząc*) – możliwe jest odnalezienie godnego modus vivendi dla jednostkowej, niepewnej jutra duszy człowieka i artysty. Z "uczniar marzenia" (*Płaki*) przeistacza się nasz bohater w "świadka", kończąc "zaklinać los" i poczynając go "kształtować"¹⁴.

Podmiot interesujących nas tu wierszy ujawnia się bowiem właśnie jako artysta, poeta próbujący przede wszystkim odnaleźć się wśród chaosu wydarzeń, ale już od początku nie obce są mu o wiele poważniejsze intuicje:

[...]
 Widziałem polską ziemię, ziemię krwi i potu –
 No cóż, to prawda, krzywdy był kraj i ucisku
 Niechże go sobie tam, na jakim obelisku
 Skłaniają jak dotąd.
 [...]

(*W młglinie 1939*)

Już w pierwszym wierszu wojennym spotykamy nutę obawy, złego przecucia, że – po pierwsze – wydarzenia, na które poezji czasem nawet brakuje słów, wykorzystane być mogą w sposób instrumentalny, do wygrywania własnych racji przez tych, co ocaleją. Po drugie natomiast wytwarzają lęk przed możliwym zafałszowaniem prawdziwego obrazu wydarzeń, do czego niestety przyczynić się może, sprzeniewierzona własnemu powołaniu, sztuka. Niechęć wreszcie do twórczości posiłkującej się tanimi szablonami, w których odnajdujemy znane od dziesiątków już – niestety – lat obrazy "stad kobiet w czerni", "bolesnych matek narodów", "błogosławiących jakimś urnom" (tamże).

Wśród tych niebezpieczeństw, czyhających na sięgającego po pióro artystę, Miłoszowy bohater uświadamia sobie, jeżeli już nie wyższość (pamiętamy bowiem jego manifestacyjne z e j ś c i e pośród "błyskające skronią tłumy" we *Wcieleniu*, to odrębność, niepospolitość własnej drogi. To właśnie owa "egotyczna soczewka" czyli "s p r a w a p o e t y", której znaczenie tak podkreślał krytyk¹⁵, decydują o autobiograficznym (w znacznym przynajmniej stopniu) charakterze tej twórczości, zwłaszcza zaś wierszy, które zostaną omówione. Rzeczywistość przefiltrowana zostaje przez umysł podmiotu-twórcy, artysty porażonego zewnętrznymi wypadkami i usiłującego odzyskać wewnętrzną równowagę. Pytanie o rolę artysty w świecie tak odmienionym staje w centrum uwagi bohatera.

Wiersze te (1940–1942) nie osiągają jeszcze dramatyzmu późniejszych, które wyrosną z gleby bardziej jeszcze nasiąkniętej zwątpieniem, niemniej

¹⁴ Zob. T. B u r e k, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o "Rodzinnej Europie"*, "Pamiętnik Literacki" 4:1981, s. 132.

¹⁵ Zob. K. W y k a, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, "Twórczość", 5:1946.

daje się wyczuć usilne dążenie do polaryzacji własnego stanowiska wobec obcego świata i bliskich, cierpiących bliźnich. Postawione przed kilku laty pytanie:

[...]
Gdzież jest miejsce dla ciebie w tym wieku zamętu,
książko mądra, spokojna, stople elementów
pogodzonych na wieki spojrzaniem artysty?
[...]

(*O książce*, 1934)

nabiera aktualizującej mocy.

Gdzież jest miejsce dla ciebie samego, poeto - mógłby pytać dalej Miłosz. I czyni to w roku 1940, gdy jak w innych latach (wcześniejszych i tych, które nadeszły) także i innym polskim poetom rzuca czas wyzywające pytanie: "Cóż po poecie w czasie marnym?"

[...]
Nie dlatego, żebym wiary nie miał -
[...]
Lecz każdej księdze życia tylko czarna ziemia
Nadaje tytuł.
[...]

(*W malignie 1939*)

Opisywać męczeństwo ofiar, utrwać grozę zmieniających się błyskawicznie wydarzeń? Przecież i tak nie zmieni się swojego losu, nie uchroni od śmierci ani nie da gwarancji bezpieczeństwa sobie i innym. Po co pisać, skoro nie do przekazania stają się wydarzenia; prawda jest prawdą "ludzkich p r z e m i l c z a n y c h godzin" (*W malignie 1939*). *W malignie 1939* to przejaw (przynajmniej w początkowych fragmentach wiersza) wewnętrzznego załamania się wiary w sens tworzenia. Twórca szuka miejsca - nie wie w którą stronę ma się zwrócić i "komu grać". Wkrótce zresztą pojawią się kolejne, jeszcze poważniejsze obawy. Przetworzenie "każdego minionego bólu" w "dźwięk nowy" możliwe jest tylko w wizyjno-baśniowym fragmencie utworu. Próba odnalezienia sensu, celu jednostkowego istnienia przez samotnika-artystę znajduje wyraz w końcowym, bardziej jakby optymistycznym fragmencie. Brzmi on jak zaklęcie, jak motto późniejszych zamiarów, preludium dzieła, które dopiero jest przeczuwane, jakkolwiek interpretacja poniższego czterowersu nie musi ograniczać się do wyłącznie metapoetyckiego kontekstu:

[...]
Pokój na wieki ludziom dobrej woli.
Wszystkim, co prawdę ziemi poznać chcą.
Aż, jako ziarno bywa od kłokolu,
Od dobra będzie oddzielone zło.
[...]

(*W malignie 1939*)

Tymczasem jednak zwątpienie w wagę twórczych przedsięwzięć, w istotność tworzenia wśród ruin i zgliszcz – przybiera na sile. "Ale we wszystkim był ten cierń proroczy..." Rzeczywiście: *Miasto* (1940) kreśli jakby obraz spełnionej wróżby. Samotnie depcząc "czerwony pył rumowiska" (*W Warszawie*) snuje bohater rozważania nad losem artysty:

[...]
 Nad ruinami wstaje dzień, wędrowny grajek p u s t y m o k n o m g r a .
 Z głową na bok schyloną skoczne tony ze skrzypki wywodzi
 [...]
 I wiatr, gdy struny drutów pękły, m a r t w e d r z w i o t k i e ?
 Na których kłamce dotąd pozostał niezmyty
 Ślad ręki p r z e p a d ł e g o b e z w i e ś c i b o h a t e r a ,
 [...]

[podkr. – T. K.]

Jakże podobnie Herbert:

[...]
 Komu ja gram? Zamkniętym oknom
 kłamkom błyszczącym arogancko
 fagotom deszczu – smutnym rynnom
 szczurom co pośród śmieci tańczą
 [...]

(Prolog z tomu *Napis*)

Ujawniony smutek samotnika artysty implikowany jest przez dwie co najmniej przyczyny. Po pierwsze poprzez świadomość śmierci tysięcy ofiar terroru, po drugie natomiast przez żal artysty żegnającego tych, którym pragnął nieść swą wróżbę pomagając oddzielić dobro od zła. Stąd ten, jak słusznie się zauważa, jeden z najpiękniejszych polskich wierszy poświęconych Warszawie kończy się ujawniającym stan wewnętrznej bezradności artysty pytaniem i zawierającą piękny paradoks odpowiedzią:

[...]
 Grajku poranny, komu ty tak grasz,
 Tam są schody bez domu i piętra bez żywych.
 – Tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast
 I najsmutniejsze z prawdziwych.
 [...]

"Egotyczna soczewka", "sprawa poety" coraz częściej skupia światło na wnętrzu twórcy, który jakby ogłuszany detonacjami wsłuchuje się w wewnętrzny głos gwarantujący mu duchową stabilność. Ciągła próba bilansowania doświadczeń ulega, można powiedzieć, pewnemu przewartościowaniu. Temperatura wewnętrznych zmagania twórcy z sobą nieco słabnie: skutek usilnych starań Miłoszowego bohatera poszukiwanie nadziei jakby w b r e w nadziei zaczyna wydawać mu się tropem, którego odnalezienie jest niezbędne do ocalenia nadwątłego wnętrza, do odzyskania "w tym świecie zamętu" (*O książce*) trwałego w miarę oparcia. Jak odnaleźć ten typ nadziei? Przede wszystkim zapytać należy o bardziej uniwersalny, ludzki

(jeżeli podział na "czysto" ludzki i artystyczny wymiar przeżyć ma w ogóle podstawy) aspekt czynionych przez podmiot-poetę "bilansów" związanych z okupacją.

Zapytajmy jak Miłoszowy bohater ocenia wpływ katastrofy wojennej na własne istnienie, w jaki sposób wydarzenia te determinują jego spojrzenie na sensowność i cel życia po prostu, jak wreszcie "konstytuuje [on] siebie i swój los w obcym świecie"¹⁶.

Jest może pewnym nadużyciem przytoczone tu sformułowanie będące odzwierciedleniem stanowiska Sartre'a, ale powiedzieć można, że w pewnych, inspirowanych pragnieniem podsumowania wewnętrznych doświadczeń sformułowaniach, nie trudno dopatrzeć się widzenia własnego losu z religijnego punktu widzenia (chodzi naturalnie o pewien etap twórczości).

Pamiętając o zawsze obowiązującej daleko idącej ostrożności w stawianiu tez z tej sfery ludzkich wyborów, przypomnijmy, iż np. Jaspers uważa, że "[...] człowiek dochodzi w swym egzystencjalnym doświadczeniu, zwłaszcza w tzw. sytuacjach granicznych (cierpienia, zagrożenia śmiercią), do słusznego przekonania o rzeczywistości transcendentnej; w wierze zyskuje człowiek swą autentyczność"¹⁷.

Miłosz tymczasem wyznaje:

[...]
 Wiary żadnej nie pragnę. Nie ślabość mi każe
 tak całą dumę ludzką spokojnie odrzucić.
 Pole gdy je sierpowi stratają żniwiarze
 też długo leży puste, choć ma kłosem wrócić.
 [...]

((*Szedłem dzisiaj przez ogród...*), 1941)

A jednak nie jest to tak jednoznaczne. Można na tę strofę i wiersz cały (choćby stwierdza się w nim dalej, iż "Bogi wszystkie zawodzą") spojrzeć także i z następującego punktu widzenia: "Powstanie natury, historia nacji ludzkich, dzieło stworzenia i odkupienia – wszystko to dokonuje się według następującego schematu: zasiew, wzrost, owocowanie i w końcu żniwo"¹⁸. Końcowe zaś wyznanie poety:

[...]
 Tylko cierpliwie czekam, aż we mnie wyrośnie
 nowe ziarno, aż nowe mnie obmyją świty
 [...]

przywodzą na myśl biblijną wskazówkę dotyczącą pielęgnowania mądrości:
 "Jak oracz i siewca przystępuj do niej/i czekaj na dobry jej plon;/trochę

¹⁶ Zob. A. Z u b e r b i e r, *Egzystencjalizm*, w: *Słownik teologiczny*, t. 1, Katowice 1985, s. 150.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. *Słownik teologii biblijnej*, hasło: "zasiewać", Poznań-Warszawa 1985, s. 1112.

się utrudzisz pracując nad nią, /ale wnet będziesz spożywał jej owoce" (Syr 6, 19).

"Więc myślałem kim jestem" (*Szedłem...*). Jakie wnioski wyprowadza bohater z tego myślenia? Z pewnością katastrofa okupacyjna nie dokonała w nim takiego spustoszenia, jak to wyrażone w *Lamencie Różewicza*:

[...]
Przez sześć lat
buchał z nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.
[...]

Nie. Bohater Miłosza pragnie raczej

[...]
z myśli wszystkich wrogich, walących się szturmem
jedną wybrać jak łódkę wiozącą przez powódź.
[...]

(*Szedłem...*)

Wbrew zatem groźnym czasom, jakby pomny słów Brzozowskiego: "Twórczość ducha na tym właśnie polega, że tworzyć trzeba tam, gdzie nie ma pod stopami oparcia. Z próżni wywieść wszystko"¹⁹, nie potrzebuje nasz bohater "nauczyciela i mistrza". "Z głową spuszczoną idąc przez ogród rozbity" (*Szedłem...*) daleki jest od Różewiczowskiej konstatacji, iż

[...]
Pojęcia są tylko wyrazami
cnota i występki
prawda i kłamstwo
piękno i brzydota
męstwo i tchórzostwo
[...]

(*Ocalony*)

Porównanie własnego wnętrza i zżętego pola, które jednak wkrótce wyda plon, wydaje się nader istotne w wierszu napisanym w roku 1941 (chodzi w dalszym ciągu o *Szedłem...*). Dopuszcza dwojaką zbieżną ze sobą i uzupełniającą się interpretację. Chodzić może o oczekiwanie na wewnętrzne ukojenie, odzyskanie harmonijnego ładu, przyjęcie losu i pragnienie odzyskania wpływu na jego kształtowanie, po drugie natomiast wolno nam dopatrywać się tu pragnienia sprostania losowi jako t w ó r c a.

W wierszu z tego samego roku pisze Miłosz:

¹⁹ S. Brzozowski, *Fikozofia romantyzmu polskiego*, w: *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W malce o Światopogląd*, Warszawa 1973, s. 386 (rozprawa powstała w roku 1908, przed. 1924).

[...]
Ciemno dym nie stworzone dzieło
[.]

(*Błądząc*, podkr. - T. K.)

Wchodzimy w nowy, odmienny nieco etap zmagania się bohatera z sobą i otoczeniem. Wyrażone pragnienie "zaowocowania", oczekiwania na "nowe ziarna", brzmi niby zakłęcie. Powiada krytyk, że skończył się czas "zaklinania losu"²⁰, ale tu, wiedziony przez swoją muzę - Mnemozyne (muzę pamięci), dąży do stworzenia jednak w "rozbitym ogrodzie" pieśni, która zdoła unieść ciężar okrutnego losu żywych i zmarłych.

Wspomniany nowy etap "odnajdywania siebie" zapoczątkowany został o-mawianym wierszem pt. *Szedłem...* Nurt ten kontynuują inne, powstałe w roku 1942 utwory: *Podróż*, *Ranek* i *Kraina poezji*. Głowa poety, do niedawna smutna i opuszczona - podnosi się. Wyrażone zostaje pragnienie stanięcia twarzą w twarz, przyjęcia wyzwania rzuconego przez historię bohaterowi-artystyście, skoro "serce wojnę poznało, przyjęło" (*Błądząc*). Następuje nagle przemiana w widzeniu swego jednostkowego istnienia:

Więc najpierw złorzeczyłem niemadrze losowi
Że małe moje życie wplątał w takie dziwa
Potem rad byłem, że tak nagle się odkrywa
To, co dotychczas leżało ukryte.

(podkr. T. K.)

Moment nagłego oświecenia, olśnienia, ukazania pełnego sensu (nie znaczy - zaakceptowania) toczących się rzeczy w tym kontekście zjawia się także w wierszu *Błądząc*:

Zasłuchany w płosenkę Warszawy
Gdy na głą ogień nawiedzenia spadł

(podkr. T. K.)

Powolne, zapoczątkowane wyrażoną nadzieją przyszłego "zaowocowania" zbliżanie się do bardziej szczegółowego podjęcia zagadnienia istoty twórczości w okresie wojny, poprzedzone zostaje bardziej uniwersalnymi, nie tylko poetów "dotyczącymi" spostrzeżeniami

Że burza, choć zabija jednych, innych uczy,
Jak szukać miar właściwych i właściwych kluczy,
Jak życie ludzkie myślami otwierać
I co żyć znaczy, co znaczy umierać.

(*Podróż*)

Uwolniony od pesymistycznych wizji czyni nasz bohater kolejny krok w kierunku określenia własnej postawy twórczej w zdegradowanym otoczeniu. Kształtując los, określając i wciąż jeszcze odnajdując siebie-poetę z

²⁰ Burek, dz. cyt.

jednej strony poczyna coraz wyraźniej dostrzegać niebezpieczeństwa podjęcia bardziej "zaangażowanego" tematu, z drugiej zaś czuje nasilający się, wewnętrzny głos wzywający do "zajęcia stanowiska", "stanięcia po stronie", "opowiedzenia się za". Jest jednak zbyt świadomy, aby po wyjściu z "rozbitego ogrodu", gdzie dumał samotnie nad swym losem, przeobrazić się w jeszcze jednego lokalnego Tyrteusza i biegając pod ostrzałem wroga obwieszczać bohaterską niezłomność obrońców stolicy. Nie chce przyjąć na siebie roli "pieśniarza zapadłych okolic" (*Ranek*) nie mogącego "od skarg się wyzwolić", "Syrokomli jakiegoś czy Niekrasowa" (tamże). Poza tym świadom jest prawdy, iż graniczne ludzkie doznanie, śmierć, cierpienie, nie są przekazywalne: język "nie nadąży"²¹. O wiele bardziej jednak boli go myśl, iż "skarga niesiona bywa zwykle "obcym czasem" – przeżycia, nieznane przyszłym, potencjalnym odbiorcom, opisane przez poetę, pozostaną zawsze wyłącznie literą na papierze.

A cóż jest skarga. Dawno zapomniana
Rozpacz ginących nie ma żadnej ceny.
(*Ranek*)

Nieprzekazywalność "w żadnym ludzkim języku" (*Campo di Fiori*) jednostkowego i zbiorowego cierpienia oraz odległość czasowa jaka dzieli czytelnika od utwalanych w literaturze wydarzeń czyni, według Miłoszowego bohatera, wszelkie wysiłki twórcze podobnymi do pracy Syzyfa:

[...]
pieśń się łamie
Gdy na niej cięży rozpacz ludzi ciemnych²²
[...]

Ale właśnie, niczym Syzyf, podejmuje wyzwanie, bowiem

cóż warta piękność co się trwoży
I w trudnych latach miary nie utrzyma?
(*Ranek*)

²¹ Chodzi tu o daremne starania wielu piszących podczas wojny nieprofesjonalistów co prawda, ale i "zawodowych" poetów, których spotykała niemożność utrwalenia przeżytych zdarzeń i uczuć. M. Borwicz pisał na ten temat m.in.: "[...] nie znajdzie się żadnego utworu godnego uwagi, który starałby się wyrazić przeżywaną grozę w języku innym niż w języku tradycyjnej komunikacji, względnie przy pomocy jego rozbicia.

Pod tym względem utwory niezawodowców [...] nie stanowią wyjątku. Przeciwnie, podatność na cichy sprzed okupacji jest tutaj na ogół większa" (tytuł pracy: *Les écrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande (1939-1945)*, wyd. w roku 1954), cyt. za: Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Paryż 1983, s. 56.

²² Oto jeden z podobnych do cytowanego z Miłosza fragmentu przykład z innego poety:

"Jak uścisk ręki, przyjm, przypomnij
zią formę wybacz, rymom daruj
Trudno poetą być bezdomnych,
więzionych, zmarłych".

(T. Borowski, *Odejskie poety*)

Słowa Miłosza: "Jak pieśń się łamie..." przywodzą na myśl kwestię z *Improwizacji* Mickiewicza: "Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie".

Ale: jak "unieść" rzeczywistość, jak sformułować "skargę", by nie stała się publicystycznym zawodzeniem, monotonnym lamentem? To są pytania tego czasu. Pytania stojące jeszcze, na razie przynajmniej, na gruncie e s t e t y k i twórczości słownej. Wkrótce punkt ciężkości gwałtownie się przemieści...

Śledząc tropy, które pozostawiał za sobą bohater tych wierszy dążący do odnalezienia własnej tożsamości wśród chaosu wojny docieramy do *Krainy poezji*. Tu postawi Miłosz (chyba możemy tak powiedzieć?) kolejne pytania dotyczące wyznaczenia sobie, twórcy miejsca we współczesności. Posługując się metaforą innego autora można powiedzieć, że nasz bohater odnalazł "serce dramatu" (K. Wojtyła, *Myśląc Ojczyznę*). Odtąd świadomy jeszcze mocniej swej sytuacji, zacznie zmagać się z najpoważniejszymi wątpliwościami dla artysty.

Wypada więc przypomnieć sobie w jakim stanie artystycznej samoświadomości wkracza w tę krainę. Przede wszystkim ma nie opuszczające go poczucie poetyckiej odrębności, niezwykłości; pozostaje tajemnicą dla innych i siebie samego:

jestem sam sobie nieznanym
co z mozołem opowieść trudną w sobie czyta
(*Szedłem...*)

Wypełnia obowiązek, misję, został powołany przez Boga i zobowiązany wobec ludzi; obawia się "doczesnej zemsty ludzi i niebieskiej bogów" (tamże); kilkakrotnie sugeruje swoje prorocze proweniencje:

we wszystkim był ten cień proroczy
(*W malinie 1939*)

Wiersz przełomowy - *Kraina poezji* (1942) w pewnym miejscu sygnalizuje gwałtowną zmianę tonu wypowiedzi. Tu jeszcze zacytujemy początkowy fragment utworu, dalsza bowiem jego część odeśle nas do nieco innych pytań tego coraz bardziej niespokojnego "pamiętnika artysty".

Do tej krainy idź ścieżkami tonów,
Z których się rodzą spokojne muzyki,
Granica dźwięków jeszcze nie spełnionych
Zaczętych tylko.

2. Sztuka i moralność

Dwa ocalone wyrazy:
Prawda i sprawiedliwość.

(Cz. Miłosz, *W Warszawie*)

Prawda i sprawiedliwość o uciętym języku nie mogą mieć – poza pięknem – nadziei na żaden inny ratunek. Piękno także nie ma języka, nie przemawia, nie mówi nic. Ma jednak głos żeby wołać. Wzywa i ukazuje sprawiedliwość i prawdę, które głosu nie mają. Tak jak pies, który ujada, żeby sprowadzić ludzi do swego pana leżącego w śniegu bez znaku życia.

(S. Weil)

"Niepochwytna, feeryczna, baśniowa"²³ kraina poezji, zdolna dostrzec i utrwalić "momentalność wrażeń"²⁴, ukazywać poczyną swoje nieoczekiwane krajobrazy. Nieoczekiwane dla tych, którzy przyjąwszy zaproszenie spodziewali się innych zgoła wrażeń. Adresat tej zachęty – powiedzmy już teraz: alter ego autora – "zwabiony" obietnicą odkrywa rejony, których klimat jest jakby zaprzeczeniem dotychczasowych, sugestywnych opisów. Nic na razie nie zapowiada gwałtownej zmiany:

Do tej krainy idź ścieżkami tonów
Z których się rodzą spokojne muzyki,
Granica dźwięków jeszcze nie spełnionych,
Zaczętych tylko.

Jeżeli w noc czerwcową się rozlegnie
Brzęk, chrabaszcz w strunę u skrzypliec uderzy
Albo kot po klawiszach pazurkiem przebiegnie
Możesz im wierzyć –
Idź, nim umilkną.

Zasłuchani w "spokojne muzyki" przybyliśmy do wnętrza krainy...

[...] – lecz jakąż jest ona
Wybudowana gdzieś na zgasłych tonach
(podkr. T. K.)

Nie ukazuje się nam ani "elf mały" z norweskiej baśni, ani "promyk niebieski", lecz

[...] z głową na rękach poległ żołnierz.

W tej krainie nie ma instrumentów, brak w niej czaru niejednoznaczności, trudno też dostrzec

Na różowych listkach
Księżycy koło.

²³ Zob. Ś w i ę c h, dz. cyt., s. 19.

²⁴ Tamże.

Ta piękna kraina to "niestety kraina pozorna"²⁵. D z i s i a j zamieszkuje w niej "polegli żołnierze". Rzeczywistość okupacyjna wkracza brutalnie i burzy rzeczywistość tej krainy, ponad którą "noc w górze cicha i gwiazdzista". Naprawdę – huk wystrzałów i niespokojne, wojenne niebo.

Niestety: ani ta kraina nie może zachować nadal swojej neutralności, ani też poeta nie pragnie szukać w niej prawa azylu. Czy poetą tym jest sam Miłosz?

Nie będzie zbyt wielkim nadużyciem (albo w ogóle) stwierdzenie, że zadawane wówczas pytania, wątpliwości w tym i pozostałych wierszach przedstawione, są dylematami realnie żyjącej postaci poety, artysty, dla którego pytanie o tworzenie "tu i teraz" budzić poczyna serię kolejnych pytań. Tkwiąc w centrum jakże nieprzychylnych także dla artysty wydarzeń, przyjmując zaproszenie do krainy, u której bram "ćwierka umarły gil", Miłoszowy artysta wyobraźnię swą kieruje ku oddalającym się "ogrodom lunatycznym" (*Bramy arsenału*).

"Kraina poezji" to przejaw coraz ostrzej atakującej Miłosza świadomości o nieuchronnie zbliżającym się momencie, gdzie trzeba będzie w sposób bardziej jednoznaczny wypowiedzieć się w poetyckim słowie; to wyraz wewnętrznej cisnienia każącego twórcy wyrzec się marzenia o bardziej niezależnym od zewnętrznych okoliczności źródle poetyckiej wyobraźni. Toczy się wewnętrzny dialog z sobą, a raczej skierowany do siebie monolog twórcy pragnącego zbudować fundamenty dla nowej postawy poetyckiej; nowej, bo – jak zdaje się mówić bohater – musi ona ulec pewnej przemianie.

Do tej krainy przyjmij zaproszenie
Nie pytaj jak się d z i s i a ona nazywa
(podkr. T. K.)

"Nie pytaj..." bowiem dotychczas uzasadnione e s t e t y c z n e kategorie oceny sztuki należy oddalić. Ulegają one zawieszeniu wobec przeżywanego ich nieadekwatności w zestawieniu z otaczającym światem. Radość, piękno, zmysł estetyczny...? Dzisiejsza poezja jest miejscem, do którego "przez gorzkie idzie się cienie" (*Kraina poezji*).

Głównym pytaniem podmiotu-poety do siebie skierowanym jest wątpliwość, którą scharakteryzować można by następująco: czy wobec ogromu krzywdy, którą totalitarne państwa wyrządziły i nadal czynią, warto zabierać głos. Wiadomo przecież – oczywistość zabija poezję, wyrażona w poezji pozbawia ją wszelkich estetycznych wartości; po wtóre natomiast "ubieranie farbą" (*Kraina poezji*) rzeczywistej tragedii wzbudza niechęć natury m o r a l n e j. Wydaje się zatem, że od zasygnalizowanego pytania (tj. pierwszej jego części), pytania raczej estetycznej natury, poważniejszy jest dla

²⁵ Zob. Cz. Miłosz, *Pałac moich muz*, w: *Światło dzienne*, Paryż 1953.

podmiotu-poety dylemat etyczny: akt poetycki zwłaszcza teraz urasta do wymiaru aktu etycznego.

I spustoszyła myśli twe jak wiatr
L i t o ś ć nakczystsza.

(podkr. T. K.)

Najistotniejsza jest zatem konstatacja o etycznym wymiarze twórczości.

Zasygnalizowany odcień jest jednym z możliwych. Nie jest on jeszcze bardzo wyraźnie przez Miłosza postawiony, ale z pewnością tu tkwi początek dalszych wewnętrznych zmagania poety. Pytanie "czy warto", czy litość też grać ma na "zgasłych tonach", samo właśnie pytanie, wątpliwość, dylemat staje się jakby początkiem, operacją wprowadzającą do wnętrza krainy. Jest zatem czymś pożądanym. Rzeczywiście jest to "jeden z wielu Miłoszowskich paradoksów"²⁶ - samo dostrzeżenie i rozpoznanie źródła konfliktu, a wśród nich za najistotniejszy uznać wypada kwestię pogodzenia w twórczości (zwłaszcza wśród takich zewnętrznych okoliczności) "racji" sztuki i "racji" moralności, stanowić ma argument za podjęciem wyzwania jakie historia rzuca twórcom.

Jeżeliś nie chciał mówić odtąd nic,
Bo zapytałeś - po co, czy to warto
straszliwy posąg, skamieniały krzyż
Ubierać farbą.

[...]

To wiedz, że ona blisko, żeś jest tuż.

[...]

A gdyś opłakał ją - ona przed tobą.

Doświadczające cierpieniem wypadki historyczne są niejednokrotnie czasem, w którym sztuka jawi się jako moralnie "podejrzana" dziedzina kultury. Nie chodzi tu naturalnie o rzekome pakti artysty z ciemnymi siłami, które to związki nagminnie wyzyskiwane były i bywają w dociekaniach nad zagadkowymi często pokładami duszy artysty. W okresach takich jak powszechna wojna, przeżywa twórca niejednokrotnie o wiele istotniejsze jednak dylematy niż te, jakie rodziły propozycje z *Fausta* rodem. Wątpliwości nie ominęły także i Miłosza, przeciwnie, uwybrażniły się w sposób bardziej może nawet charakterystyczny niż u innych twórców wtedy piszących. Główną opozycję pewnych haseł, kategorii myślowych, wokół których krystalizowała się wówczas uwaga Miłosza, można przedstawić jako z jednej strony: pamięć, świadectwo, zaangażowanie, z drugiej zaś - radość, niezależność twórcza, dystans. Te wzajemnie, po jednej i drugiej stronie, uzupełniające się pojęcia implikują dalsze, w tym schematycznym zestawieniu nie ujęte kategorie.

²⁶ Zob. J. Kwiatkowski, *Magia Miłosza*, w: *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 80.

Otóż na wstępie możemy nieco ogólnie powiedzieć, że wiersze, którymi się tu zajmujemy, przedstawiają obraz poety, którego wyobraźnia "rozpięta" jest pomiędzy kategorięcznym imperatywem pamięci a "radosnymi gajami Szekspira" (*W Warszawie*). "Podejrzany", a przynajmniej nie pozbawiony cienia dwuznaczności wydaje się poecie sam fakt tworzenia. W obliczu bowiem tego, co się stało i wciąż dzieje, być może jedynym wyjściem właściwym dla artysty pozostaje milczenie?²⁷

I tyle tylko może byłem wart
Zem kiedyś z a m i l k i.
(*W malignie 1939*)

To słowa z roku 1940. Czy możemy ich znaczenie tłumaczyć faktem, że nie znamy żadnego wiersza z roku, który nadał początek spełniającej się, wrózonej przez katastrofistów apokalipsie – 1939?

Jeżeliś nie chciał mówić odtąd nic.
(*Kraina poezji*)
Ale o prawdę ludzkich przemilczanych godzin
Niech nikt nie pyta.
(*W malignie 1939*)
Bólu prawdziwy, sławo i niesławo,
Ty wielka, że godna jesteś jedynego milczenia,
(*Miasto*)

Poległemu poecie wyznaje ocalony:

Mówię do ciebie m i l c z ą c, jak obłok czy drzewo
(*Przedmowa*)
(wszystkie podkr. T. K.)

Świadomość rangi milczenia inspirowana jest przez e s t e t y c z n y, leć przede wszystkim e t y c z n y wymiar duchowości autora *Ocalenia*²⁸.

²⁷ T. W. Adorno, myśliciel niemiecki, twierdzi (cytuje streszczenie pióra K. Sauerlanda), iż "Sztuka onemiała wobec ogromu cierpienia, jakie niesie ze sobą najnowsza historia". Zob. K. Sauerland, *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorna*, w: tenże, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 209-209. Na twierdzenia Adorna powołuje się w kontekście omawiania zagadnienia milczenia sztuki "po Oświeceni" sam Miłosz w szkicu pt. *Spór z klasycyzmem*, w: *Świadek poezji* [...], s. 75.

²⁸ Oto fragment *Historii literatury polskiej* Miłosza (na razie dostępnej jedynie w języku angielskim, choć przygotowywana jest już edycja polska), autor *Ziemi Ulro* pisze m.in. (cyt. za B. Chrzastowską, *Poezja Czesława Miłosza*, Warszawa 1982, s. 20): "Poeci uformowani przed wojną, którzy przeżyli hitlerowską okupację, przeszli przez próbę, która była wyzwaniem samej podstawy ich poetyckiego dzieła. Poezja osadzona jest siłą rzeczy w humanistycznej tradycji i staje się bezbronna wśród ogólnego zdżyczenia. Akt poznania wiersza jest aktem wiary; jeśli wycie torturowanych słyhać w pokoju poety, czy jego działalność nie obraża ludzkiego cierpienia. A jeśli następna godzina może przynieść jego śmierć i zniszczenie rękopisu. Czy poeta winien oddawać się takiej rozrywce? Niemal nadludzki wysiłek, by odpowiedzieć na te pytania, walczyć jednocześnie z rozpaczą, widoczny jest w tomach wydanych w latach 1944-45". Przypomnijmy, że *Ocalenie* wydane zostało w Warszawie w roku 1945 (wyd. Czytelnik). Warto byłoby pamiętać o zacytowanych słowach Miłosza przy śledzeniu toku dalszych jego myśli o poezji. Pisze Różewicz w wierszu *Świadek*:

[...]
nie wchodzi nagle / do mego pokoju /
mogłabyś zobaczyć / jak milczę /
nad białą kartą / Czy można pisać /

Jesteśmy teraz bardzo blisko znanej konstatacji niemieckiego myśliciela T. W. Adorna. Uważał on mianowicie, że "[...] sztuka oniemiała wobec ogromu cierpień jakie niesie ze sobą najnowsza historia. Po epoce masowej zagłady, której kulminacją był Oświęcim, wiersze mogą pisać tylko barbarzyńcy"²⁹.

Inny z kolei filozof R. Baumgart stoi na stanowisku, że sztuka p o - w i n n a mimo wszystko starać się o wyrażenie skutków wewnętrznego i zewnętrznego spustoszenia, w przeciwnym razie całe zło wyrządzone człowiekowi przez człowieka ulegnie w pamięci przyszłych pokoleń "rozmyciu"³⁰.

Podejmując pióro naraża się z kolei poeta na inne niebezpieczeństwo.

Stawiam pióro i puszcza pędy i liście, okrywa się kwiatem
A zapach tego drzewa jest b e z w s t y d n y, bo tam, na realnej ziemi
Takie drzewa nie rosną [...]

(Biedny poeta)

Zrozum mowę prostą, bo w s t y d z e się innej.
(Przedmowa - podkr. T. K.)

Powiada Adorno, że po masowych zagładach pozostało tylko milczeć. "Jeżeli mimo to wciąż jeszcze mówimy (bo w absolutnym milczeniu nie sposób wytrwać) to w s t y d z i m y się (podkr. T. K.) naszych słów". Brzmiały one prowizorycznie, ponieważ Ona razie nie udało nam się zamilknąć, są akompaniamentem milczenia, które zakłócają"³¹. Milczenie i wstyd, gdy próbuje się to milczenie przerwać słowami, to kwestie najistotniejsze dla dotychczasowych rozważań poety o twórczości. Ale, zapytajmy: czy k a ż - d a twórczość, przerwanie milczenia jakimi słowami, w "opowiadającym" budzi obawy. Odpowiedzi nie można zamknąć opinią, że pragnieniem ujawniającego się w tych utworach artysty jest opiewanie radości i szczęścia, a wobec tego co się stało, doceniając dotychczasowy spokój "krajny poezji", skarży się na niemożność spełnienia tych dążeń. Nie. Twórczość nawet bardziej zanurzona w tyglu historii także nie jest wolna od twórczych dylematów budzących wątpliwości czy należy ją podejmować. Odwołamy się znowu do Adorna co prawda, ale i Miłosz, jak się wydaje,

o miłości / słysząc krzyki / zamordowanych i pohańbionych
czy można pisać / o śmierci /
patrzac na twarzyczki / dzieci / Nie wchodź /
do mego pokoju / Zobaczysz niemego /
i skrepowanego / świadka miłości /
którą zwycięża śmierć

Zaś w jego *Prozie* (Wrocław 1973) czytamy:

"Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych.
Źródłem twórczości - myślałem - może być tylko słycha.
Ale jedno i drugie źródło wyschło: «umył w nich
rece morderca»".

²⁹ Cyt. za: S a u e r l a n d, dz. cyt., s. 212.

³⁰ Zob. S a u e r l a n d, dz. cyt., s. 209.

³¹ Cyt. za: S a u e r l a n d, dz. cyt., s. 212-213.

nawiedzony był przez wątpliwości, które tak przedstawił w sposób dykursywny filozof niemiecki: "W kompozycji Schönberga (chodzi o *Ocalonego z Warszawy* - T. K.) jest coś żenującego [...]. Tworząc wizerunek zbrodni, choćby najbardziej ostry i bezkompromisowy, artysta rani nasze poczucie wstydu wobec pomordowanych"³².

Przerywając na moment wywód Adorna przypomnijmy przytoczony wcześniej fragment *Biednego poety*, odpowiednio uzupełniony:

A zapach tego drzewa jest bezwstydnym, bo tam na realnej ziemi
Takie drzewa nie rosną i jest jak z nie waga
Wyrządzona cierpiącym ludziom zapach tego drzewa.
(podkr. T. K.)

Wykorzystywanie cierpienia innych jako tworzywa sztuki, zasygnalizowanie sprzeciwu wobec takiej koncepcji pisania pamiętamy już z wiersza *W malignie 1939* (jednego z pierwszych jakie napisał Miłosz podczas wojny):

Lecz każdej księdze życia tylko czarna ziemia
Nadaje tytuł

I w nieco bardziej bezpośredni sposób w dwa lata później

[...] czy to warto
Straszliwy posąg, skamieniały krzyż
Ubierać farba.

(*Kraina poezji*)

Uprawianie zatem jak i e j k o l w i e k sztuki, nawet tej próbującej dać świadectwo zagładzie i cierpieniu, wydaje się nadużyciem. (Z tym że w opinii Adorna w o wiele poważniejszym stopniu niż według Miłosza). Nawet etyczne inspiracje dzieł nie mogą załagodzić nadużycia sztuki; sztu-

³² Warto może przytoczyć dalszy ciąg tej myśli Adorna: "Moralność, która nakazuje sztuce, aby ani przez chwilę nie zapominała, żeślizguje się w otchłani swojej antytezy. Styl tej kompozycji (mowa w dalszym ciągu o *Ocalałym z Warszawy* Schönberga - T. K.), a zwłaszcza uroczysta modlitwa chóru, sprawiają wrażenie, jakby ów niewyobrażalny los nie był pozbawiony pewnego sensu; opromieniony nadziemską światłością nie wydaje się on już tak przerażający. To wystarczy, by wyrzucić krzywdę ofiarom zbrodni; lecz z drugiej strony nie ostoi się przed trybunałem sprawiedliwości sztuka, która omijałaby ich cierpienie". Jakże podobny "wywiad" w poetyckim wydaniu (tym razem M. Jastrun):

Trudna jest prawda uczuć, ludzkich rzeczy
Tracą ciężar zanurzone w mowie,
Ale także w milczeniu jak łożcie bez steru
Tona, cień je okrutny przenika

(*Pomnik*, 1944)

Kończymy myśl Adorna: "Nawet jak rozpaczy płaci atrybut haniebnej afirmacji. Dlatego też publiczność skwapliwie przełyka utwory rozrachunkowe, jeśli tylko nie są zbyt ambitne. Skoro nawet ludobójstwo stało się dobrem kulturalnym - jako literatura zaangażowana (podkr. Adorno) - możemy z uspokojonym sumieniem dalej bawić się w tę kulturę, która zrodziła zbrodnię. Literatura taka odznacza się na ogół pewną cechą rozpoznawczą: daje mianowicie do zrozumienia - wszystko jedno czy rozmyślnie czy też nie - że nawet w tak zwanych sytuacjach granicznych, a raczej - że szczególnie w takich sytuacjach rozkwiła człowieczeństwo. Bywa, że to rozumowanie przeradza się w metną metafizykę, gotową afirmować przykrojona na miarę sytuacji granicznej grozę, jeśli odśiania ona «prawdziwą» istotę człowieka. W swojskim klimacie egzystencjalizmu zaciera się różnica między ofiarą i katem; oboje narażeni są przecież na konfrontację z nicnością, co jednak na ogół wychodzi na zdrowie tylko katom" (s. 213).

ki, która po Oświęcimiu utraciła rację bytu. "Przecież to z ich [pomordowanych - T. K.] cierpienia preparuje się [...] utwory i rzuca na pastwę świata, który ich zabił. Z tak zwanym 'wyrazem artystycznym' nagiego, cielesnego bólu, jaki czuli ludzie masakrowani kolbami karabinów, wiąże się przecież - coś z tego, że nie bezpośrednio - potencjalna przyjemność estetyczna"³³.

Pewnego rodzaju apogeum bezradności i żalu jest wywiedziony z tych uczuć wyrzut sumienia do siebie skierowany, jakby "kompleks" własnego ocalenia w obliczu zagłady innych, bliskich i nieznanych. To uczucie staje się symptomatyczne nie tylko dla Miłoszowego poety, objawia się u wielu piszących wtedy twórców:

Ocaleli niegodni [...]
 (...) czują się wobec was tak bardzo winieni
 Przeżyłem, oni nie przeżyli

(Herbert)
 (Bieńkowski)
 (Przyboś)

A u Miłosa? Pierwszy sygnał - w *Mieście* (1949).

I radość, i w s t y d
 Ż y ć jeszcze raz na nieobeszłej ziemi.
 (podkr. T. K.)

W trzy lata później słyszymy zwierzenie:

Z tego stolika w kawiarni
 [...] Zostałem ja sam.
 Mógłbym tam wejść, gdybym chciał,
 I bębnić palcami w zimowej pustce
 przywoływać cienie.

(Kawiarnia)

Jakże podobnie poeta Herberta (w wierszu *Życiorys*)³⁴, który

siedzi samotny przy stoliku
 bębni palcami woła pustkę

Bezradność poety. Czym jest pisanie wobec tego co się wydarzyło? Czy można w dalszym ciągu, nie wyrządzając krzywdy poległym uprawiać artystyczną działalność, nawet w ich stronę zwróconą? Twarze ludzi "ledwie są już nie istnieją", coś więc po poezji stworzonej zresztą ręką tego, który

³³ Cyt. za: Sauerland, dz. cyt., s. 213.

³⁴ Z. Herbert, *Życiorys*, w tomie *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957. Utwór nie przedrukowywany w późniejszych wyborach wierszy Herberta.

przypadkiem być może zalicza się jeszcze do żywych? Już jutro powiększyć może przecież grono

zamkniętych już na wieki wieków
W ostatnim swoim słowie, w ostatnim spojrzeniu
(*Kawiarnia*)

Bohater *Kawiarni* może wykorzystać, jeżeli zechce (przede wszystkim zaś, jeżeli przeżyje) wiele wariantów przyszłego, pokojowego realizowania własnego istnienia, o n i → już nie. Żadna "przewaga" dla żywych stąd nie wynika, nie wiadomo czy nie pragnęliby innego rozwiązania...

Kawiarnia eksponuje "kompleks" ocalenia, przeżycia mimo odejścia wielu. Tak jakby stało się to nie bez ich woli. Ci, którzy odeszli, bogatsi są o najistotniejsze, graniczne doświadczenie – śmierć, doznane poza tym "z okrutnej ręki człowieka". Są już zapewne "plamą zgnilizny wapnem przy-sypaną", ale w rezultacie to o n i patrzą na ocalonego z poczuciem wyższości. Zauważmy, że sceneria kawiarni przeniesiona zostaje w niedostępne dla żywych rejony i naprawdę samotny i godzien litości jest on, być może – poeta (być może – Miłosz) rozpamiętujący śmierć przyjaciół:

[...] widzę tam, w obłokach
Zataczający się stolik. Kelner wiruje z tacą
A oni patrzają na mnie wybuchając śmiechem
Bo jeszcze nie wiem, jak się ginie z okrutnej ręki człowieka.
Oni wiedzą, oni dobrze wiedzą.

Czy można jednak rozpamiętywać tylko cierpienia poległych, powracać pamięcią do dni minionych? "Pamięć ran"³⁵ jest jednak w tym momencie centrum, wokół którego krystalizują się myśli podmiotu. Poeta Miłosza bowiem podobnie jak poeta Herberta

Szukał pamiętek po ruinach
modlił się imionami zmarłych
(*Życiorys*)

i zapewne wbrew podszeptom wyobraźni o ucieczce w "radosne gaje", w myślach powtarzał uparcie:

poezja córką jest pamięci
stoi na straży ciał w pustkowiu
szelesty wierszy tyle warte
ile jest w nich oddechu tamtych
(*Życiorys*)

³⁵ Zob. *Pamięć ran. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Jerzy Turowicz*. "Tygodnik Powszechny" 35:1981. J. Świech (dz. cyt., s. 5) pisze: "[...] zdobycie prawdy będzie dla Miłosza równoznaczne z odzyskaniem pamięci a pamięć ta na ogół nie niesie uspokojenia i radości, lecz wspomnienia bólu i cierpienia, krzywdy i zniewolenia. Jest pamięcią ran".

Przeżycia Miłoszowego podmiotu oscylują wokół poczucia dobra, ale i o pięknie nie zapomina – jednakże wspomniana, i z pewnością dominująca "pamięć ran" sprawia, że bliski jest konstatacji o niemożliwości pogodzenia obu tych biegunów myślenia, wyznaczenia jednej dla nich drogi rozwiązania. Realizacja jednego aspektu twórczej działalności rzuca podejrzenia na drugi biegun. Z jednej strony zdaje sobie sprawę, podobnie jak rozmyślający nad bardzo podobnym zagadnieniem Pan Cogito, że

Jesteśmy mimo wszystko
stróżami naszych braci

niewiedza o zaginionych
podważa realność świata

Nie ma złudzeń, że dziś "kraina poezji" nie może nie stracić barwnych pejzaży i radosnego nastroju:

[...]
Czy jest szczęśliwa? Nie wiem czy szczęśliwa?
Wiesz, przez jak gorzkie tam idzie się cienie.
[...]

(*Kraina poezji*)

- z drugiej natomiast pyta siebie:

[...]
Czyż na to jestem skazany,
By zostać płaczką żałobną?
[...]

Naprzeciw pamięci, po drugiej stronie bieguna opozycji pojawia się (wciąż tłumione) marzenie o radości, konstatacja jej utraty i wołania o przywrócenie i ocalenie jej wśród dopominających się "świadczenia poety" głosów żywych i umarłych. "Biedny poeta" skarży się:

[...]
Pierwszy ruch jest r a d o ś ć
Ale ona zostaje odjęta
[...]

(*Biedny poeta* – podkr. T. K.)

W wierszu *W Warszawie* woła:

[...]
Ja chcę opiewać festyny
R a d o s n e g a j e [...]
Zostawcie
Poetom chwilę r a d o ś c i.
[...]

(podkr. T. K.)

W tych wierszach jawi się więc radość jako nieodzowny warunek tworzenia; monotonia lamentu, który rozlega się dokoła i który miałby wdrzeć

się także do poezji, uświadamia poecie, że może to oznaczać kres nie tylko jej go twórczej działalności, ale finał sztuki w szerszym wymiarze. Jednakże – zdaje się doskonale to rozumieć bohater-poeta – typ sztuki utrwalającej jedynie piękno gajów, których bogactwem (inspirowany Szekspirem) pragnie się zachwycać, popada w konflikt z rzeczywistością, "realną ziemią" – jak określa miejsce bólu i cierpienia *Biedny poeta*. Czai się (w tego typu sztuce) kłamstwo, które Miłosz doskonale dostrzega. Zwłaszcza w tych czasach, radosne podszepty wyobraźni nie mogą absolutnie dojść do głosu, nie mogą być utwalone w sztuce.

Wartość spostrzeżeń Adorna znów odsyła nas do jego dyskursu: "[...] e k s p r e s j a p r a w i e z a w s z e j e s t e k s p r e s j ą c i e r p i e n i a – inaczej nie można jej sobie wyobrazić. Radość zawsze była dla niej nieprzystępna, może dlatego, że dotychczas nie było radości, wszelki zaś błogostan musi być pozbawiony wyrazu"³⁶ (podkr. T. K.).

A teraz Miłosz o "krajnie poezji":

[...]

Z bólem na zawsze ta ziemia złączona
I tylko smutek jej bramy otwiera.

(Ukraina poezji – podkr. T. K.)

Wśród argumentów sprzecznych racji, trudno jest Miłoszowemu bohaterowi znaleźć wyjście kompromisowe. Znowu – z jednej strony pragnienie niesienia radości, sięgania do "jasnych" pokładów wyobraźni, marzenie o możliwości opisywania rzeczywistości niezależnej od aktualnych, bolesnych wydarzeń; z drugiej zaś strony pokusa ta, a raczej jej realizacja wydaje mu się sprzeczna z podstawowym odruchem moralnym – aktem eskapizmu, zagłuszaniem "głosów umarłych". Konflikt zatem piękna i dobra, estetyki i etyki, wrażliwego poszukiwacza uroków wyobraźni z moralistą. Wyobraźnia Miłosza zamknięta została teraz w ciemnym kręgu, którego granice wyznaczone są przez pamięć o zmarłych, cierpienia i wołania o "zaangażowanie" w swoje własne dzieje tych, co są wśród żywych. Wyobraźnia naszego bohatera podobnie więc jak

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

³⁶ Cyt. za: Sauerland, dz. cyt., s. 216. Tuż po przytoczeniu zacytowanego przez nas fragmentu myśli Adorna, Sauerland pisze: "Kontynuując swój wywód, Adorno posuwa się jeszcze dalej; twierdzi, że "autentycznej sztuce" nieobce są "ekspresja niewyraźnego", "piacz, któremu zabrakło uez". Stwierdzenie to – pisze dalej Sauerland – dałoby się powiązać z Adornowską ideą milczenia. Po Oświeceniem ludzkość winna była na zawsze okryć się żałobą, popaść w nastrój głębokiej melancholii. Wydaje się, że zastąpiła ją w tej roli sztuka. Jej dzieła z przerażeniem patrzą na rozpad świata, niezdołne do jakichś żywszych reakcji. Jedynie pamięć lepszych czasów zdołałaby, być może, rozjaśnić ich spojrzenie" (s. 216-217).

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

(Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia* - podkr. T. R.)

Raz jeszcze "na gruzach katedry Świętego Jana" poeta przyjmuje gorzką wiedzę, że jest własnością żywych i umarłych, narzędziem niemal, podatnym na odgłosy otoczenia, czułym jak barometr medium w rękach tych, którzy wobec kruchości własnego istnienia, niepewności jutra, w poetyckim słowie widzą jedyną możliwość przetrwania. Podobne wezwania "kierują" też ku poecie umarli.

[...] Nie mogą
Nic napisać, bo pięcioro rąk
Chwyta mi moje pióro
I każe pisać ich dzieła,
Dzieła ich życia i śmierci.

(W Warszawie)

Żywi i umarli mają więc nadzieję, że poezja zdolna jest - niczym arka płynąca ku brzegom bardziej spokojnym - ocalić i przechować ich biedne żywoty.

Świadomość instrumentalnego (w sensie: przedmiotowego) "wykorzystania" poety, mającego teraz świadomość niemal sprzeniewierzenia się własnemu powołaniu, pojawia się już nieco wcześniej, choć może nie osiąga wtedy tak gorącego wyrazu. Mianowicie w utworze *Do poezji* (1942) wyznaje ze skru- chą:

Poezjo, jeżeli zawiniłem, za twój biorąc głos
Ten ze mnie powstający głos bólu, głos ludzki
Przebacz, do poplątanych skarg tak niepodobna
Jak biała morska fala do koralowych moczarów.

Utwór *W Warszawie* eksponuje m.in. inny dylemat, pokrewny wcześniej stawianym pytaniom. Chodzi mianowicie o wcześniej nieco podjęte zagadnienie wykorzystywania aktualnych ludzkich doświadczeń jako tworzywa poetyckiego, ale tu zostało to podjęte w sposób pełniejszy, bardziej wyraźny. Utrwalanie niezwykłych ludzkich zachowań ujawniających się często w okresach szczególnych zbiorowych zagrożeń (odwaga, ofiarność, zaangażowanie i wiara w słuszność podjętego wyboru), grozi z kolei następstwami niebezpiecznymi w szerszym wymiarze. Miłosz już wtedy, na bieżąco dostrzega niebezpieczeństwo przeobrażenia utrwalonej w sztuce, wojennej rzeczywistości w bogoojczyźniany stereotyp, którego funkcjonowanie spowodować może kolejne niepowodzenia, a w każdym razie może się do niego przyczynić. Obawa przed poetyckim "zaświadczeniem", wtórczym wielogłosowemu chórowi lamentu powodowana jest lękiem, aby

[...]
Ran wielkich swego narodu
[...] nie zmienić [...] w światłość.

Przeklętą świętość, co ściga
Przez dalsze wieki potomnych³⁷.

Jeden jeszcze przyczynek do rozmyślenia nad wpływami sztuki słowa na realny (tu: polityczny) bieg wydarzeń... Przeświadczenie zaś o własnej, nieprzeciętnej prowienienności, niezwykłości własnego "ja" uzyskuje swą krystalizację w kilku utworach z lat 1943-45 (bo te lata bierzemy pod uwagę w tej części pracy): *Campo di Fiori*, *Dzień tworzenia*, *Pieśni Adriana Zielińskiego*. Niemal nadprzyrodzone, ponadludzkie pochodzenie artysty zostaje w końcowym okresie wojennej twórczości nieco może stonowane. Jego uczucia, jego wyobraźnia stają się bardziej "powszechnie"; bogate złoża wyobraźni cały czas uzmysławiają podmiotowi przekonanie o nieprzeciętnej misji jaką ma wypełnić, jednakże teraz źródła stają się bardziej odkryte i oczywiste. Jako pierwszoplanowy, pomimo ciągłych sporów, występuje tu (i jest oczywiście wyrażony) etyczny wymiar inspiracji twórczej. Poczucie piękna zostaje jakby przytłumione w tym sensie, że "forma" końcowych wierszy nie jest już tak wyczelowana, ujarzmiona, podporządkowana wymogom rymu i rytmu (uchylamy tu jednak przypuszczenie, jakoby wiersze z roku 1945 miały mniejsze walory artystyczne od pozostałych w tomie *Ocalenie*, zwłaszcza tych z lat 1940-1944), a poza tym ujawnione *expressis verbis* wątpliwości zdają się potwierdzać przypuszczenie, iż "konflikt" sztuki z moralnością zbliża się do finału.

Tu z kolei - podtrzymując opinię o "konfliktowym" charakterze zestawienia sztuki i moralności w wierszach wojennych Miłosza - przypomnieć należy, iż hasła "czystej sztuki" czy "sztuki dla sztuki" nigdy autor *Trzech zim* nie był wierny, upatrując godność i powołanie literatury w jej ciężeniu mimetycznym.

Jeżeliś kłękł zaznać, dosięgł lat dojrzałych
Patrzeć na gruzy i zgłiszczą
I spustoszyła myśli twa jak wiatr
L i t o ś ć najczystsza,
(*Kraina poezji*, podkr. T. K.)

Powyższe słowa odnaleźliśmy już w wierszu z roku 1942. Natomiast teraz (1945) słuchamy zwierzenia:

Nie chciałem kochać tak.
[...]
Nie chciałem l i t o w a ć się tak,
Nie było to moim zamiarem.
(podkr. T. K.)

37 Przypomnijmy tu fragment jednej tylko recenzji z *Ocalenia* - pióra D. Horodyńskiego. Poniższy ustęp dotyczy wiersza *W Warszawie*: "Chciałbyś obronić pokolenia następne przed kultem szaleństwa, chciałbyś by były rozsądniejsze. Wydaje mi się, że trud Twój jest niepotrzebny. Romantyczna zasada duszy polskiej - której się boisz - i tak jest zagrożona. [...] znacznie bardziej, niż kult heroizmu, grozi nam zbyt ni oportunistom. Przecież rodzić się będą przede wszystkim dzieci oportunistów. A powiedz, co nad Wisłą jest bardziej niebezpieczne: bohaterstwo czy oportunistom?" ("Dziś i Jutro", 8:1946).

Uczucie l i t o ś c i było przed trzema laty uczuciem sankcjonującym i uprawomocniającym niejako akt tworzenia; w roku 1945 okazuje się czymś, co w głównej mierze uniemożliwia podjęcie pióra. Tak zdaje się sugerować odczytany "wprost" wiersz *W Warszawie*. Ale czy tak jest rzeczywiście?

Odczytanie tego utworu jako, po prostu, próby o utratę pamięci byłoby sporym uproszczeniem, nawet nadużyciem. *W Warszawie* to raczej manifestowany w nie wolny od patosu sposób dylemat artysty, który "manifestacyjnie" właśnie ujawniając pragnienie oddalenia i dystansu³⁸, odżegnując się od przeszłości w gruncie rzeczy pozostaje przez nią pochłonięty i, co ważniejsze, uznaje prawdopodobnie, iż wtedy właśnie sprzeniewierzyłby się własnemu powołaniu, gdyby zburzył most pamięci łączący żywych z umarłymi. Także i Miłoszowy poeta

[...]
ponad kamienną przepaścią
rozpina most ze słomki
[...]

C. Herbert, *Życioryst*

Słynna pointa wiersza *W Warszawie* -

[...]
Szałeństwo tak żyć bez uśmiechu
I dwa powtarzać wyrazy,
Zwrócone do was, umarli,
[...]
Dwa ocalone wyrazy:
Prawda i sprawiedliwość.
[...]

- raz jeszcze przywołuje znaną prawidłowość: oczywistość zabija poezję. Prawda znana i uświadamiana przez twórcę i odbiorcę (odbiorców).

Ale wtedy właśnie, gdy wzmagą się ogólne pragnienie "prawdy i sprawiedliwości", trudno często wyjść poezji poza te dwa skądinąd fundamentalne pojęcia. Powiada S. Weil: "Prawda i sprawiedliwość o uciętym

³⁸ W znanym szkicu *Tragiczność, drwina i realizm* pisał K. Wyka o pewnej postawie artystycznej, którą charakteryzował jako "tragiczność", a której symptomów dopatrywał się w twórczości Miłosza: "Mówiąc postawą tragiczną nie rozumiem tego przymiotnika jako pochodnego od słowa tragizm. [...] Tragizm to określona kategoria przeżyć estetycznych i moralnych, to spór wartości o przebiegu opisywanym przez wielu estetyków [...]. Tragiczność natomiast to pewna aura psychiczna, szukanie konfliktów (T. K.) i rozwiązań o pozorach równie nieuniknionych co w tragizmie" (szkic powstał wkrótce po zakończeniu wojny). Zob. K. W y k a, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974, s. 9. W szkicu zaś opublikowanym w roku 1946 pisać o "szukaniu" (przez Miłosza) nieprzystosowania twierdził m.in.: "[...] to nieprzystosowanie [...] jest szukane i poniekąd wmówione w tym sensie, że byłoby prawda, gdyby - jak Miłosz twierdzi - jego pieśń naprawdę się łamała pod ciężarem rozpaczy ludzi ciemnych. [...] gdyby naprawdę jego pióro «było lżejsze niż pióro kolibra» - trudno, miałby rację. Tymczasem Miłosz jest wprawdzie autorem *Krainy poezji* czy *Piosenki pasterskiej*, ale również jest autorem *Miasta* i *Campo di Fiori* i poezja jego bynajmniej się nie załamuje pod naciskiem tych tematów. Przeciwnie - doskonale z nimi sobie radzi. Dlatego - twierdzi Wyka - to nieprzystosowanie w imię kontemplacji estetycznej jest tylko szukaniem nieprzystosowania (podkr. Wyka), szukaniem powodów dla zachowania egotycznej odrębności". (K. W y k a, *Ogrody lunołyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznanie Miłosza*, Kraków 1985, s. 37; przedruk, w: "Twórczość" 5:1946).

języku nie mogą mieć – poza pięknem – nadziei na żaden inny ratunek. Piękno takie nie ma języka, nie przemawia, nie mówi nic. Ma jednak głos, żeby wołać. Wzywa i ukazuje sprawiedliwość i prawdę, które głosu nie mają. Tak jak pies, który ujada, żeby sprowadzić ludzi do swego pana leżącego w śniegu bez znaku życia³⁹. Można powiedzieć teraz, po przytoczeniu fragmentu wypowiedzi S. Weil, iż poza tym, że "prawda i sprawiedliwość" zostały bezpośrednio w wierszu zarejestrowane – wezwane i ukazane zostały p i ę k n e m samego wiersza⁴⁰.

Jakże intrygujące jest wyznanie Autora opowiadającego po niemal czterdziestu latach o okolicznościach powstania tego utworu: "[...] to był wiersz zanotowany w ciągu pół minuty na kwałku papieru. I – jak to często bywa z moimi wierszami – nie uważany przeze mnie za wiersz tylko za notatkę"⁴¹. Paradoks? W twórczości Miłosza jeden z wielu... Dlatego słusznie podkreślał krytyk, iż piękno poezji autora *Ocalenia* "jest dlań przedmiotem ubocznym. Powstaje jak gdyby mimochodem – w trakcie poszukiwania prawdy i dobra"⁴². Oto i Miłoszowe imponderabilia.

Na początku swej wojennej twórczości dumając nad powinnościami poezji "w trudnych latach" (*Rynek*), nad zadaniami poety "choć może nie tylko / "patrzącego na gruz i zgłiszcza", (*Kraina poezji*) pisał:

[...]
 Pokój na wieki ludziom dobrej woli.
 Wszystkim, co prawdę ziemi poznać chcą.
 Aż, jako ziarno bywa od kakolu
 Od dobra będzie oddzielone ziło.
 (W *malinie* 1939)

"Dwa ocalone wyrazy", które teraz z kolei przywołuje mimo licznych pytań i wątpliwości o cel tworzenia, pytając czy w ogóle "warto" – pragnie umieścić najwyżej, wyrażając gotowość służenia im w słowie, to właśnie "prawda i sprawiedliwość".

³⁹ Zob. S. Weil, *Myśli*, Warszawa 1985, s. 109-210.

⁴⁰ Tu przypomina się kolejna myśl Weil: "Sprawiedliwość, prawda, piękno są siostrami i sojusznikami. Mając trzy tak piękne słowa, nie trzeba szukać innych"; jw. s. 210.

⁴¹ Zob. E. Czarnicka, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Komentarze, New York 1983, s. 69.

⁴² Zob. G. Kwiatkowski, *Magia Miłosza*, w: tenże: *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1974, s. 80. Henryk Elzenberg natomiast w taki oto sposób sformułował "pytanie, jakim karmi się spór o estetyzm": "Czy lepiej jest, żeby pisarz [...] stawiał sobie jako zadanie tylko stworzenie czegoś pięknego, czy też, by kierował nim także inne, pozaestetyczne zamiary?" Nieco dalej zaś pisze: "Najwięksi prozaicy to mimo wszystko nie bezinteresowni artyści, ale Platon, twórca systemu, Pascal, człowiek walki o wiarę, Tukidydes, którego ambicją było przede wszystkim rozumieć (podkr. H. E.). [...] W poezji rzecz mniej bije w oczy; ale i tu estetysta nie zdzierży. [...] niemałe szanse miałaby tu kontrofensywa, w której by próbowano wykazać, że to właśnie brak wszelkich intencji pozaestetycznych, "życiowych" – [...] jest dla rozmachu twórczego i dojrzałej pełni dzieła szkodliwy". Zob. H. Elzenberg, *Martość i człowiek. Rozprawy z humanistyką i filozofii*, Poznań 1966, s. 71, 72. Cytowane fragmenty pochodzą z rozprawy pt. *W sprawie estetyzmu w literaturze*, opublikowanej w roku 1935).

Wiersz *Przedmowa* (1945) zamyka "pamiętnik artysty" z czasu wojny. Próbowaliśmy ukazać choć w części jego zróżnicowanie, osłabienie i wznowienie się napięć, jakie wytwarzały w nim wewnętrzne, od 1940 roku obecne spory. Czy ucichły one w tym końcowy utworze? Wiersz ten traktować można jako ostateczne podsumowanie dyskusji, jaką prawdopodobnie prowadził z sobą wówczas autor *Trzech zim*. Znów powracają echa z *Krainy poezji*:

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

Ocalone zostały dwa wyrazy: prawda i sprawiedliwość. Poezja nie jest jednak w stanie (przynajmniej w dosłownym, "fizycznym" rozumieniu tego słowa), ocalać ludzi. Nad mogiłą poety-żołnierza toczy się dysputa na temat dwóch różnych możliwości tworzenia w tak niezwykłych czasach; lub może jest to raczej summa doświadczeń Miłosza na temat najistotniejszych zagrożeń, których wyzwaniu sprostać musi każdy twórca pragnący, by jego słowo nie było jedynie zawodzeniem.

"Natchnienie nienawiści" to nie to samo co "piękno liryczne"; "siła ślepa" – czyż może być "dokonanym kształtem"? (cytaty z *Przedmowy*). Jakże znamienne dla polskiej liryki dylematy, jakże często w ciągu ostatnich dwu stuleci objawia się poezja jako "poplątana skarga" (*Do poezji*). Powraca echo z *Krainy poezji*: "Chciałem dobrej poezji" – dobrej, to znaczy takiej przede wszystkim, w której chaos emocji, nienawiści, pragnienie dowiedzenia własnej słuszności i niewinności nie weźmie góry nad świadomością, iż także w trudnych latach poezja winna "utrzymać miarę" (*Ranek*). Zatem opowiedzenie się za porządkiem estetycznym jako dominującym i podporządkowującym sobie całą, nawet tragiczną "resztę"? Bynajmniej:

[...]
 Czym jest poezja, która nie ocala
 Narodów ani ludzi?
 Współnictwem urzędowych kłamstw.
 Piosenką pjaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła
 Czytanką z panieńskiego pokoju.
 [...]

Wybawczy, ocalający cel poezji upatrywać być może winniśmy w samym pragnieniu poety (Miłosza?), w wewnętrznym nakazie, by dać, mimo wielu wciąż zastrzeżeń, świadectwo prawdzie. Z drugiej strony, świadom jest jak wiele niebezpieczeństw czai się w pragnieniu "wymierzenia sprawiedliwości widzialnemu światu" (*Conrad*) przez poezję, która niejednokrotnie wtedy przestaje być w ogóle sztuką słowa. Implikowana wieloma czynnikami (które próbowaliśmy wcześniej przedstawić) niechęć do poetyckiej wypowiedzi,

spotyka się z równie mocnym nakazem oddzielania *piękna* "dobra od zła". Przeświadczenie, iż dystans, "odległość jest duszą piękna" (S. Weil) natychmiast spotyka się z ripostą "pamięci ran", wewnętrznym okrzykiem: "nie dajmy polec poległym" (Z. Herbert).

Jeżeli przyjmiemy, że właściwością prawdziwej, dobrej poezji jest stawianie pytań raczej niż dawanie odpowiedzi, ukazywanie podstawowych i najistotniejszych zarazem wymiarów ludzkiej egzystencji, próba poszukiwania w świecie widzialnym pierwiastka transcendencji i pragnienie ukazania w jego tle jednostkowego istnienia, to wobec faktu, iż w epoce Oświećcenia wszelka filozofia "bycia ku śmierci" została sprowadzona do absurdu – pytania poezji uległy jakby zawieszeniu. Zapewne dlatego najistotniejszych elementów ludzkiego bycia nie trzeba było wówczas człowiekowi uświadamiać. "Filozofia" przetrwania (godnego nawet godzinę, dzień, tydzień, włączenie każdego w wielki tygiel wspólnego cierpienia nie sprzyjała uniwersalnemu, choć najistotniejszemu – jak wspomnieliśmy – pytaniom poezji. Stąd tak często przeradzała się ona w monotony płacz bądź agitacyjny werbel – upadająca pod ciężarem doczesnych, bieżących zdarzeń przeradza się w publicystykę, poetycki quasi-dokument, na którym kiedyś być może spocznie znużone oko historyka lub literackiego szperacza.

Poetycki plon szczególnych, przełomowych dla zbiorowości wydarzeń historycznych, nader często przywodzi na myśl tezę o niemożliwości pogodzenia skargi, emocji, wyrazu cierpienia i bólu ze sztuką. Mimo tezy Adorna o tym, iż tylko cierpienie właśnie zdolne jest wywołać w sztuce ekspresję, trzeba powiedzieć, że zdarza się to tylko u bardzo wytrawnych twórców (przynajmniej gdy idzie o cierpienie implikowane "potyczkami" z historią).

Same jednak wątpliwości mogą niekiedy przyoblec się w artystyczny utwór. Tym, poniekąd paradoksalnym, przykładem jest piękny poetycki list Z. Herberta do R. Krynickiego. Utwór ten eksponuje kilka kluczowych dla poetów (zwłaszcza polskich) motywów (cierpienie, radość), których znaczenie w odniesieniu do twórczości Miłosa także próbowaliśmy naszkicować. Przytoczmy nieco dłuższy fragment tego niezwykłego wiersza:

[...]
 uwierzyliśmy zbyt łatwo że *piękno* nie ocala
 [...]
 na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
 walkę z tyranią zapisy *cierpienia*
 [...]
 tak mało *radości* – córki bogów w naszych wierszach Ryszardzie
 [...]
 nic tylko ciemne psalmodie jękanie animuli
 urny popiołów w spalonym ogrodzie
 jakich sił trzeba by na przekór losom
 wyrokom dziejów ludzkiej nieprawości
 w ogroju zdrady szeptać – cicha noc
 [...]

(podkr. T. K.)

Do *Ryszarda Krynickiego list* to także rozmowa, a raczej monolog skierowany przez poetę do poety (w *Przedmowie* – do poległego). Po czterdziestu zatem latach – wciąż te same pytania, wciąż okoliczności, które te wątpliwości budzą. Herbert kończy swój list słowami:

[...]
 Ja tego nie wiem – mój Drogi – dlatego
 przesyłam tobie nocą te sowie zagadki
 uścisk serdeczny
 ukłon mego cienia

Miłosz zaś:

Sypano na mogiły proso albo mak
 Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
 Te książkę kładę tutaj dla Ciebie, o dawny,
 Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej.

"Abyś nas odtąd..." to znów, podobnie jak w *W Warszawie*, próba raczej przedstawienia dylematu niż jego – w świadomości podmiotu – rozwiązanie.

"Pamięć ran" jako jedyne źródło twórczości – nie, ale i zapomnienie (zdaje się mówić podmiot) nie jest do przyjęcia dla twórców, którym teraz z kolei zaczyna pod nogi słać się nowe życie. Wciąż chodzi o to samo, o jakże charakterystyczny dla liryki polskiej problem. Chodzi o znalezienie odpowiedniego wyrazu w trudnych latach i umiejętne rozłożenie akcentów między polityką a metaforyką – na tym polega tajemnica poezji wysokiego lotu.

Twórczość Miłosza z lat 1940–1945 to objętościowo i czasowo mały wycinek poetyckiej działalności autora *Nieobjętej ziemi*. Szczególny jednak czas w jakim tworzył spowodował, że jego "pamiętnik", "pamiętnik" poety (powiedzmy raz jeszcze: dużo wskazuje na to, że samego Miłosza) obfituje w szczególne, specyficzne napięcia. Rozpatrując tę twórczość pod kątem omawianego tematu należy podkreślić, że nie jest ona monolitem. Zauważyliśmy, że granicę stanowi r. 1942, kiedy to wzmagają się siła pytań. Wstyd przełamania milczenia, "kompleks" ocalonego, argumenty za i przeciw tworzeniu – oto w największym skrócie elementy posiłkujące rozterki i pytania.

Wydaje się, że pewnym kluczem do wyjaśnienia wzmagającej się siły pytań podmiotu-poety, są wydarzenia zewnętrzne: potęgujące się ciągle odgłosy z ulicy.

Zauważmy: początkująca "konflikt" *Kraina poezji* to rok 1942; *Biedny poeta*, *Kawiarnia*, *Pieśni Adriana Zielińskiego*, *Campo di Fiori* – wiersze o wyraźnie sprofilowanym już ostrzu pytań do siebie skierowanych, to przełom 1942–1944, a więc już po powstaniu w warszawskim getcie; wreszcie pewnego rodzaju apogeum niepewności co do własnych poczynań twórczych: *Przedmowa* i *W Warszawie* napisane zostały w roku 1945, a zatem już po klęsce Powstania Warszawskiego (że ograniczymy się do warszawskich tra-

gedii). Da się więc zauważyć pewną "prawidłowość", a raczej proporcjonalność wewnętrznego napięcia twórcy i jego dzieła oraz zewnętrznych, w znacznej mierze determinujących ich wymowę, wydarzeń.

Wojna skończyła się. Ale czy Miłoszowy bohater-twórca uwolniony został od pytań jakie poecie zadaje historia?

W roku 1953 notował Gombrowicz w swoim *Dzienniku*: "[...] dzisiaj Miłosz [...] przykładą palec do czoła i medytuje: jak i o czym mam pisać? Gdzie jest moje miejsce? Jakie są moje obowiązki? Mamże zanurzyć się w historii? A może szukać "drugiego brzegu"? Kim mam być? Co mam robić?"⁴³

Do jakiego stopnia pytania te uwidoczniły się w poezji Miłosza z późniejszych właśnie, powojennych lat?

II. "... JESTEM ŚWIADEK. ALE NIE ZJEDNANY" (1945-1956)

Charakteryzując siebie samego w antologii *Postwar Polish Poetry* (1965) pisał Miłosz: "[...] jego najlepsze poezje to dziecięco naiwne opisy rzeczy. Skutkiem jednak swej pasji obywatelskiej padał zawsze ofiarą rozdwojenia"⁴⁴. Owo rozdwojenie, zaświadczone wieloma strofami w okresie wojny, także teraz, po jej zakończeniu, z pewnością głęboko było przez autora *Ocalenia* odczuwane. Ucichły co prawda odgłosy wojny, sytuacja wewnętrzna jednak daleka była od tej, o jakiej jeszcze podczas okupacji marzyły miliony Polaków, budując w myślach gmach wolnej ojczyzny. Zapadły ponad głowami narodu decyzje "porządkujące" nowy ład w Europie, nie mogły nie wpłynąć na "wytyczne" dotyczące polskiego życia kulturalnego. Zjazd szczeciński ZLP (styczeń 1949) był datą sygnalizującą koniec etapu względnej liberalizacji i pluralizmu życia kulturalnego, i wyznaczał twórcom jako wzór szablon socrealistycznej monofonii. Jak wobec tego nowego zagrożenia, wobec masowego "zniewalania uczynków", reaguje Miłoszowa myśl o poezji?

Otóż istnieje zapewne świadomość "rozdwojenia", lecz nie stanowi ona teraz bezpośredniego przedmiotu wierszy. Stanowisko twórcy uległo jakby wyraźnej polaryzacji tak, iż jego metapoetyckie wynurzenia często ilustrują dużo wcześniej wyrażone przekonanie, że "co czyste i wieczne realizuje się tylko poprzez doczesne i tymczasowe, bo drugiego brzegu historii nie ma"⁴⁵.

Pragnie zatem ofiarować poetyckie słowo sprawie ocalania człowieka w jego walce z Historią, która doświadcza społeczeństwo nowym wstrząsem:

⁴³ Zob. W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. VII, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, s. 91.

⁴⁴ Cyt. za: Łapiński, dz. cyt., s. 18.

⁴⁵ Cz. Miłosz, *Gombrowiczowi (1953)*, w: *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 225.

przeorywa marzenie o życiu w wolnym kraju tych, którym wśród upokarzających cierpień udało się przetrwać wojenną pożogę. Owo "rozdarcie pomiędzy pragnieniem artystycznej doskonałości i nakazami etyki"⁴⁶ nie stanowi teraz (zwerbalizowanego) dylematu, gdyż poeta, pomny nakazów "dziekana" Swifta, wierny być pragnie przede wszystkim nakazom etyki właśnie:

Rzecz ludzka nie jest zakończona.
Kto dziejów doskonałość uzna
Bezbronną śmiercią niechaj skona.
(Do *Jonathana Swifta*, SD)

Podobnie w *Notatniku: Bon nad Lemanem* (1953):

[...] kto w tym, co jest
Znajduje spokój, ład i moment wieczny
Mija bez śladu. [...]

Dlatego poeta z uwagą słucha wskazówek "dziekana":

Dopóki niebo jest i ziemia
Dla nowych Miast gotuj przystanie.
(Do *Jonathana Swifta*)

Jednym z najistotniejszych wierszy z lat 1945–57 jest *Grób matki* (ŚD), utwór podejmujący kilka także w późniejszych latach rozwijanych wątków metapoetyckich. Zastłuchany w "szum Heraklityjskiej rzeki" (GWS), rozmyśla nad czynnikami determinującymi kruche ludzkie życie. O ile jednak nie widzi sposobu przeciwstawienia się determinizmowi biologii i tylko wdzięczną pamięcią zdolny jest przywołać portret matki, o tyle – także jako poeta – wyraża sprzeciw wobec totalitarnych uzurpacji sług Historii, która wkracza niespodziewanie w i tak pełen niepewności ludzki żywot, po czym już tylko znany rytuał:

[...] małe życie, pokruszona gлина,
Którą żelazna zgniata rękawica,
Jest materiałem krwawego eposu.

Młosz sytuację taką odczytuje jako wyzwanie, więc i tym razem bez wahań deklaruje chęć poetyckiego zaangażowania:

Darmo stać z boku, załamując dłonie
Ciałami ludzi podpalony wiek
Niechaj raczej nasze marzenia pochłonie.
(podkr. T. K.)

W innym miejscu powie:

⁴⁶ Cz. M i ł o s z, *O młoczeniu*, "Ateneum" 2:1938.

[...] jestem świadek. Ale nie zjednany
(*Dwa w Rzymie, SD*)

Miłoszowy podmiot jest zafascynowany, lecz przede wszystkim przerażony szybciej jakby na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych upływającym czasem. Widzi bowiem niebezpieczeństwa, jakie wynikają z biernego poddania się czasowi Historii rzekomo determinującemu ludzkie pragnienia, skazującemu na przegraną wszelkie dążenia do przeciwstawienia się terrorowi codziennego dnia.

"Niepowstrzymany pęd gwałtownych rzek" (*Grób matki, SD*) nie znosi sprzeciwu, żąda pokłonu i uznania wyższości Ducha Dziejów. Rzeki te, symbolizujące zmienność i niepewność mijających i nadchodzących dni, obdarzone są przez poetę zdecydowanie negatywnymi konotacjami jako te, których nieme prądy unoszą bezwolne masy kamieni i odpadków. Kilkakrotnie pojawiający się motyw rzeki, płynnego ruchu, wykorzystany jest do zawarcia myśli o poezji: wyznaczenia poecie roli tego, który ostrzega i wskazuje zło czynione przez wyznawców "diabelskiej sieci dialektyki" (Herbert), winnych zniewalania umysłów. W nieco patetycznym "ślubowaniu", poeta-podmiot prosi matkę, by pomogła mu stworzyć dzieło,

[...]
Punkt nieruchomy, co dziejom na przekór
Na zło i dobre dzieli to co płynne
[...]
(*Grób matki, SD*)

W innym zaś miejscu powiada:

[...] Godzisz się co jest
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.
(*Notatnik: Bon nad Lemanem, 1953*)

Niknie zatem konflikt poczucia indywidualistycznej odrębności z nakazem zanurzenia poetyckiego słowa w to, co bieżące, angażujące myśli milionów współrodaków. Pragnie teraz poeta służyć słowem ukazując w mglistej rzeczywistości historycznej zarysy "drugiego brzegu", ocalając nadzieję, że "Dwa ocalone wyrazy Prawda i Sprawiedliwość" (*W Warszawie*) odżyją wreszcie swoim prawdziwym znaczeniem, nie wypaczone groteskowo przez proroków nowej wiary. Jak niegdyś, jednoznacznie opowiadając się za "zaangażowaniem", zanurzeniem się w "czasu fał" (*Dytyramb, 1938*), tak i teraz, jakby bez cienia wątpliwości z lat okupacji deklaruje "chęć służenia ludziom" (*Grób matki*).

Zaznaczymy na marginesie, że zaangażował się z pasją pisząc wiersze tak ostre, bezkompromisowe, z odcieniem pamfletu i satyry, jak *Zoile, Który*

skrzywdziłeś, Poeta, Faust warszawski⁴⁷. Pióro niezwykle emocjonalnie zaangażowanego polemisty dyktowało poecie wiersze o niespotykanym dotąd i później ciężarze oskarżycielskim, wypowiedianym nie w sposób wyciszony, poparty filozoficzną zadumą, lecz głosem, który zdecydowanie wydobywał na "światło dzienne" dylematy przeciętnego człowieka spętanego strachem przed wszechwładzą funkcjonariuszy Postępu. Jeden z ich protoplastów, Damastes, wynalazca łoża "na miarę doskonałego człowieka" przyznaje co prawda, że

pacjenci umierali ale im więcej ginęło
 tym bardziej byłem pewny że badania moje są słuszne
 cel był wzniosły postęp wymaga ofiar
 [...] ludzkości obrzydliwie różnorodnej pragnąłem dać jeden kształt
 nie ustawałem w wysiłkach aby zrównać ludzi
 (Z. Herbert, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*)

Miłosz nie udziela głosu współczesnym Damastesom, lecz, rozumiejąc to jako powinność etyczną twórcy, zabiera głos w imieniu ofiar:

O psy przekłete, oprawcy człowieka,
 Zapytujący ze śmiechem: cóż człowiek?
 Albo wrzeszczący: człowiek, człowiekowi,
 Z nogą opartą bliźniemu na gardle.
 (*Grób matki*)

"Epoka nasza czyli zgon" – jaka jest rada na tę Miłoszową diagnozę zawartą w *Traktacie moralnym* (1947). "Gdzież jest poeto ocalenie?" pyta na początku tego utworu, wzywając w nim do wierności tej podstawowej, człowiekowi danej i zadanej "busoli" – sumieniu. Bycie "ambasadorem marzeń", wierność etycznym pryncypiom, dla których "niepowstrzymany pęd gwałtownych rzek" (*Grób matki*) nie jest siłą zdolną zniweczyć postawy wyrosłej z najprostszego odruchu moralnego twórcy. Do niego to, współkształtującego świadomość ludzi poddanych presjom Przewodzącego Ustroju oraz wszystkich pragnących zachować godność zwraca się podmiot *Traktatu*:

[...] ocalenie tylko w tobie.
 Jest to po prostu może zdrowie
 Umysłu, serca równowaga.

Stwarza zatem Miłosz ów "punkt nieruchomy" (*Grób matki*) głosząc, że "skromnej mądrości dar zwyczajny" (*Traktat moralny*) powinien ocalić jednostkę przed kłamliwą presją propagandy "trybunów ludu"; że w obli-

⁴⁷ Ciekawym zajęciem byłoby chyba prześledzenie wątków faustowskich w wierszach próbujących zdefiniować fenomen różnicowania się ludzkich postaw w okresie stalinowskim. Wykorzystywanie przekazu o Fauście nabiera albo bardziej rozbudowanego charakteru (wspomniany *Faust warszawski* Miłosza, *Sesja z Mefistofelem* Jastruna) bądź też występuje "śladowo" choć jakże nieprzypadkowo... ("samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce" – z *Potęgi smaku* Herberta). To z pewnością jedynie drobna część przykładów.

czu nienormalnej sytuacji wzmaga się potrzeba równowagi serca, w którym rodzi się najprostszy instynkt moralny pozwalający odróżnić dobro od zła; że nie wolno podporządkowywać głosu sumienia głosowi sączącemu się z tuby i gazety, a przeciwnie – podejmować trzeba wysiłek stawiania oporu lawinie; że dla ocalenia własnej godności konieczne staje się wystąpienie przeciw indoktrynowanej Konieczności.

Wydawałoby się, że powojenna sytuacja, określony po obu stronach zespół zadeklarowanych racji, sprzyjał będzie polaryzacji stanowisk w tym biało-czarno zaistniałym polu wartości i jednoznacznie skompromituje cele i metody importowanej doktryny. Wydawałoby się, że wystarczy właśnie "zdrowie / Umysłu, serca równowaga" (*Traktat moralny*). "To wcale nie wymagało wielkiego charakteru" – napisze po latach Z. Herbert, który wiedział, że "alternatywą" w tym bezalternatywnym (dla niego) wyborze jest "mokry dół zaufek morderców barak / nazwany pałacem sprawiedliwości" (*Potęga smaku*). Nie wszyscy jednak widzieli (bądź chcieli widzieć) tak jasno...

Zaangażowanie w pracę dla wszystkich "skrzywdzonych i poniżonych", ufność w trwałość poetyckiego przesłania spowodowały, że wyłaniający się z wierszy lat pięćdziesiątych obraz poety nakreślony jest w sposób całkowicie niemal pozbawiony wcześniejszej (częściowo przedwojennej oraz wojennej) nieufności. *Który skrzywdziłeś, Poeta, Paryż 1951, Do Tadeusza Różewicza, poety*, to wiersze, w których poeta ukazany jest jako nieprzeciętna jednostka posiadająca dar słowa, a za jego pomocą zdolna zniweczyć nieludzkie zamiary funkcjonariuszy aparatu "kultury", propagandy, policji. "Poeta pamięta" – ostrzega w słynnym już wierszu *Który skrzywdziłeś* (ŚD). Przetrwą także pamięć o poecie, który, podobnie jak w słynnym *Sądzie nad Don Kichotem* Słonimskiego:

Do ostatniego będzie tchnienia
Kasać satyrę pożegnalną.
(Poeta, ŚD)

Powołując się na wspólnotę wszystkich występujących w obronie człowieka poetów "Różnym mówiących językiem" napisze:

[...]
Jeżeli nam dana kłeska
Zostanie po nas marzenie
Krzyk co przeniknie kiedyś
Miliony mieszkańców ziemi.
[...]
(Paryż 1951)

Pełen pogardy dla retorów, którzy "nie lubią poety" (a o których pamiętać wkrótce zaginie), pisze wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety*, jeden z najgoręcej afirmujących poetyckie rzemiosło wierszy. Miłosz nie byłby jed-

nak "sobą", gdyby tego entuzjastycznego tonu nie zakłócił przynajmniej jeden inaczej zupełnie brzmiący głos. Jest nim "Pałac moich muz", w którym poezja okazuje się "krainą pozorną", zdradzającą pod zwodniczą powierzchnią spontanicznego uroku swój "warsztatowy", sztuczny mechanizm.

Podmiot-poeta kilkakrotnie uwypukla swoje nieprzystosowanie do warunków, w których przyszło mu żyć. Poczucie tego wyobcowania implikowane jest przez społeczne, polityczne warunki panujące w kraju, w którym żyje:

[...]
 Pomóż mi stworzyć miłość wiecznie żywą
 z mojej wytrwałej ze światem niezgody
 [...]

(*Grób matki*)

Motyw odłączenia, izolacji wywołanej samotnym buntem przeciwko panującemu porządkowi pojawi się także w *Wezwaniu* (1954), *Grobie matki* (ŚD), *Dwóch w Rzymie* (ŚD). Uczucia sprzeciwu i pogardy nawet wobec wiernopoddańczych praktyk niektórych ludzi pióra wyrazi m.in. w *Zoilech* (ŚD), gdzie znowu wróży rychle zapomnienie tym, którzy każdej nowej racji politycznej gotowi są stworzyć "literacki" pomnik. Koniec jednak będzie żaloszny:

[...]
 Skrzywione pyszczki, fraczki, żądla, szpady,
 Błyszczą w kamieniu, kiedy go z szuflady
 Wyjmie kto, spośród pamiątek prahobitki.
 [...]

Coraz wyraźniej widać nasilającą się tendencję do jednoznacznego kwestionowania poczyniń wszystkich "mdło bzykających" (*Zoile*) literatów, którzy nawet w czasach tak ponurych nie wahają się przyjąć statusu bardów "jedynie słusznej racji". Owi "ornamentatorzy, ozdabiacze i sztukatorzy" (Herbert, *Ornamentatorzy*) często stają się celem ostrego pióra Miłosza zwłaszcza w latach 1950 i 1951. Być może wiąże się to z faktem, iż dojrzała w nim decyzja, po podjęciu której zamknął sześćioletni etap pracy jako dyplomata PRL⁴⁹. Wypowiedziane w maju 1951 roku *Nie*, krystalizowało

⁴⁸ Być może wolno się w tym dwuwersle doszukiwać echa z wiersza Leśmiana:

Jam - nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu
 Bezpiecznie śpiewam moją ze światem niezgodę!

(*Jam nie Osjan! W zmyślonej postaci ukryciu...*) - inc.)

ze zbioru *Dziąbka leśna* (pośm. 1938).

⁴⁹ Oto stosunkowo niedawne (1982) wspomnienie Miłosza dotyczące tego okresu: "Urządziłem się chytrze, siedziałem za granicą i nie utylałem się. A jakbym się utylał, gdybym tam był na miejscu - u, u! No i tu raptem, w okresie "Solidarności", znaleźli względnie gronostaja... [...] to bardzo żenujące być tym okazem niezłomnego, tym Rajlanem itd. Przede wszystkim chciałbym tutaj wspomnieć o okresach w moim życiu, kiedy uprawiałem prostytucję. Ponieważ bezpośrednio po wojnie byłem w służbie dyplomatycznej Polski Ludowej było niewątpliwie zajęciem świadomie hańbiącym. Nie przez to, co tam robiłem, bo nic takiego złego nie robiłem, ale przez sam fakt. W tym okresie więzienia w Polsce były pełne ludzi, którzy byli torturowani albo odsiadali wyroki wyłącznie za to, że w czasie wojny walczyli przeciwko Hitlerowi w niewłaściwym podziemiu. Była to sytuacja okropna. Byłem zupełnie świadomy diabelstwa, w które byłem przez to wplątany. I właściwie to była wyłącznie gra na zwłokę, nie wiadomo z oczekiwaniem czego; byle nie siedzieć w Polsce i nie zrywać. Ponieważ naprawdę wierzyłem, że nie mam co robić na świecie jako ten, który pisze po polsku."

się już kilka lat wcześniej w wierszach autora *Fausta warszawskiego*, echa natomiast tej decyzji pobrzmiwają także w wierszach późniejszych. Myśl o literaturze także zdeterminowana jest zdecydowaną decyzją Miłosza, choć nie wszystko odczytywać należy jako następstwo jego pozostania na Zachodzie. Już w roku 1949 negatywnie oceniał stan polskiej poezji, jakby ucieleśniającej "monotonii powszechnej nadzieje" (*Zoile*). W *Toaście* pisał bowiem:

[...]
 Poezja dzisiaj bardzo jest słaabka.
 Pachnie. Jakby karbidem zaprawiona wódka.
 [...]

Bez większej także sympatii wypowiadał się twórca *Traktatu moralnego o młodych poetach* mianując ich gromadą "[...] ciopków / Politycznie pojętych i skłonnych do hołdów".

Trzy lata później, kontynuując refleksję nad losem literatury polskiej uwikłanej w polityczne dylematy, zapytywał retorycznie:

[...]
 Kto w polskim pisał języku coś więcej
 Niż ody czułe, nikomu niegroźne,
 Co kiedykolwiek miał prócz nienawiści?
 [...]

(*Faust warszawski*, ŚD)

Obok wątków metapoetyckich noszących wyraźne piętno czasu w którym powstały, odnaleźć można kilka sygnałów, które przeobraża się wkrótce w dominujące nurty Miłoszowej myśli o poezji. Pojawiają się mianowicie zagadnienia podejmujące bardziej uniwersalne dylematy, wyrosłe z pytań o sens i cel poezji w ogóle; z wątpliwości poety, który świadom swych społecznych zobowiązań implikowanych nakazami etyki, doskonale wie, że poezja prawdziwa, mająca ambicje syntetyzowania r ó ż n o r a k i c h doświadczeń człowieczego losu, nie może ograniczać się wyłącznie do powtarzania "dwóch ocalonych wyrazów". Byłaby to przegrana poezji, gdyż zdolna wyłącznie do negacji stałaby się – podobnie jak "różowe" strofy ornamentatorów – monotonnym (cóż z tego, że wyrosłem ze szlachetnych pobudek) przekonywaniem. Słusznie zauważył A. Malraux (choć z pewnością nie jako pierwszy), że "To nie namiętność niszczy dzieło sztuki, to chęć dowiedzenia"⁵⁰. Pragnąc wyjść poza bieżące, także zajmujące poetę kwestie, rozwija bardziej "niezależne" skrzydło myśli o poezji. Już w *Grobie matki* daje

Ale, żeby nie było żadnych co do tego wątpliwości, bardzo surowo osądzałem te swoje manewry. [...] - A. Flut, *Obraz poety (rozмова z Cz. Miłoszem przeprowadzona w Berkeley w 1983 roku)*, "Zeszyty Literackie", 3:1983, s. 115. Pamiętać jednak należy, że w odróżnieniu od wielu kolegów - literatów, Miłosz nie napisał wówczas żadnego prostałinowskiego panegiryku ani też innego "podejrzanego" moralnie wiersza.

⁵⁰ Cyt. za: H. E l z e n b e r g, *Kłopot z Istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 368.

wyraz bardziej dalekosiężnej troski o słowo poetyckie. Nigdy nie zrealizowanym pragnieniem Miłosza będzie bowiem zespolenie czy też maksymalne zbliżenie słowa i rzeczy, aby zaafirmować jedyną w swoim rodzaju chwilę, jedyny kształt i zapach – przejawy niepojętego, ledwie przeczuwanego Rozumu. W *Wezwaniu* (1954) napisze np.:

[...] Jeżeli nasze słowo
Któregoś dnia tak zdoła się zespolić
Z korą drzew leśnych i kwiatem pomarańcz
Że będzie jednym – to będzie znaczyło
Że myśmy wielkiej nadziei bronili.

Jednakże nazywanie rzeczy "nie jest łatwe" (jw.), gdyż (i to także będzie motyw charakterystyczny w późniejszych latach) głęboko odczuwając niepowtarzalność każdego stworzonego bytu, nawet rozpaczliwe wysiłki poety aby to zaświadczyć nie mogą nic przeciw niewystarczalności języka, przeciw gotowym liczmanom, za pomocą których próbuje się przekazać różnorodność świata:

[...] Wymawiam "Jutrzenka"
A język sam się układa w przymiotnik
"Różanopalcu" [...]

Coraz częściej starać się będzie wesprzeć poetyckim słowem żywo niegdyś ludzkie istoty, które odjęte przez czas przestały istnieć, a dla współczesnych i potomnych jest to często fakt "niemożliwy" i przerażający.

Czemu otwiera się skrzydło motyla.
Na lot mierzony ziarnkami klepsydry
I czemu matka sama być przestajesz
Piękną dziewczyną w której się kochałem?
(*Grób matki*, ŚD)

Poeta, który za pomocą słowa chciałby "zachować – na zawsze, na zawsze, / Kwiaty i ranki, drzewa i motyle" (*Grób matki*) njejednokrotnie jeszcze zaświadczy o tym w swoim artystycznym pamiętniku.

Traktat poetycki (1956) jest ostatnim utworem, który nosi charakterystyczne cechy wspólne innym "zaangażowanym" utworom. Zawarte w nich refleksje wykraczają oczywiście wielokrotnie poza bieżącą, polityczną tematykę, jednakże biorąc do ręki późniejsze teksty autora *Króla Popiela* odczuwamy wyraźną zmianę ogólnego profilu zainteresowań poety, także w odniesieniu do myśli o poezji. Oczywiście – o czym była mowa na wstępie – trudno byłoby tu zająć się wszystkimi aspektami metapoetyckiej wizji Miłosza zarejestrowanymi w *Traktacie poetyckim*, gdyż wymagałoby to wnikliwego rozszyfrowania mnóstwa ukrytych cytatów, wyjaśnienia aluzyjnie i skrótowo nakreślonych biografii wielu pisarzy, przywoływania treści i zasad ideologii literackich z bardziej czy mniej odległej przeszłości,

badania wyłaniającego się z "Traktatowych" strof stosunku Miłosza do polskiej tradycji literackiej itd. itp. Wielokrotnie trzeba byłoby poświęcić więcej uwagi nazwiskom pojawiających się w utworze pisarzy, genezie i działalności grup literackich, charakterystyce epok literackich niż samemu Miłoszowi. Rozwinięcie każdego z tych szkicowo tylko wyodrębnionych problemów mogłoby stanowić przedmiot badań nie jednej, lecz kilku prac. Zatem krytycznoliteracka strategia Miłosza, poezja w służbie krytyki mniej nas tu będzie interesować, a skupimy się – podobnie jak dotąd i później – na refleksji bardziej "uniwersalnej" (w tym sensie, że nie zbudowanej na kanwie k o n k r e t n e g o zjawiska literackiego). "Krytycznoliterackie" partie *Traktatu* mówią, oczywiście, o poezji i poecie, stanowią jednak tak odrębną od innych refleksji metapoetyckich jakość, że wymagałyby innego zupełnie charakteru badań.

Charakterystyczny dla dalszej Miłoszowej myśli o poezji jest *Wstęp do Traktatu poetyckiego*. Ten znany "postulat" zaczynający się od słów: "Mowa rodzinna niechaj będzie prosta", jest werbalizacją tych pragnień i niepoko-
jów poety, które przez następne dziesięciolecia często pojawiają się w wierszach autora *Gucia zaczarowanego*. Postulując "mowę prostą", opowiada się Miłosz za zbliżeniem poezji do przekazu typu dyskursywnego, gdyż w ten sposób precyzyjnie uchwycić można istotę rzeczywistości widzianej oraz odczuwanej. Spełnienie tego postulatów jest być może lekarstwem na obawę Miłosza, który uświadamia sobie istnienie w niejednym odbiorcy poezji "wstydu"

[...] Jeżeli czyta księgę wierszy,
Jakby do gorszej natury w nim samym
Zwracał się autor w niejasnym zamiarze
Myśli odsuwając i myśli oszukując.

Mowę wabi od wieków

Rozkołysanie rymu, sen, melodia
Bezbronna miła suchy, ostry świat.

"Pogranicze" dyskursu jest więc może ratunkiem: pozwoli "zbliżyć" mowę do opisywanego przedmiotu oraz – unikając wieloznaczności metafory – przekona przeciwników poezji (a utwierdzi zwolenników), że "księga wierszy" to coś więcej niż tylko samemu sobie służące "rozkołysanie, sen, melodia".

Trzecim w tym ważkim utworze podjętym zagadnieniem jest – można chyba tak to odczytać – upadek intelektualnego prestiżu poezji. Tłumacz *Ziemi jałowej*, orędownik poezji intelektualnej, ubolewa:

Z przyprawą żartu, błazeństwa, satyry,
Jeszcze się umie podobać poezja
Jej znakomitość wtedy się docenia

Ale te walki, gdzie stawką jest życie
Toczy się w prozie. Nie zawsze tak było.

Stając "po stronie" poezji, dodaje Miłosz na zakończenie:

I nie wyznany dotychczas jest żal.
Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronik.

Nie jest łatwo stworzyć "jedną dobrą strofę" w kraju, w którym "Przechadza się Duch Dziejów, poświstuje" ubrany "w rozsądny frak Hegla" (*Traktat poetycki*). Pozbawiony okupacyjnych dylematów, jednoznacznie opowiadający się po stronie "zaangażowania", chce przecież uniknąć pułapki w jaką wpadli niektórzy "dwudziestoletni poeci Warszawy"; broniąc uwikłanego w zakusy Historii człowieka, chciałby poezji swojej nadać bardziej dalekosiężny wymiar, a nie "na przymierza z jutrem obojętny" dbać "tylko o to, jak być wiernym chwili" (*III. Duch Dziejów*). Zapytując więc definiując w ten sposób także istotę swoich okupacyjnych wątpliwości (oraz dylematy na jakie natrafić mieli w późniejszych latach poeci próbujący podjąć aktualne "polskie" problemy):

Jakim wyrazem sięgnąć w to, co będzie
Jakim wyrazem bronić szczęścia ludzi
[...]
Nas nie uczono. My wcale nie wiemy
Jak w jedno złączyć Wolność i Konieczność.

Powoli w poezji Miłosza zarysowywało się istotne przeobrażenie. Autor coraz bardziej niecierpliwie zaczął spoglądać w stronę "drugiego brzegu"...

III. "NIEMOŻLIWE ŻEBYM UMARŁ DOPÓKI NIE SIĘGNĘ" (1957-1969)

Po "świetle dziennym" oraz nurcie traktatowym, zatem po utworach, których klimat w znacznym stopniu implikowany był przez bieżące wypadki historyczne, nadchodzi nowy etap w twórczości Miłosza. Między innymi wiąże się to z osłabnięciem temperatury politycznych wypadków w kraju. Napisany w 1956 roku *Traktat poetycki* był ostatnim jak na razie poetyckim słowem autora *Ocalenia*, w którym dał wyraz niepokojom związanym z życiem w państwie zniewolonym.

Specyficznego charakteru nabrała, jak wspominaliśmy, także refleksja o poezji, która miała być wtedy zapisem zmagania jednostki z huraganem okrutnej zawieruchy historycznej. Tego typu aspiracje poety pragnącego świadczyć i służyć powoli zanikają, gdyż - pozornie przynajmniej - normalizuje się sytuacja polityczna, a poza tym zmianie ulega osobista sytuacja poety. Wyzwolony od zewnętrznych determinant, zaczerpnąwszy powietrza

przesyconego zapachem kalifornijskiej ziemi, wkracza w nową fazę twórczych przedsięwzięć. Etap ten rozpoczyna się właściwie już w końcu lat pięćdziesiątych, lecz zwykło się wiązać datę zmiany oblicza tej poezji z rokiem 1960, w którym poeta osiedlił się w Ameryce.

Uwolniony od "polskiego" problemu z racji geograficznego dystansu i politycznego uspokojenia, wchodzi w odmienny świat amerykańskiej rzeczywistości. Po niemal dwudziestoletnich zmaganiach poetyckich z trudną rzeczywistością Polski wojennej i powojennej, myśl Miłosza ulata ku innym horyzontom. Wydane w roku 1962 *Człowiek wśród skorpionów* oraz *Król Popiel...* "inicjują - pisze krytyk - ciąg refleksji filozoficzno-religijnej"⁵¹; odnajdziemy odtąd szereg wierszy, których rys charakterystyczny nazwał inny badacz "rozpamiętywaniem losu"⁵². To raczej nowe akcenty w twórczości autora *Światła dziennego*. Opisuując tę zmianę zauważał Jerzy Kwiatkowski, iż "pomiędzy *Traktatem poetyckim* (1956) a *Królem Popielem* (1962) w poezji Miłosza zarysowała się wyraźna cezura [...]. Głównymi cezury tej wyznacznikami są: z jednej strony - przesunięcie akcentu z historii i historiozofii ku metafizyce, ze strony drugiej - zwrot ku ascezie środków poetyckiego wyrazu"⁵³. Recz naturalna, w związku ze zmianą profilu tej poezji, także myśl metapoetycka jaka się w niej objawiła uległa znaczącym przewartościowaniom. Poeta i poezja - zagadnienia tak istotne dla tej twórczości - obecne są także w dwunastolecu, które zostanie tu omówione. Interesować nas będzie okres 1957-1969. Jakkolwiek etap następny (od roku 1974) jest pewną kontynuacją okresu, którego końcową granicę wyznacza tom *Miasto bez imienia*, jest jednakże na tyle odmienny, że zasługuje na osobne omówienie.

Rok 1957 wyznacza początek powstawania wielobarwnej mozaiki metapoetyckiej refleksji, która z latami wzbogacona będzie coraz to nowymi odcieniami. Po okresie twórczości inspirowanym - także jeśli chodzi o myśl na temat poezji - polityką i historią - nowy etap jawi się jako "głębszy oddech" zamkniętego dotychczas w tragicznym polskim temacie poety. Uderza przede wszystkim wielowątkowość i zróżnicowanie tego aspektu myślenia autora *Króla Popiela*. Chciałoby się powiedzieć, że teraz dopiero może poeta - i czyni to - stawiać kwestie naprawdę ważne bo uniwersalne, ponadczasowe, implikowane nie tylko pragnieniem dowiedzenia słuszności własnego stanowiska (co w gruncie rzeczy nie było takie trudne...), nie sprowadzające się w rezultacie wyłącznie do powtarzania wielkiego "NIE". Ów głębszy oddech pozwolił poecie zastanawiać się nad istotą swego powołania, nad ce-

⁵¹ K. Dybcia k, *Ewolucja światopoglądowa Czesława Miłosza*, "Spotkania" nr 15 (1981), s. 24.

⁵² Burek, dz. cyt., s. 132.

⁵³ J. Kwiatkowski, *Wielkie rekolacje*, "Pismo", 1:1981, s. 31.

lem poezji, kwestią odbiorcy jego pracy, pracy nie pozbawionej niejasnych stron, często podejrzanej ze strony nawet samego piszącego.

Jednym z pierwszych tekstów napisanych po wyjściu z tygla historii był wiersz *Nie więcej* (1957, KP)⁵⁴. To pierwszy sygnał niepokoju, który owocować będzie także w dalszych fazach twórczości ulegając różnorodnym naświetleniom. Nie uwolni się bowiem poeta od dylematu: "Z opornej materii / Co da się zebrać?" Dręcząca świadomość, że tak niewiele z barwnego, zmysłowego świata przenika do literatury, nie opuszcza Miłosza już od lat przedwojennych (np. *Strofa, To co pisałem*). Jednakże, jakby na przekór tej sceptycznej wizji poezji i poety, który – sugeruje – zadowolić się musi statusem "jednego z wielu / Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii" prezentuje autor sugestywny, zmysłowy wizerunek weneckich kurtyzan.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać [...]

- powątpiewa poeta. Następnie zaś – jak słusznie zauważa E. Czarnecka – "udowadnia, że może"⁵⁵. Czyżby więc ledwie kamuflowany, przekorny auto-panegiryk? Gdyby odnieść to do wątpliwości podmiotu, czy poezja jest w stanie oddać przynajmniej namiastkę klimatu, jaki był udziałem "szypra galeonów przybyłych tego ranka z ładunkami złota", to być może tak. Albowiem udowadnia autor tego obrazka, że dobra poezja może ukazać prawdę szczegółu, nastroju nawet odległego w czasie, nawet wychodząc od fikcyjnej, malarskiej inspiracji. Miłosz jednak, już w roku 1957, na progu nowego, jakże ważnego etapu artystycznego rozwoju, stawia poezji wymagania najwyższe, właściwie niemożliwe do spełnienia, z góry skazane na porażkę, lecz właśnie poprzez ów heroiczny niemal wymiar nadające jego myśli o poezji tak istotne dla całej twórczości znaczenie.

Poezja może oczywiście (bardziej lub mniej udanie) odtworzyć minione chwile nieznanych nawet autorowi postaci, ożywić szczegóły, przybliżyć ich "namacalność", lecz nie może "biednych kości" opisanych ludzi

Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

"Zamknąć w słowie...". Wobec powszechnej grozy przemijania, czasu unicestwiającego indywidualne, niepowtarzalne istnienie, próbuje poeta niejako wesprzeć poetyckim słowem choć materialne "świadcstwo" ziemskiej wędrowni człowieka – tęskni o przetrwaniu przynajmniej dla "ich biednych kości". Słowo jednak jest śmiesznie bezradne i kruche wobec czasu i praw

⁵⁴ Skrótów tomików poetyckich, z których pochodzą wiersze omówione w niniejszym rozdziale: KP (*Król Popiel i inne wiersze*, 1962), GZ (*Gucio zaczarowany*, 1965), MBI (*Miasto bez imienia*, 1969).

⁵⁵ Czarnecka, dz. cyt., s. 387.

natury, więc przegrywa, podobnie jak ludzkie szczątki przegrywają nawet z "ostatnim grzebieniem" – prozaicznym rekwizytem życia.

Słusznie zatem zauważa B. Chrzastowska, iż jest to "w równej mierze utwór o poezji, jak i o samej materii – substancji świata"⁵⁶. Wobec tak heroicznego pragnienia utrwalenia, ocalenia śladu tych co przeminęli, błędną mniej poważne inspiracje tworzenia. Jeżeli poezja nie jest w stanie oprzeć się działaniu czasu uabstrakcyjniającemu minione żywoty, to wszystko, co zdoła stworzyć, będzie "najwyżej pięknem". Być może więc pozostałoby poecie rutynowe opiewanie "kwiatów wiśni, chryzantem i pełni księżyca", gdyby nie żywiona w głębi wiara, że osiągnie wreszcie właściwej formuły pozwalającej przywrócić bieżącemu czasowi wszystkich tych, o których niepowtarzalnym istnieniu świadczą teraz tylko "ich biedne kości". Będzie więc w dalszym ciągu drążył temat jedyne, niepowtarzalne, ufny, że opisze i utwali to poszczególne, niepowtarzalne napotkane w jedynej w swoim rodzaju sytuacji danej mu w tym jednym, jedynym życiu.

Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa
z położoną w poprzek rudowłosą lalką poru

– czytamy w *Na trąbach i na cytrze* (1965).

I nieco dalej:

Opisywać chciałem ja, nie inną, śpi na brzuchu
upewniana ciepłem jego nogi
[...]
Nie okręty, jeden okręt z siną łata w kacie żagle.
Chciałem, lecz cóż z tego...
Nadaremnie próbowałem, bo zostaje wielokrotny kosz warzywa.
I nie ona, której skórę właśnie może ja kochałem, ale forma gramatyczna.

W sposób bardzo podobny do Miłoszowego, dylemat ów "przedstawia" Franz Schubert w wierszu A. Zagajewskiego zbudowanym w konwencji pytań i odpowiedzi konferencji prasowej (wiersz ten przywodzi zresztą na myśl kilka paralelnych momentów z tekstem Miłosza):

panowie wiecie, nie ludzie tylko gatunki,
nie kwiaty tylko egzemplarze,
nie zapachy tylko nazwy, a my
zylifmy dziko i bujnie jak łąka
(A. Zagajewski, *Franz Schubert, Konferencja prasowa*)

Próbuje zatem Miłosz zasypać przepaść "ontologiczną między językiem a światem. Substancja intelektualna języka nie przynależy [bowiem] do porządku bytu i nie jest z nim tożsama"⁵⁷. Pragnie przewyciężyć "obcość"

⁵⁶ B. Chrzastowska, *Poezja Cz. Miłosza*, Warszawa 1982, s. 67.

⁵⁷ M. Zaleski, *Poezja dostojnych słów*, "Kultura" 43:1981, s. 5.

słowa, inny wymiar jego ontologicznego statusu nie przystającego do bujnej rzeczywistości zmysłowego świata. T a s a m a forma słowa więzi nie p r z e l i c z o n e przecież odmiany takiego samego być może, lecz nie t e g o s a m e g o okrętu, kota, a przede wszystkim człowieka. Niestety - forma gramatyczna zabija to, co poszczególne, niewrażliwa na pojedynczość i niepowtarzalność stworzonych bytów. Dlatego Miłosz uznaje "w pewnym sensie [...] wtórność sztuki, poezji, a więc prymat rzeczywistości, którą język i jego wytwory stać się nie mogą"⁵⁸.

Uznając ów prymat, skłaniając się pokornie niezwyklej różnorodności widzialnego świata w każdym jego szczególe, próbuje Miłosz tę rzeczywistość i te jej szczegóły ponazywać, zdefiniować i "wpisać" w wiersz. Jego dążeniem jest także przekaz wewnętrznej polifonii rozmaitych racji, zdań, stanowisk i intuicji, których stał się siedliskiem:

Niemożliwe żeby tyle głosów nie zapisanych
 Między tubą pasty do zębów i zarzewiałą żyłką
 (*Gucio zaczarowany*, 1962)

Podobnie Herbert w *Nigdy o tobie (Hermes, pies i gwiazda, 1957)*:

Tyle uczuć mieści się między jednym uderzeniem serca a drugim
 Tyle przedmiotów można ująć w obie ręce

"Wnioski" jednak dla obu poetów jakże są odmienne: "uspokojona" deklamacja Herberta:

Nie dziwcie się, że nie umiemy opisywać świata
 tylko mówimy do rzeczy czule po imieniu,

i niespokojna, wyrosła z pasji poznawania świata i nienasyceniem charakterystyczna tęsknota Miłosza:

Niemożliwe żebym umarł dopóki nie sięgnę.

W polemicznym w stosunku do stanowiska Herberta fragmencie *Gucia zaczarowanego* pisze Miłosz (przedstawiając najprawdopodobniej własne stanowisko)⁵⁹:

Rok za rokiem okrążał grube drzewo
 Przykładając dłoń do oka i mruczac w podziwie.

⁵⁸ J. T r z n a d e l, *Płomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978, s. 228.

⁵⁹ Zob. K. D y b c i a k, *Poezje - pokolenia - światopoglądy. Miłosz i Herbert*, w: *Polska liryka religijna*, Lublin 1983, s. 553.

"Czymś nieskromnym" przy tym wydaje mu się używanie przerośni, symbolu "zajętego własną sprawą". Opis drzewa, tego jedyne go w swoim rodzaju choć nie jedyne go jako gatunku wymaga precyzji, uczucia, niemal czułości. Chodzi o przekaz prawdy o tym niezwykłym siedlisku załamania i zakamarków, o zmniejszenie dystansu między niepowtarzalną mapą dróg wśród chropowatej kory, kory innej niż na milionach innych drzew a językiem, który dla tego fenomenu ma z góry przygotowaną formę np. "drzewo", ewentualnie urozmaiconą nazwami gatunków i podgatunków. Poeta ze swej strony dorzucić może kilka przymiotników, bardziej "lekkomyślny" – metaforę. Lekkomysłny, albowiem – oburza się poeta – jak można rysować drzewo "jedną kreską"? To nie zazdrość – jak pisze w pewnym miejscu – lecz właśnie oburzenie, albo raczej wyniosłe lekceważenie wobec sług języka zmetaforyzowanego, za pomocą którego stwarzają oni nową raczej jakość aniżeli pragną przeciwstawić pięknu świata choćby jego namiastkę w słowie poetyckim. Podmiot *Gucia zaczarowanego* uznaje tego typu praktyki za przejaw braku szacunku wobec stworzonego piękna świata oraz – co być może jest konsekwencją powyższego – za porażkę artystyczną tego typu sztuki. Wyznaje zatem w końcu:

[...]
Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni.
[...]

A drzewo, do którego się zbliżał i próbował choćby cząsteczkę jego chropowatej substancji "przenieść" do dzieła?

[...]
[...] wznosiło się dalej drzewo niedosiężne
[...]

(podkr. T. K.)

Wciąż pozostaje niezasypana szczelina. Miłosz jednak w dalszym ciągu będzie pragnął zmniejszyć ją, zaś obecność tej przepaści demaskować będzie w wielu tekstach, do najnowszych włącznie. Uadekwatnić język, stworzyć wers, którego ciężar gatunkowy zbliży go nieco do niedosiężnej wciąż rzeczywistości. Pragnienie zatem zatrudnienia wszystkich pięciu zmysłów odbiorcy przy obcowaniu z poetyckim tekstem, utworem którego – jak sugeruje autor – ciągle nie napisał. Ogromnieje poczucie nie spełnionego obowiązku "wpisania" porażającej podmiot rzeczywistości we wciąż sztuczny, chłodny i szeleszczący chłodną fikcją świat literatury. Znaleźć takie słowo, taki wyraz, formułę wypowiedzi, aby stworzyć wierszem imitację doskonałą doskonałego, raz ujrzanego szczegółu, zanotować adekwatnie niepowtarzalną barwę, zapach, dźwięk, "wkleić" poetyckim słowem niepowtarzalne przeżycie, obraz, pejzaż – oto niejednokrotnie relacjonowana tęsknota podmiotu. Niestety.

[...]

cokolwiek raz weszło w zaryglowany dom pięciu zmysłów
 stygnie w brokat stylu.
 (podkr. T. K.)
 (Na trąbach...)

Cóż może poeta wobec niewzruszonej hegemonii języka zwielokrotniającego specyficzny szczegół, niepowtarzalny zapach, ukochaną osobę? To, co prawdziwe i jedyne, przeradza się w literacką sztuczność, to, co ukochane i drogie, powielone zostaje sztywną formą języka, której gorąca zawartość naznaczona piętnem indywidualnego przeżycia "stygnie w brokat stylu". "Brokat stylu" – metafora ta przywodzi na myśl owo słynne "najwyżej piękno" z *Nie więcej*, w którym to tekście zdefiniowane zostają inne tego stylu atrybuty: "chryzantemy i pełnia księżycy", atrybuty poetów rzemieślników, których wiersze być może urzekły mniej wybrednych odbiorców, ale pod bliższą warstwą tego typu "produktów" zabrakło prawdy o niepowtarzalnej ludzkiej egzystencji.

Miłosza jednak, jak już przy okazji *Nie więcej* zauważyliśmy, nie zadowala oczywiście posługiwanie się przy budowie wiersza gotowymi zestawami metafor – co owi japońscy poeci stosowali niemal programowo. Draży głębiej, szuka nowego, prawdziwszego wyrazu, lecz punkt dojścia – tak przynajmniej sugeruje – jest podobny: "brokat stylu"

Który, wysoki sędzie, nie zna poszczególnych wypadków⁶⁰
 (podkr. T. K.)

Nieadekwatności opisu ludzi i świata winien jest jednak nie tylko język i jego odmienna od świata rzeczywistego jakość ontologiczna implikująca sztuczność i zwielokrotnienie. To niezwykle istotny, ale zewnętrzny niejako czynnik uniemożliwiający osiągnięcie oczekiwanej pełni. Okazuje się, że winna jest także niedoskonałość, ułomność postrzegającego i pragnącego zaświadczyć o wchłoniętym zmysłami doznaniu podmiotu. Chodzi o sprawę

60 Warto przypomnieć w tym miejscu pewne spostrzeżenie pozwalające opisać dylematy Miłosza "przeniesie" na grunt przemysłów metapoetyckich wspólnych innym także poetom. Słowa R. Callois (on bowiem będzie autorem tego "komentarza") podsumują pewien wątek naszych dociekań, lecz jego konstatacja przypomina się także przy lekturze późniejszych wierszy autora *Króla Popiela*. Píše autor *Sztuki poetyckiej* "[...] tak jak malarstwo uczy patrzenia, poezja, która pozwala rozpoznawać uczucia, jest szkołą odczuwania. Aby czynić to z powodzeniem, powinna zatem nazwać to, co nie ma imienia i mieć go nie może. W pracach psychologicznych przytacza się oczywiście długie katalogi wrażeń i odczuć, z czego widać jasno, że wszystkie one mają swoje nazwy. Niestety to, co zostało objęte nazwą, ogranicza się do ich cech ogólnych i nieprzemijających, z konieczności najbardziej oderwanych, ponieważ chodzi o to, aby nie wiązały się z niczym osobistym doświadczeniem. [...] Poeta [...] interesuje się pojedynczym psem lub kamykiem, tą właśnie wiewiórką lub tym a nie innym liściem topoli, tymi w żółte plamy, o kształcie pikowego asa, które w deszczowe dni napełniają las swoim zapachem. Stara się utrwalić barwę uczuć, ich smak i życie, ich absolutną osobliwość, to właśnie, co oznaczające je słowo z konieczności pomija. Dlatego też w poezji znaczenie słów nie jest wszystkim i dlatego również jest czymś niezbędnym – systemem odniesienia, sygnałem, punktem wyjścia. [...] [Aby] stworzyć na nowo to, co wymyka się oznaczającej władzy języka". Poeta winien – według Callois – odwołać się do "kadencji, rytmu, melodii, rymu, a wreszcie do obrazu". Znajduje więc rozwiązanie Miłoszowi raczej mało bliskie. Ale to już inne zagadnienie... R. Callois, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 279–280 (przekł. A. Fryberowa).

pamięci. Zagadnienie to, o którym mówiliśmy, charakteryzujące poprzedni etap twórczości Miłosza, musiało ulec, rzecz jasna, pewnemu przeobrażeniu (dodajmy - nie ostatecznemu jeszcze...)

[...]
 A jeżeli w letnią noc łódki na jeziorze
 I niegłośną pieśń, trzymanie się za ręce
 Zachowuje twoja strojna i ginąca pamięć.
 [...]

(podkr. T. K.)

Następuje jakby zawieszenie głosu, a następnie "odebranie" obrazowi tej lirycznej chwili siły jego autentyczności, gdyż, ubolewa poeta:

[...]
 Ani takie to było jak się raz wydało
 Ani takie jak teraz układasz w opowieść.
 [...]

(Zmieniał się Język, 1963)

Niepowtarzalność chwili wobec zderzenia z "formą gramatyczną" i zawodną ludzką pamięcią w sposób jedynie szczątkowy przeniknąć może między wersy utworu. Podobną rozterkę przeżywał F. Schubert (artysta o podobnych do Miłoszowych ambicjach jak "wynika" z wiersza Zagajewskiego), który z pośmiertnej perspektywy patrząc na dokonane dzieło, skarży się tłumacząc niedoskonałość kompozycji:

[...] tak, jeszcze
 tu dochodzą okrzyki tańczących
 lecz ścina je żelatyna pamięci

"Żelatyna pamięci", "brokat stylu", "forma gramatyczna", "najwyżej piękno", oto co zostaje z pragnienia przekazania w dziele bogatego dzieła Stwórcy, z rozpaczliwego dążenia do pełnej mimesis. Stąd gorzka konstatacja Schuberta, pod którą podpisałby się z pewnością sam Miłosz:

tak, oczywiście, życie nie mieści się
 w pieśni, to jest tylko mała arka Noego

Wśród tych "opisowych dylematów" padają także pytania o to kim jest ten, kto pisze - kim jest poeta i szerzej artysta w ogóle. Jaki obraz artysty (z reguły jednak artysty piszącego) wyłania się ze splątanych kresek szkicowanego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych portretu? Przypomnieć należy przede wszystkim dwa teksty w całości poświęcone scharakteryzowaniu tej kwestii. *Mistrz* (1959, KP), w którym pod postacią Beethovena kryją się być może zbliżone do Miłoszowego przeświadczenia o źródłach twórczości - nawiązuje do dwóch znanych skądinąd przekonań towarzyszących od dawna myśli o sztuce. Po pierwsze - jest to składnik wie-rzeń orfickich przetransponowanych na obszar estetyki przez pitagorej-

czyków - chodzi o przekonanie "o oczyszczającym działaniu muzyki na ludzkie dusze"⁶¹. Drugi wątek, także w *Mistrzu* zilustrowany, nawiązuje do nurtu myślenia każącego widzieć w artyście człowieka skalanego, nieczystego, niemoralnego, w ten sposób okupującego dar tworzenia. Tę myśl w najpełniejszy sposób nakreślił Miłosz w eseju pt. *Niemoralność sztuki* (*Ogród nauk*, 1970), w zakończeniu którego powiada, iż "nie najszlachetniejsze, najbardziej ludzkie odruchy są jego [poety - T. K.] sojusznikiem, ale jego «chłodna, wybredna postawa» - także kiedy pisze wiersz przeciwko nieludzkości"⁶². Oba te przekonania - pozornie tylko przeciwstawne - eksponuje *Mistrz*.

Czy wzniosłe dzieło jest odzwierciedleniem wewnętrznego ładu, dobra artysty? Trudno o uogólniającą formułę - dyskusja trwa, ale siła ciężkości skłania się raczej ku zasygnalizowanemu przez autora *Króla Popiela* stanowisku. *Mistrz* kończy się polemiką z romantyczną koncepcją artysty - natchnionego proroka działającego z boskich wyroków, nieskazitelnego przywódcy dusz, którego doskonałe dzieło jest odzwierciedleniem uduchowionego wnętrza:

Mowa aniołów! Nim wspomnisz o łasce
Bacz, abyś innych i siebie nie zwodził.
Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe.

Być może fragment ten zawiera ukrytą polemikę z Maritainowską wizją sztuki, według której m.in. "dzieło nie będzie chrześcijańskie, nie będzie nosić w swym pięknie odbłyску wewnętrznego jasności łaski, j e ż e l i n i e w y p ł y n i e z s e r c a o b j ę t e g o ł a s k ą"⁶³ (podkr. T. K.).

Nie wydaje się, aby owa konieczna skądinąd "niemoralność sztuki" artysty odnosiła się wyłącznie do dylematu tworzenia w czasach, gdy historia sieje spustoszenie w otoczeniu poety, wobec czego może wydać mu się czymś podejrzanym nieadekwatnym w stosunku do rzeczywistości. Owo zło -

⁶¹ E. Surkowska-Temieriusz, *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985, s. 25.

⁶² Inspiracją do napisania wspomnianego eseju były doświadczenia pisarza skonfrontowane z opowiadaniem T. Manna pt. *Tonio Kröger*. Wiersz *Mistrz*, w którym słychać echa "faustowskie", przypomina także wyznania Tonio próbującego zdefiniować istotę statusu artysty: "Jeśli za bardzo zależy pani na tym, co ma pani powiedzieć, jeśli serce pani za mocno wtedy bije, to może pani być pewna całkowitej klapy" (s. 55). "Trzeba być czymś nadludzkim i nieludzkim, trzeba wobec sprawy ludzkiej przybrać postawę dziwnie daleką i bezinteresowną, aby być zdolnym odgrywać ją [...]. [...] czasami dostaję [...] pochwały i podziękowania od mych czytelników [...]. Czytam te słowa i ogarnia mnie wzruszenie wobec tych ciepłych i nieudolnych uczuć, które wywołała moja sztuka [...]; rumienię się na myśl, jak bardzo ochłodziły ten poczciwy człowiek, gdyby rzucił okiem za kulisy, gdyby zrozumiał w swej naiwności, że rzetelny, zdrowy i przyzwyczajony człowiek w ogóle nie pisze, nie gra na scenie, nie komponuje..." (s. 56). T. M a n n, *Tonio Kröger i inne opowiadania*, Warszawa 1971 (przekł. L. Staff). Wnikliwą polemikę z wywodami Tonio (utożsamiając tę postać z odautorskimi przekonaniem) przeprowadza H. Elzenberg w *Kłopotcie z istnieniem*, Kraków 1963, s. 346-348. Autor *Prób kontaktu* określa ten spór jako "wielką kłótnię z wielkim Tomaszem".

⁶³ M a r i t a i n, dz. cyt., s. 81.

zdaje się sądzić Miłosz – nie wynika z koniecznej, "chłodnej" postawy świadka, obserwatora piszącego wiersz w ciężkich czasach zagrożenia śmiercią. W *Mistrzu* sfera historii i związanych z tym twórczych dylematów jest przecież nieobecna. Zatem wspomniane zło jako gleba, z której wyrasta dzieło, zdaje się być bardziej uniwersalnym składnikiem twórczych poczynań. Uniwersalny w tym także wymiarze, iż nie "dotyczy" wyłącznie geniuszy pióra ("mówiącym" w *Mistrzu* jest, przypomnijmy Beethoven).

Każdy więc sługa sztuki przez wielkie "S" wydaje się być kimś moralnie podejrzanym, człowiekiem o wnętrzu bardzo ambiwalentnym. Nawet wtedy, "kiedy pisze wiersz przeciwko nieludzkości"⁶⁴; nawet taki, który jak podmiot *Mistrza* może powiedzieć o sobie:

Mówią, że moja muzyka jest anielska.
 Że kiedy słucha jej Książę
 Jego twarz, zakryta, łagodnieje.
 Z żebrakiem wtedy dzieliliby się władza.

Katharsis? Ale nie dla niego, twórcy, i nie "za darmo":

Nikt nie wie jak płaciłem. Śmieszni. Oni myślą,
 Że dostaje się darmo. Przebija nas promień.
 Chcą promienia, bo im to pomaga w podziwie.

Cel wzniosły i oczyszczający, lecz środek, źródło – ukryte, niejasne i podejrzone. Reszta jest tajemnicą twórcy. Tajemnicę tę próbowały wyjaśnić tysiące stron ciągle zapisywanego przez badaczy papieru. Zatrzymując się więc na tym progu przypomnijmy dygresję artysty z innej gałęzi sztuki – być może pewna analogia wyraźniej zarysuje omawiany fenomen zła twórcy: "Obraz, mówił Degas, jest rzeczą, która wymaga tyleż szelmostwa, tyleż złośliwości i takiegoż zepsucia, co popełnienie zbrodni"⁶⁵.

Mistrz nie rozstrzyga tej sprawy w sposób aż tak radykalny, lecz kwestię świadomości przewinienia twórcy eksponuje jakże wyraźnie:

[...] gdybym cofnął czas, czy wybrałbym uczciwość
 Nie potrafię odgadnąć. [...]
 Czy Bóg chce, żebyśmy s u b i l i d u s z e,
 Bo tak ma tylko dar nieskazitelną?
 (podkr. T. R.)

Kilka zaś wersów dalej, może najistotniejsze dla tego utworu wspomniane już słowa zamykające i podsumowujące wywód twórcy:

Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe.

⁶⁴ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 68.

⁶⁵ Cyt. za: M a r i t a i n, dz. cyt., s. 57.

O "manichejskim pięknięciu" towarzyszącym Miłoszowej poezji także w aspekcie jego myśli o sztuce pisał Błoński⁶⁶ omawiając przedwojenną twórczość autora *Gdzie wschodzi słońce... Mistrz* wyraźnie nawiązuje do refleksji metapoetyckiej z tego nurtu wyrosłej. Charakteryzując na marginesie powyższego utworu niechęć Miłosza do sztuki i piękna (nie generalnie oczywiście, lecz w aspekcie implikowanej przez nie wyłącznie estetycznej czy raczej estetyzującej strony zagadnienia), odnotowuje Kwiatkowski, iż przez niechęć tę "przemawia [...] jego manicheizm, po mannowsku a po trosze i po witkacowsku, podejrzewający, że sztuka wywodzi się z tego, co w człowieku złe i szatańskie"⁶⁷.

Pamiętając jednak o ambiwalencji objawiającej się u Miłosza także w kwestii myślenia o poezji, należy podpisać się pod konstatacją Kwiatkowskiego wbrew temu, co sądzi J. Maritain (którego skądinąd wyraźny wpływ na Miłoszową koncepcję sztuki próbowaliśmy przedstawić wcześniej): "Jest bluźnierstwem manichejskim głosić, jak to czyni A. Gide – pisze autor *Sztuki i mądrości* – że diabeł współpracuje przy każdym dziele sztuki. Jest to zasadniczym absurdem, ponieważ zło nie jest twórcze"⁶⁸.

Trudno rozstrzygnąć tę kwestię do końca. Powiedzmy tyle tylko, że *Mistrz* częściowo przynajmniej zaprzecza temu apodyktycznemu stwierdzeniu Maritaina, który nieco dalej dodaje: "Dzieło chrześcijańskie wymaga, aby artysta jako człowiek był świętym..."⁶⁹. Zaprzecza, albowiem w swych metapoetyckich intuicjach Miłosz niejednokrotnie potwierdza wprost charakteryzujące poetę słowa Krasińskiego: "Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknnością" (*Nie-Boska komedia*, cz. I).

Do pytania kim właściwie jest ten, kto pisze, co bezpośrednio inspiruje akt poetycki – powraca Miłosz w roku 1968, w jednym z najśłynniejszych swoich wierszy – *Ars poetica?* (MBI). Utwór rozpoczyna się strofą wyrażającą tęsknotę za "formą bardziej pojemną". Ta znana formuła, spojona już z nazwiskiem Miłosza, mówi nie tylko o jego wielokrotnie werbalizowanym pragnieniu przełamania bariery sztuczności literackiej mowy, aby dotrzeć słowem do pokładów żywej rzeczywistości, jak najpełniej trafić do konkretnego odbiorcy. Zbyt łatwo chyba zapomina się o etycznie zorientowanym wymiarze tej wypowiedzi. Należy bowiem pamiętać – i to zdaje się przyświecać także autorowi *Miasta bez imienia* – że "prostota wypowiedzi, prostota języka to nie tylko sprawa komunikatywności, to także sprawa moralności"⁷⁰ (J. Kwiatkowski).

⁶⁶ B ł o ń s k i, dz. cyt., s. 378.

⁶⁷ K w i a t k o w s k i, dz. cyt., s. 132.

⁶⁸ M a r i t a i n, dz. cyt., s. 197.

⁶⁹ Jw. s. 81–82.

⁷⁰ Cyt. za: E. B a l c e r z a n, *Arkadyjczyk w obłożonym mieście*, "Twórczość", 10:1986.

Pierwsza strofa *Ars poetica?* (spokrewniona duchem wspomnianej tęsknoty ze *Wstępem do Traktatu poetyckiego*) stanowi jakby oddzielną refleksję programową. Dalsze partie wiersza pozwalają się odczytać jako "osobowy" wymiar metapoetyckiej refleksji. Kim jest poeta, co powoduje nim przy bezpośrednim zapisie poetyckiej myśli? Sprawa ta nie przedstawia się jasno, zwłaszcza że – jak się okaże – raczej "ciemne" duchy bywają obecne przy zawiłej operacji tworzenia:

[...] słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem.

Istotę poezji stanowi "coś nieprzystojnego", poeta zaś jawi się jako człowiek ubezwłasnowolniony, medium, instrument w mocy obcych sił (złych? dobrych?):

powstaje z nas rzecz o której nie wiedzieliśmy że w nas jest,
więc mrugamy oczami, jakby wyskoczył z nas tygrys
i stał w świetle ogonem bijąc się po bokach

Ów niewolniczy, bo dziełu podległy status artysty opisywał m.in. C. G. Jung zauważając, iż czasami twórca "[...] nie identyfikuje się z procesem twórczym; zdaje sobie sprawę z tego, że podlega swemu dziełu lub przynajmniej stoi "obok", jak inny człowiek, który dostał się w sferę wpływów obcej woli"⁷¹. Pisał dalej autor *Archetypów i symboli* (i tu "wyjaśnia się" sprawa Miłoszowego tygrysa): "[...] słusznie [...] traktujemy proces twórczy jak żywą istotę, mającą siedzibę w duszy człowieka"⁷².

Powraca raz jeszcze przed wojną już obecna w poezji autora *Trzech zim* zagadka mediumiczności i zarazem polifoniczności jego dzieła. W *Guciu zaczarowanym* (1962) zwierza się podmiot:

Niemożliwe żeby tyle głosów nie zapisanych
Miedzy tubą pasty do zębów i zardzewiałą zyletką,

Jednakże w *Ars poetica?* podobnie jak w *Mistrzu*, tajemnicze źródło inspiracji zostaje dosyć wyraźnie (choć pośrednio) wskazane: znowu "manichejskie pęknięcie". "Gubienie duszy" (*Mistrz*), wsłuchiwanie się w głos dajmoniona, który nie wiadomo jakiego jest pochodzenia – oto warunki i elementy towarzyszące poecie ofiarującemu drugim "dar nieskazitelny" (*Mistrz*).

Źródło ambiwalentnej postawy poety wobec zagadnień twórczości, w latach przedwojennych skądinąd brało początek... Cóż zatem pozostaje poecie, który jest siedliskiem "demonów" (*Ars poetica?*) władnych w dodatku prze-

⁷¹ C. G. J u n g, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, s. 365.

⁷² Jw. s. 367.

mawiać jego głosem? Pozostaje ufne credo, którym zamyka Miłosz (twórca, dla którego, jak powiada, "poezja jest raczej sprawą dnia niż nocy"), ten słynny wiersz:

[...] wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie,
pod nieznośnym przymusem i tylko z nadzieją,
że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument.

Ars poetica? zawiera także próbę szerszego jakby spojrzenia na specyficzny los, jaki zgotowany zostaje właśnie poetom. Twórca bowiem jawi się jako jednostka zdominowana i zdeterminowana (przynajmniej w pewnych okolicznościach) przez przemawiające przez niego głosy, ale powstałe przez dziesięciolecia dzieło staje się głównym kryterium, przez pryzmat którego on oraz inni oceniają rangę jego egzystencji, stopień spełnienia życia, jego "ciężar gatunkowy". Poeta jest "państwem demonów" okrutnych i bezwzględnych jak się okazuje, bo

[...] jakby nie dość im było skrać jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los [...]

Bycie poetą wyklucza jakby pełną suwerenność władzy nad sobą, determinuje i wyznacza zupełnie specyficzne koleje jego życia. Być może wydaje mu się, że płynie, a jest po prostu unoszony przez fale – przeznaczenie.

Kochałem jednak moje przeznaczenie

– powie podmiot w *Mistrzu*. *Ars poetica?* potwierdza jednak wcześniejszą intuicję o zdeterminowanym statusie poety oraz (co ilustruje także przesłanie *Mistrza*) intuicję tę pogłębia: ubezwłasnowolnienie "ust i ręki", lecz także szerzej – losu, przeznaczenia; podkreśla być może mniejszą jeszcze niż w przypadku innych ludzi możliwość wpływania na przebieg kolejnych etapów ziemskiej wędrówki. Wędrówka ta, droga, której linii nie wyznacza poeta, jest zagadką, i to nie tylko jeśli chodzi o przyszłą perspektywę. Twórca – zdaje się przekonywać wymowa tekstów Miłosza (chodzi o *Mistrza* i *Ars poetica?*) – nie jest nawet w stanie odpowiedzieć, czy wyrzekłby się popełnionych nieuczciwości jakie implikuje poetyckie powołanie:

I gdybym cofnął czas, czy wybrałbym uczciwość
Nie potrafię odgadnąć. Linia losu nie wie.
(*Mistrz*)

"Linia losu" – nieprzenikniona na przyszłość, niezrozumiała z perspektywy dokonanych lat... Czy jednakże znak zapytania w tytule *Ars poetica?* nie osłabia wymowy, "poważnej" raczej, tego utworu? Trudno uważać ten pytałnik za aprioryczne zakwestionowanie wymowy kolejnych wersów. Kwestię jaką podejmują trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jednakże z pew-

nością (czemu, jak wspomnieliśmy, dawał podobny wyraz w innych wierszach oraz pewnych tekstach eseistycznych) nieobce były autorowi *Dytyrambu* zarejestrowane intuicje. Jeżeli nawet pewne akcenty świadomie zostały wyolbrzymione (w gruncie rzeczy nie ma chyba dla autora wątpliwości, czy jest "instrumentem" "dobrych" czy "złych" duchów), to pytanie o tajemnicze źródło poetyckiej inspiracji nie wydaje się być w jego świadomości pytaniem zamkniętym. Ów znak zapytania sugerować ma raczej żywioną wątpliwość, czy sztukę poetycką implikującą raczej świadome realizowanie pewnych programowych założeń (mniej lub bardziej wyraźnie sformułowanych) nazwać można zgodą na działanie sił ubezwłasnowalniających poczynania twórcy? (pamiętając, że owa zgoda to raczej uznanie zła k o n i e c z n e g o). Trudno o jednoznaczne rozwikłanie tej zagadkowej, artystom tylko przynależnej wątpliwości. Czy jest to ostatecznie wiersz "całkiem" serio ilustrujący pytania poety, czy raczej żartobliwym wyłącznie przekazem z mrocznej i tajemniczej pracowni twórcy – trudno sprecyzować. W każdym razie dużo przemawia za tym, że raczej to pierwsze. To jednak co można stwierdzić na pewno jeśli chodzi o ten tajemniczy wiersz to to, iż jest z pewnością przekorny.

Co tutaj opowiadam, p o e z j a , z g o d a , n i e j e s t

- pisze Miłosz w wierszu, który jest jednym z najbardziej znanych i... najwyżej cenionych.

Sytuację w pewnym sensie przeciwstawną (choć ilustrującą tę samą tęsknotę podmiotu "ogarnięcia" postrzeganego zmysłami świata) ilustruje druga część *Gucia zaczarowanego*. W *Ars poetica*? poeta jest "domem otwartym", do którego "niewidzialni goście wchodzą i wychodzą". Jednakże poeta także przejawia właściwości umożliwiające mu "wcielenie się" w rozmaite postaci różnych płci, z różnych epok, aby zaspokoić ciekawość światem olśniewającym różnorodnością rzeczy widzialnych i przeczuwanych jedynie. Jest to kolejny przejaw jednej z głównych tęsknot Miłosza: zaspokojenie fragmentarycznej wciąż i nieuchwytej wiedzy o tym czym jest ziemia, z której wkrótce przyjdzie odejść; aby opisać jej fascynującą materię, sięgnąć do źródła tajemnicy, która ją ukonstytuowała:

[...]
 Dużo, jak na jedno życie, tych poranków.
 Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały,
 Nosilem pióra, jedwab, zaboty i zbroje,
 Suknie kobiece, zlizywałem róż
 Unosiłem się nad każdym kwiatem od początku,
 Stukałem w drzwi zamknięte sal bobra i kreta
 [...]
 Niemożliwe żebym umarł dopóki nie siegnę.

Tajemnicę tego wyznania przesyconego tęsknotą podmiotu, w interesującym sposób starał się wytropić A. Fiut zauważając, iż Miłosz werbalizuje tu "[...] niezaspokojone pragnienia – tak powszechne u twórców – przeżycia swego losu w inny sposób, w odmiennym wcieleniu, w nie wykorzystanym wariacie. Aby uchylić działanie czasu, zwyciężyć – choć na niby – śmierć"⁷³. W ten sposób wyjaśnił Fiut nie tylko niektóre metapoetyckie myśli Miłosza (zanotowane w sygnalizujących mediumiczność i polifoniczność jego poezji wierszach), lecz także główne źródło inspiracji dla wielu tekstów, w których wykorzystuje na różne sposoby lirykę maski i roli "uprawomacniając" przy tym liryczny przekaz odpowiednią stylizacją. Wolno nam także dopatrywać się tu – mówiąc za R. M. Alberéris'em – "odwiecznego pragnienia poetów, by być «kim innym» lub przynajmniej odkryć swą prawdziwą istotę w stosunku do wszechświata"⁷⁴.

Pytania o tożsamość twórcy, tożsamość poety wyznaczają wkrótce jeden z dominujących nurtów Miłoszowego myślenia o poezji w poezji.

Zapiseane wczesnym rankiem (1967, MBI) odnosi nas ku innemu nieco aspektowi myśli o poezji w omawianym dwunastolecu. Niechęć autora *Nie więcej* do szelestu zapisywanego na tony papieru, niechęć do sztuczności literackiej mowy zajętej własnymi sprawami zaowocowała w tym samym mniej więcej co *Ars poetica?* mini-"manifestem". Jego jednoznaczny ton spotęgował ambiwalentny co najmniej stosunek do niektórych kręgów badaczy – literaturoznawców, przejętych wiedzą tyleż szczegółową, co abstrakcyjną, wyizolowaną od żywej tkanki bujnej rzeczywistości. Problem ten podejmie szerzej we wcześniejszym o dwa lata *Strukturalizmie*, zaczniemy jednak od owego "krótszego manifestu", w którym punktem wyjścia jest stale obecna świadomość wrażliwego i nieustępliwego zarazem tropiciela rzeczywistości, świadomość o ontologicznej, niepokonanej wciąż barierze między słowem a światem. Bariere tę miast redukować wznoszą wciąż z upodobaniem niektóre szkoły krytyczno-literackie i jej przedstawiciele "opukujący" chłodno tom za tomem i nadwyrężający wzrok do tego stopnia, iż nie dostrzegają prawie nic z pozabibliotecznej rzeczywistości, którą uchwycić pragnie przedmiot ich badań – literatura. Uzbrojeni w mnóstwo fachowych terminów nie dopuszczają myśli o pozaestetycznych i pozakonstrukcyjnych implikacjach twórczych przedsięwzięć.

"Przerzucając reprodukcje rysunków Breughla i Rembrandta dotknąłem książeczki z nazwiskiem Bon Shaku" – czytamy w *Zapiseane....* Jest to – dowiadujemy się – książeczka o malarstwie autorstwa Maximusa z Tyru. "Tak potężna była moja radość chwalczy widzialnych rzeczy, że przepisuję i ja co powiedział ten Grek z drugiego wieku A. D.". Po czym napotykamy

⁷³ A. Fiut, *Poeta w roli ucznia, Świadka i pielgrzyma*, "Pismo", 11981, s. 29.

⁷⁴ R. M. Alberéris, *Bilans literatury XX wieku*, przekł. M. Tazbir, Warszawa 1958, s. 203.

przyczożony tekst, przepisany o tyle charakterystycznie, że przypomina układem graficznym długi wiersz o krótkich bardzo wersach. Tekst oryginalny był prawdopodobnie tradycyjnie zapisanym tekstem prozatorskim, zatem cała ta operacja modyfikacyjna Miłosza nabiera posmaku świadomej odautorskiej "prowokacji" po to, by kończąc przytaczanie umieścić następującą konkluzję - "manifest":

Ktoś zastanawiać się będzie czy to wiersz czy proza
i w jakiej intencji Miłosz przypadkowe podaje do druku.
Ja jednak wolałbym wreszcie być poza wierszem i prozą,
poza intencją i uzasadnieniem.

Ujawnione przekonanie - oprócz wcześniej sygnalizowanych przez nas inspiracji - naświetlają dodatkowo słowa Pascala: "Prawdziwa wymowa drwi z wymowy, prawdziwa moralność drwi z moralności, drwi z filozofii to rzeczywiście filozofować". Malarz Dawid zaś zauważa: "Jeżeli nie będziecie kpić z malarstwa, ono z was zakpi"⁷⁵. Zakpić z klasyfikatorów, terminologii, podziałów, zaszufłowań znaczy: odsunąć środek na plan dalszy i poświęcić mu tyle tylko uwagi, ile jest konieczne dla wyraźniejszego dostrzeżenia i osiągnięcia celu; to - w rezultacie - pragnienie uczynienia z poezji instrumentu w służbie wartościom najistotniejszym. Rzecz jasna - Miłosz nie odkrywa tu nagle sam sobie jakichś nowych horyzontów: to raczej wywód skierowany polemicznie do pilnych, klasyfikujących krytyków marginalnie traktujących etyczne kryteria oceny literatury. Przekornie pisze autor *Króla Popieła*, że "Miłosz p r z y p a d k o w e podaje do druku" (podkr. T. K.), albowiem - jeśli się dokładniej przyjrzymy - końcowe przesłanie wyraźnie harmonizuje z tak pieczołowicie wypisanymi refleksjami Maximusa (poza tym piękne uwagi Maximusa uznał Miłosz prawdopodobnie za przekonywające pod względem "czysto" artystycznym). Można bowiem powiedzieć, że wypisane przez autora *Miasta bez imienia* uwagi charakteryzują cel, w imię którego także on, Miłosz, pragnie być "poza wierszem i prozą, poza intuicją i uzasadnieniem", a przynajmniej w imię czego obca staje mu się metodologiczna ortodoksja poetów i krytyków. Słowem - wymowa tekstu przystaje także do Miłoszowej koncepcji poezji (jakkolwiek - z racji dyskretnego raczej operowania "wyznawczymi" akcentami - nigdy z taką stanowczością nie zwerbalizowanej). Oto końcowy fragment wypisanego przez Miłosza tekstu Maximusa z Tyru, tekstu jakby przez krytyków zapomnianego (tu w układzie prozatorskim): "N i e c h ł u d z i e w i e d z ą c o j e s t b o s k i e, u c z y ń c i e t a k a b y w i e d z i e l i: t o w s z y s t k o. Jeżeli Boga przywodzi na myśl Grekowi sztuka Fidiasza, Egipcjaninowi cześć oddawana zwie-

⁷⁵ Cyt. za: M a r i t a i n, dz. cyt., s. 45.

rzętom, innemu człowiekowi rzeka, jeszcze innemu ogień, nie gniewa mnie ich niezgoda; byle by wiedzieli, byle by kochali, byle by pamiętali"⁷⁶ (podkr. T. K.).

Pogłębiony z jednej strony, z drugiej jednak skierowany ku ściślejszemu sprecyzowanemu kręgowi odbiorców wywód, odnajdujemy w wierszu *Strukturalizm* (1965). Utwór ten poświęcony został gwałtownej polemice z koncepcją badania literatury, dla którego to punktu widzenia nie odnajduje Miłosz – mówiąc powściągliwie – cienia sympatii. Nigdy mniej czy bardziej (w zależności od różnorodnych faz twórczości) ambiwalentny stosunek do poezji i siebie poety nie zaprowadził Miłosza do miejsca, z którego cała ta rozległa gałąź ludzkiej kultury jawi się jako raczej abstrakcyjny wytwór świadomości, odizolowany od świata wartości, powołany po to jedynie, aby "badacze owadzich nóg" (czyli według Miłosza wszelkiego typu "zimni" analitycy lubujący się w rozkładaniu dzieła literackiego na "czynniki pierwsze" bez próby powiązania go z filozoficznymi, psychologicznymi uwarunkowaniami człowieka) nie nudzili się w swoich gabinetach. Ludzkie tragedie, głód, wyzysk, obozy koncentracyjne, a więc świat uwikłany w historyczne dylematy, czy też pozbawiony nawet takich wyzwań powszedni dzień skierowanej "ku śmierci" istoty ludzkiej – czemu pragnie zaświadczyć i co pragnie opisać niejedyn utwór literacki – nie są w stanie przekonać pewnych kręgów badaczy, że przedmiot, którym się zajmują, to coś jednak więcej niż konstrukcje złożone ze zdań, czasowników, przymiotników, metafor i samogłosek. Pod warstwą literackiej myśli nie chcą wyczuć gorącego pulsu kruchej ludzkiej istoty (oczywiście, nie chodzi tu wyłącznie o postać autora dzieła).

W ten sposób ginie osoba, gubią się w takim myśleniu etyczne pryncypia, w imię których być może powstają najistotniejsze dzieła literatury. I dlatego prawdopodobnie niemal jak "herezja" brzmią dla Miłosza tezy strukturalistów praskich. Przypomnijmy jedną z nich (z pkt "c" – o języku poetyckim): "[...] w s k a ż n i k i e m o r g a n i z u j ą c y m s z t u k i, o d r ó ż n i a j ą c y m j ą o d i n n y c h s t r u k t u r s e m i o l o g i c z n y c h j e s t s k i e r o w a n i e i n t e n c j i n i e n a o z n a c z o n e, l e c e

⁷⁶ Kończąc ten wątek zacytujmy W. Szyborską, której niechęć do programów, kwalifikacji, szufladkowań wyrasta (częściowo przynajmniej) z podobnego co u Miłosza przekonania: "Wolałabym nie udzielać sobie prawa do pisania o własnych wierszach. Im dłużej zajmuje się ich układaniem, tym mniejsza czuję potrzebę formułowania poetyckiego credo [...] Czułabym się jak owad, który z niepojętych przyczyn sam zapęcza się do gałki i nabija na szpilkę. [...] Pozwól mi, Drogi Czytelniku, mieć trochę nadziei, że [...] jestem poetką [...] która nie chce przypisać się do jakiegokolwiek jednego tematu i jednego sposobu wyrażania spraw dla niej ważnych. Która nawet – o zgrozo – nie umiałaby powiedzieć, co to jest poezja i czym się ona dzisiaj różni od artystycznej prozy [...]."

«Patrzcie ile ten kij ma końców!» zawołał swego czasu Montaigne. Jest mi zupełnie obojętne, czy zawołał wierszem czy prozą. Wystarczy, że dla swojego zdumienia znalazł słowa, których nie można zapomnieć. Nie, nie mam żadnego programu poetyckiego... Mam tylko to motto – jako niedościgniony wzór sztuki pisarskiej i jako bezustanna zachętę do przekraczania myśli oczywistości». – W. S z y b o r s k a, *Poezje wybrane* Warszawa 1967, s. 5-6.

n a s a m z n a k". Nieco dalej piszą prascy strukturaliści: "Zamiast mistyki stosunków przyczynowych między systemami heterogenicznymi n a l e ż y b a d a ć j ę z y k p o e t y c k i j a k o t a k i" (podkr. autorzy *Tez*)⁷⁷.

Strukturalizm to wiersz w sposób jednoznaczny ujawniający literackie "antypatie" autora *Traktatu poetyckiego*, charakteryzujący raz jeszcze (pamiętamy np. przedwojenny *Dytyramb*) obszar imponderabiliów, którym hołdować pragnie Miłosz—twórca i które — zdaje się przestrzegać podmiot — obowiązują także krytyków. Charakterystyczne, że akurat ten wiersz poświęcony w całości metapoetyckim rozważaniom jest w pewnym sensie wyjątkowy. Przyzwyczajony do (z reguły) dyskretnego raczej i powściągliwego stanowiska podmiotu (tam zwłaszcza, gdzie myśl tekstu prowadzi wyraźnie ku podmiotowi autorskiemu) czytelnik zaskoczony zostaje gwałtownością i napastliwością tonu (być może dlatego ten wiersz nie został włączony do żadnego tomu wierszy, lecz obecny jest w wydaniach zbiorowych jako jeden z "rozproszonych").

Byłem na odczycie strukturalisty, mówił nadzwyczaj inteligentnie i jego francuskie łapki nadzwyczaj inteligentnie trzymały papierosa.

Uszczypłiwa niechęć obecna w tym początkowym zdaniu przesycą i dalszy ciąg utworu wzbogaconego wskazaniem źródła tych gorzkich myśli:

Chciałem wstać i powiedzieć: ty, na tej ziemi wycia i rzygowin, na tej ziemi drewnianego wszelkiego stworzenia i mojej ludzkiej rozpaczy, ty, naukowcu, świnió".

Niechęć implikowana jest głównie etycznymi przesłankami myślenia Miłosza, lecz — jak się okaże — zarzuca strukturalistom szerzej rozumianą niekompetencję. Ich aparat odbiorczy pragnie przyjąć informacje jakby nie dla nich przeznaczone, nie dla nich zrozumiałe, wykorzystywane w sposób różny od zamierzonego przez twórcę. W napisanym dwa lata po *Strukturalizmie* eseju zauważał autor *Prywatnych obowiązków*: "Czytam z niechęcią i wrogością różnych strukturalistów głoszących, że język nami włada a nie my władamy językiem: tak wilk czytałby traktaty o chwytaniu zwierzyny układane przez zacne panie w okularach". Nieco dalej zaś dodawał: "Nie wierzę w różne awangardowe fiki—miki, w coraz to nowe odmiany estetyzmu, bo te nie są dla ludzi"⁷⁸.

Wiernego duchowego sprzymierzeńca odnalazłby Miłosz w osobie H. Elzenberga, który w swoim dzienniku pod datą 5 V 1955 notował m.in.: "Hedonistyczne i formalistyczne teorie sztuki, to tyleż jej nędzarskich po-

⁷⁷ Zob. *Tezy praskiego koła (1929)*, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1949*, Warszawa 1966.

⁷⁸ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 63, 64.

grzebów"⁷⁹. *Strukturalizm* jednak nie jest jedynie atakiem na wrogą Miłoszowi koncepcję badania literatury. Jego gniew potęgowany jest, jak się wydaje, poczuciem własnej niedoskonałej wciąż praktyki poetyckiej. Chodzi o to, iż w poszukiwaniu właściwego wyrazu nie osiągnął jeszcze – tak sugeruje – tej pełni, która zdołałaby p r z e k o n a ć owego "naukowca". Wina zatem za "abstrakcjonizujące" tendencje badaczy tkwi także po stronie poezji, także jego poezji. Jej słabość stanowi o potędze badacza-strukturalisty z tym, że zdaje się, iż nawet poezja wysokiej próby nie stanowi zagrożenia dla rozwoju strukturalistycznych koncepcji. Cele "badacza" i cele poety są zupełnie przeciwstawne. Jakże obce wydają się twórcy zapatrywania chłodnych analityków, którzy nie rozumieją tęsknoty pragnącego zaświadczyć o istocie człowieczej egzystencji, poecie pragnącemu odnaleźć wreszcie

Słowo jedno jedyne i jedno znaczące, które rozlegając się od niebios do piekieł przywróci ład utracony, słowo którego nie ma i ten szum jak lasu czy morza to tylko bełkot i płacz.

Stąd oprócz oskarżenia – wyrzut do siebie, niedoskonałego poety, pragnącego zebrać "z odpornej materii" coś więcej niż "najwyżej piękno" (*Nie więcej*):

[...]
Cóż ja z moją głupotą przeciw tobie, kolekcjonerowi zamrożonych
leż albo przeciw komputerom z Lawrence Laboratory?
[...]

Ogólny klimat utworu wyznacza fragment z późniejszego o cztery lata od *Strukturalizmu* eseju: "W świecie, w którym wszelkie kryteria osądu, poza estetycznymi, są zniweczone, Muzy nie mają co robić [...]"⁸⁰.

Adresatami *Rad* (1959, MBI) są "młodzi poeci" (polscy, zapewne). W utworze tym znalazł odzwierciedlenie odwieczny dylemat twórców: służyć temu co ponadczasowe i niezmiennie czy też zanurzyć pióro w pogmatwanej materii bieżących wydarzeń. "Rada" podmiotu kieruje uwagę młodych twórców raczej ku temu pierwszemu biegunowi. Nie dlatego jednak, aby widział w tym groźbę osłabienia prestiżu mowy poetyckiej i nie dlatego, by nie podzielał ich pesymistycznej wizji XX-wiecznej cywilizacji i rozwoju wypadków historycznych, "przestrzega":

Na miejscu młodych poetów
wolałbym nie mówić, że ziemia jest snem wariata
bałką niemadra, pełną wrzasku i furii.

⁷⁹ H. E i z e n b e r g, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 410.

⁸⁰ Cz. M i ł o s z, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, w: dz. cyt., s. 99.

Poezji zagraża monotonia i jednak groźba nie wywiązania się w pełni z zadania jakie - co poeta zdaje się dostrzegać i uświadamiać - ciąży na poezji. Nie chodzi w tej sugestii zalecającej większą pilność w zakresie wskazywania na t r w a ł e o "postulat" niesienia ulgi zmęczonych życiem, nie rozumiejących historii własnej egzystencji jednostek. Nie - przeciwnie nawet: ten drugi biegun przynosi strapienie, nostalgię nad nietrwałym, ziemskim bytowaniem pozwalającą jednak dotrzeć do korzeni ludzkiego losu, zapatrzenia w bieżącą chwilę, która natychmiast znika unoszona rwącym potokiem sekund ku tryumfującemu czasowi przeszłemu:

Jest bardzo dużo śmierci i dlatego tkliwość
dla warkoczy, spódnic kolorowych na wietrze,
lódceczek papierowych nie trwalszych niż my sami...

Rady to także zaduma nad własnym losem poety pragnącego odnaleźć właściwy wymiar dla możliwie najpełniejszego obrazu relacjonowanych, duchowych przygód człowieka; wymiar pozwalający właściwie rozłożyć myślowe akcenty między politykę a metafizykę, opisywanie cierpień człowieka wywoływanych jego potyczkami z Historią, a wpatrywaniem się w niezmienny od wieków stan kondycji człowieka, skazanego także na poza-historyczne dylematy, trwogę przemijania.

Spoglądając na twórczość Miłosza z lat 1957-1969 daje się zauważyć pewien coraz wyraźniej dominujący nurt, wzbierający zwłaszcza w końcowej fazie tego okresu. Nad urozmaiconą, wielopłaszczyznową myślą o p o e - z j i dominować zaczyna refleksja o s o b o w a, nić autobiograficzna, która coraz gęściej przeplatać będzie wiersze autora *Gdzie wschodzi słońce...*

A. Fiut w szkicu pt. *Poeta w roli ucznia, świadka i pielgrzyma* zauważa, iż "[...] rozmaite wcielenia bohatera lirycznego są czasem [...] wyraźnie od podmiotu autorskiego oddzielone [...]. Większą uwagę i zaciekawienie budzą przecież postaci sugerujące swój pośredni związek z osobą autora, te zwłaszcza, które powracają w całej poezji Miłosza. Należą do nich m.in. uczeń, świadek i pielgrzym"⁸¹. Po uczniu i świadku, dominującą rolę odgrywać pocznie owo trzecie wcielenie autora *Miasta bez imienia*, wyraźniej obecne zwłaszcza od drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

Czy jednak zastanawiając się nad tego typu tekstami, utworami, w których mamy do czynienia z relacją pierwszoosobową bądź inną, lecz sugerującą, iż dotyczy osoby autora, mamy prawo traktować je jako wypowiedzi o p o e c i e? (chodzi tu o teksty, w których status podmiotu nie jest dokładnie sprecyzowany). Czy nie jest to raczej opis uniwersalnego, głębi-

⁸¹ Zob. np. F i u t, dz. cyt., s. 39.

szego aspektu ludzkiej egzystencji, ten bardziej – jak zwykle się uważać – podstawowy, nie artystyczny wymiar istnienia człowieka, który tworzy?

Przeglądając teksty z lat sześćdziesiątych (te na razie nas interesują, choć sprawa dotyczy także późniejszych wierszy), nie można nie pozbyć się wątpliwości: dokonywane coraz częściej próby bilansowania doświadczeń wyraźnie wskazują na obecność "soczewki poety", przez którą mówiący spogląda na minione lata. Taka właśnie jest ta perspektywa i sprawia ona, iż "[...] refleksja poety zaczyna wyrażać się w sposób coraz bardziej osobisty i bezpośredni. «Ja» liryczne utożsamia się z podmiotem autorskim"⁸².

Omawiając wiersze ujawniające tego typu mechanizm w aspekcie ich metapoetyckiej zawartości uchylić należy przywołany wcześniej dualistyczny model osobowości twórcy: jego wymiar podstawowy i twórczy właśnie jako dwie oddzielone od siebie sfery. "Skoro mówimy o artyście – pisze Stróżewski – jasne jest, że akcentujemy te dyspozycje i wartości, które decydują o jego byciu artystą. Jednakże pełną osobowość artysty określają nie tylko one: artysta jest człowiekiem, jego bycie artystą wypływa z jego bycia człowiekiem"⁸³.

Jako dopełnienie potraktować możemy słowa H. Elzenberga. Ich znaczenie trudno przy okazji omawiania nurtu wierszy Miłosza z lat sześćdziesiątych (i późniejszych) przecenić: "Twórczość – pisze autor *Kłopotu z istnieniem* – jest formą, w jakiej rozgrywa się dramat życia, r e a l n y, l u d z k i dramat człowieka, a dzieła są etapami, perypetiami tego dramatu". Następnie dodaje Elzenberg: "Gotowe dzieło k s z t a ł t u j e realne życie późniejsze, wyznacza mu tok i kierunek. Artysta w swoim dalszym rozwoju czuje i myśli tak a tak, d l a t e g o, że ma za sobą takie a takie dzieło; jest ono siłą, która określa jego ludzką rzeczywistość; i stopniowo staje się on tworem swych dzieł, tak jak one są jego tworem"⁸⁴ (podkr. H. E.).

W wierszach z lat sześćdziesiątych ilustrujących powyżej zinterpretowaną prawidłowość daje się wyczuć pesymistyczny raczej ton wypowiedzi podmiotu. Pielgrzym coraz częściej przysiadła na przydrożnych kamieniach i snuje opowieść o niedosiężnym celu wędrowki, który niby pustynne widmo pojawia się i znika z oczu strudzonego wędrowca.

W roku 1968 (*Zakłęcie*, MBI) wyraził poeta co prawda ufność w moc poetyckiego słowa, "poezji w służbie dobrego" (przywołując w podobny co w *Do Tadeusza Różewicza, poety sposób*, echa Hölderlinowskiego *Wspomnienia*), lecz był to być może ostatni w tak wyraźny sposób zwerbalizowany akt wiary w sens tworzenia. Wcześniej nieco, w jednym z najpiękniejszych

⁸² Zob. np. F i u t, dz. cyt., s. 39; J. K w i a t k o w s k i, *Wielkie rekolacje*, "Pismo", 1:1981, s. 135.

⁸³ S t r ó ż e w s k i, dz. cyt., s. 179.

⁸⁴ E l z e n b e r g, dz. cyt., s. 391.

chyba fragmentów jakie napisał (cz. 8 *Po ziemi naszej* 1961), podmiot jawi się jako wybawiciel wpatrującej się w milczące Niebo ludzkości. Są to jednak akcenty odosobnione, pozbawione przy tym wspomnianego bilansującego charakteru. Te bowiem przesycone są gorzką wiedzą zadumanego pielgrzyma, bolejącego, iż nie rozwikłał sensu swego powołania, nie przysłużył się innym swym zagadkowym procederem, że posługując się ułomnym instrumentem słowa nie można skomponować pieśni o prawdzie ludzkiej egzystencji, choćby próbowało się to osiągnąć przez wiele dziesięcioleci...

Jednym z istotnych źródeł niepokoju jest szczególny взгляд na odbiorcę poetyckich działań twórcy. To, że prawda którą posiadał, prawda o istocie ludzkiego doświadczenia zwerbalizowana bywała najczęściej w języku polskim, staje się poważnym dylematem poety-emigranta. "Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew"⁸⁵. W wierszu napisanym rok wcześniej niż powyższe słowa, wyznaje pozbawiony jakby poczucia wewnętrznego sensu poeta piszący z dala od "rodzimej Europy" (*Moja wierna mowa*, 1968, MBI):

Teraz przyznaję się do zwątpienia
Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.
Bo ty jesteś mową upodlonych,
mowa nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów.

Lecz jednak "w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno", wobec czego poeta przyjmuje ciężką dolę wołającego na pustyni. Podobnie nieco w utworze *Sposób* (1967, MBI). Poeta wynalazł co prawda metodę, antidotum "na nieodwołalność poniżenia" własnego i innych, na wszechobecny "zapach szpitali i koszar". Środkiem tym jest słowo wiersza, ułomne co prawda, ale mogące przywrócić poczucie nadwątlonego sensu wszystkim skazanym na niedostatki XX wieku. Cóż, kiedy wyznaje:

[...] umiałem to robić tylko po polsku, w języku, którego
nikt nie rozumie [...].
I gdybym mógł nie mówić, nie mówiłbym nic, bo nie było
mi obojętne, że zwracam się do nikogo.

Mowa, "wierna mowa" stała się jedyną ojczyzną poety-emigranta. Stąd czuła troska z jaką zwraca się do niej, wyizolowanej podobnie jak on, z ojczystego podłoża.

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej
[...]
bez ciebie kim jestem.
Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju.

⁸⁵ M i l o s z, dz. cyt., s. 81.

"Nigdy od ciebie, miasto nie mogłem odjechać" – wspomina Miłosz po latach to miejsce, z którego przed dziesiątkami lat rozpoczął jakże długą wędrówkę. Teraz, zmęczony szukaniem sensu i celu powołania, rozpamiętujący przesuwające się przed oczyma obrazy z wczesnej młodości, wyznaje:

[...] Kiedy życie się stawi na jednej nadziei:
 Że jakiś dzień już tylko ostrość i przezroczystość,
 To, bardzo często, żal.

(*Nigdy od ciebie, miasto*, 1963, MBI)

"Niemożliwe żebym umarł, dopóki nie sięgnę" – czytaliśmy z kolei w *Gu-
 ciu zaczarowanym*. Teksty z późnych lat sześćdziesiątych pogłębiają zasygnalizowany sceptycyzm. Poeta "nie sięgnął", nie objawiła mu się "ostrość i przezroczystość". Cel, istota powołania, sens pielgrzymiego trudu – pozostają nieznane. "Wędrowałem nie wiem kędy" skarży się podmiot *Miasta bez imienia* i zapytuje w innym miejscu: "Do czego powołany? Dla kogo powołany? Wielki Boże, na oślep, przez widnokreśli z bawełny, [...]" (*W drodze*, 1967, MBI).

Takie wiersze jak *Moja wierna mowa*, *W drodze* czy *Wyspa* (MBI) stanowią jakby preludeum do rozbudowanej "osobowej" sfery myśli o poezji. Poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ustala początek jeszcze wyraźniejszego zarysowania się "osobowego" klimatu wierszy Miłosza.

Próbując tymczasem zdefiniować ogólny, charakterystyczny ton omówionego dwunastolecia warto przypomnieć słowa C. G. Carusa, który zastanawiając się nad niezwykłym statusem życiowym wybitnych artystów zauważał, że "taki wysoce uzdolniony duch wyróżnia się przez to, iż mimo całej wolności i jasności jego drogi życiowej wszędzie jest uciskany i określany przez nieświadomość, swojego tajemniczego boga; przez to, że ma wizję – a nie wie skąd; że coś go pcha do działania i tworzenia – a nie wie dokąd; że chce się urzeczywistnić i rozwijać – a nie wie po co"⁸⁶.

IV. "POETA SIEDEMDZIESIĘCIOLETNI" (1974–1986)

Cezurę początkową najświeższego etapu w twórczości autora *Nieobjętej ziemi* wyznacza rok wydania tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, końcową zaś opublikowanie *Sześciu wykładów wierszem*. Najistotniejszym, być może, wyróżnikiem tych utworów jest ich szczególnie widoczne autobiograficzne piętno.

W miarę upływu czasu coraz bardziej uzasadnione stają się próby dopatrywania się w podmiocie, bądź bohaterze wierszy, rysów osobowości sa-

⁸⁶ Cyt. za: Jung, dz. cyt., s. 399.

meo autora (włącznie z ich pełnym utożsamieniem). Ten osobisty akcent w artystycznym pamiętniku poety, pamiętniku, którego autobiograficzny wymiar niejednokrotnie bywał zacierany przez wypowiedzi dystansujące się od jego "prawdziwościowego", osobowego podłoża przez lirykę roli i maski, nabiera teraz szczególnie interesującego charakteru. Oto bowiem siedemdziesięcioletni artysta, wsłuchany w akompaniament "muzyki późnych lat" (*Zima*; NZ) przekazuje nam, u schyłku życia czyniony, zapis rozmyślań o losie poety, losie jaki był mu w tym życiu dany. Z kolei życie to staje się dla niego przedmiotem na różnych jakby planach czynionych zmagani, jest przezeń niemal przeklinane i jednocześnie – jakże to dla autora *Bez powodu* (HP) znamienne – z pokorą afirmowane.

Ów w szczególnym stopniu biograficzny wymiar tej ostatniej jak dotąd karty artystycznego pamiętnika Miłosza, oraz to, że pozwala się ona odczytać jako konsekwentna (choć jakże nieuchwytna do końca) pointa wcześniejszych dociekań artysty o istocie poety i poezji sprawia, iż jest to etap w szczególny sposób przejmujący.

Trzy główne nurty Miłoszowych rozmyślań metapoetyckich z lat 1974–86 wyznaczają trójdzielny także układ niniejszego rozdziału. Wydaje się bowiem, że próba rozdzielenia splecionych cały czas ze sobą wątków umożliwi przyjrzenie się w pełniejszy sposób każdemu z nich oraz pozwoli uniknąć komplikujących tok wypowiedzi powtórzeń.

1. "Niewyrażone"

"Przypadek nasuwa myśli i przypadek je płoszy [...]. Chciałem zapisać myśl, która mi uleciała; piszę zamiast tego to, że mi uleciała"⁸⁷. Wiele z zawartych w późnej twórczości Miłosza wyznań przywodzi na myśl powyższe słowa Pascala. Intuicje to o tyle ważne, że zarejestrowane nie w jakimś odosobnionym, "pesymistycznym" okresie artystycznej biografii poety, lecz refleksje próbujące zdefiniować istotę dokonań twórczych całego życia.

Natrafiam na to przechodząc ulicą i wydarło mi się to jak
wyjawiane ludzkie przeznaczenie

(*Natrafiam na to*, GWB)

– czytamy w jednym z początkowych wierszy tomu *Gdzie wschodzi słońce...* Kolejny fragment utworu jest bardzo charakterystyczny dla patronującego Miłoszowi już od dłuższego czasu klimatu sceptycyzmu, zwątpienia, niespełnienia w odniesieniu do swojego zagadkowego statusu poety. Pierwsza, jakże ważna, nie tylko dla artystów przecież, konstatacja, spotyka się bowiem natychmiast ze skargą:

⁸⁷ B. P a s c a l, *Myśli*, Warszawa 1952, s. 129, przekł. T. Żeleński (Boy).

Ale nie miało nazwy i przypomniała mi się Inna
taka chwila dla której słów szukałem aż
znalazłem po dwudziestu latach.

"Nie miało nazwy...": mowa jest jednak niewystarczającym narzędziem do przekazania treści, nagle i niespodziewanie objawiających się ołśnień poety, wytrwałego pielgrzymia, coraz częściej zapytującego:

Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy
Jak się stało i dlaczego?

(GWS, I *Posłuchanie*)

Miłosz wielokrotnie zwierzał się w wierszach z wewnętrznego impasu, jaki wzbudzało w nim przekonanie o tym, że rzeczywistość jest "za trudna", język nie jest w stanie unieść jej wielowarstwowej struktury. Coraz częściej jednak daje się zaobserwować pewna zmiana polegająca na wskazaniu nieco odmiennego źródła tego impasu. W miejsce niewypowiedzianej mową substancji "ogromnego pluralis barw" (Zagajewski), zapachów, dźwięków i kształtów, zjawia się inny świat, coraz częściej z racji m.in. dojrzałego wieku artysty dopominający się opisu, syntezy, definicji. Chodzi o przekaz w e w n ę t r z n e g o doświadczenia człowieka próbującego zbilansować esencję swojego losu oraz "ludzkiego przeznaczenia" (*Natrafidem...*).

Jednak coraz częstsze także będą werbalizowane ubolewania podmiotu. Zamiast bowiem upragnionych konstatacji pojawią się refleksje, w których poeta "tłumaczy" się będzie niedostatkami mowy, ułomnością języka. Coraz bardziej doskwierać pocznie artyście świadomość braku "przekładu" z "języka" intuicji na płaszczyznę mowy; poezja jako niedoskonały stenogram najistotniejszych, bo z sobą samym prowadzonych, dialogów⁸⁸. Znów przypomina się skarga Konrada:

Język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie;
Myśl z duszy leci bystro nim się w słowach złamie
(*Dziady*, cz. III, *Improwizacja*)

⁸⁸ "Owa trudność wyrażania płynie stąd - pisze R. Caillois - że ludzka dusza i słownik ludzki są czymś tak odmiennym ze swej natury. Słownik zawiera tylko to, co ściśle określone, ludzka dusza - to tylko, co w ciągłej przemianie zatracza kontury". C a i l l o i s, dz. cyt., s. 278. Sprawa "czucia" czy nawet "wiedzy", wewnętrznego przekonania nie musi wiązać się niestety z możliwością wyrażenia tego słowem (mówionym czy pisany). Trudność ta jest uniwersalnej natury; dotyka zarówno poetów i teologów mistyków, jak i myślicieli "ściśle" dyskursywnych. Oto trzy świadectwa przeżywania takiego "niedostatku" pochodzące od przedstawicieli trzech różnych dziedzin myślenia: "ludzie niewierzący stawiają nieraz zarzut, że mówiąc o Bogu popadamy w sprzeczności, nie potrafimy jasno wysłowić się i wypowiadamy twierdzenia sprzeczne. Ci sami ludzie na terenie fizyki przyjmują jednak bez oporów fakt, że nie można ludzkim językiem wyrazić, jaka jest natura elektronu lub innej cząstki elementarnej". - Wypowiedź W. J a n i k a, w: *Nauka - Religia - Dzieje*, III Seminarium Interdyscyplinarne w Castel Gandolfo 6-9 sierpnia 1984, Kraków 1986. "Chciałbym właściwie napisać o kłamce furtki tego domu / o jej szorstkim uścisku i przyjaznym skrzypleniu / i choć wiem o niej tak wiele / powtarzam tylko okrutnie pospolitą litanię słów" Z. H e r b e r t, *Nigdy o tobie*, w: *Hermes pies i gwiazda*, 1957. "Żyje Bogiem, ale ponieważ jestem niewolnikiem wytartych pojęć, którym nie jestem zdolny nadać mocy i smaku, stwierdzam, że to, co jest dla mnie w podłożu mowy lub w mowie bez słów bujne i młode, dociera do uszu nawet uważnych słuchaczy już tylko skamieniałe. Co za gorzyc nie móc mówić Innym o Bogu, gdy się nieustannie mówi o Nim sobie!" F. V a r i l l o n, *Pokora Boga*, Paris 1982, s. 15. Przekł. ks. M. Figlarski.

Dla wyrażenia ułamka choćby uniwersalnych prawd ludzkiego losu potrzeba, być może, całego życia, a i u jego schyłku refleksja o latach minionych, wieloletnich próbach poety przesycona jest nutą daremności:

Szukał i szukał aż minęły lata
(GWS, III *Landa*)
[...] chłopcy i dziewczęta, urodzeni kiedy układałem pierwszą
strofę wiersza na obchód żałobny, zdążyli dorosnąć zanim skończyłem drugą.
(GWS, IV *Nad miastami*)

Kwestia zaś nieprzystawalności słów i rzeczy "domagającego" się opisu świata, pojawia się po raz kolejny w tej poezji, m.in. w II części poematu *Gdzie wschodzi słońce...*:

W każdej rzeczy powinno być zawarte słowo.
Ale nie jest. I cóż tu moje powołanie.

Także w innych, w podobnym tonie utrzymanych myślach, rozpoznajemy klimat wcześniej, a nawet bardzo wcześnie zwerbalizowanych powątpiewań, kiedy to porażenie "skórą świata" (Błoński) wytrąca pióro z ręki zniechęconemu poecie. "Niemożliwe żebym umarł dopóki nie sięgnę" – słyszeliśmy przed laty "wyzwanie" podmiotu (*Gucio zaczarowany*, 1962), świadomego jednakże trudności na jakie napotyka ten, który posługując się mową zarejestrować pragnie to, co odbierają zmysły i wypowiadają wewnętrzne głosy. Teraz po latach, u schyłku długiej drogi poeta wyznaje, iż

Gromił i prawie chwycił, ale świat był prędszy od niego⁸⁹
(*Osobny zeszyt, Strona 1, BP*)

Późnemu zaś tomowi wierszy nadaje sumujący jakby całość dojrzałego doświadczenia artystycznego tytuł: *Nieobjęta ziemia* (1984). Nieobjęta, albowiem – jak czytamy w wierszu eksponującym myśli bliskie przedwojennym już sformułowaniom – "za dużo, za dużo świata" (*Strona 24, OZ*).

Wymyka się co dotykalne
Kunsztowi słów i rozumieniu.
(*W mieście Salem, NZ*)

⁸⁹ Identycznego niemal sformułowania użył Miłosz w swoim przemówieniu wygłoszonym po otrzymaniu doktoratu honorowego KUL. Charakteryzując wtedy własne osiągnięcia twórcze powiedział o sobie m.in.: "Gonił i zdawało mu się, że już zaraz uchwyci, a co wychodziło spod jego pióra, traktował jako próby, jako wstęp do prawdziwego dokonania". – Przemówienie Czesława Miłosza wygłoszone w auli KUL dnia 11 czerwca 1981 po otrzymaniu doktoratu honoris causa; "Tygodnik Powszechny" 25:1981, s. 4. W tej oraz innych nie poetyckich wypowiedziach Miłosza odnajdujemy wiele myśli czy sformułowań dopuszczających autobiograficzne odczytanie jego (późnej zwłaszcza) poezji. Istnieje jednakże wystarczająco wiele wpisanych w te utwory realiów biograficznych, aby bez pomocy eseistyki wejść na ten trop. np. *Gdzie wschodzi słońce*, który to poemat bez podjęcia "osobowego" wymiaru przy jego interpretacji, zatracza właściwy sens. Sam autor zresztą przytacza w tym utworze także mnóstwo realiów biograficznych, topograficznych, językowych, że nie możemy mieć wątpliwości, "kto" pisze. Wiele bezpośrednich śladów biograficznych przynoszą także utwory z *Nieobjętej ziemi*, jak np. *Zima, W mieście Salem czy Poeta siedemdziesięcioletni*.

- kontynuuje poeta ten nieprzerwany właściwie wątek.

Ów gorzki nurt rozmyślał nad niespełnionymi pragnieniami sprostanu słowem świata i błyskiem objawiającego się czasem "ludzkiego przeznaczenia" (*Natrafiałem na to*), obecny jest w znacznej części późnych tekstów Miłosza. Autor *Miasta bez imienia*, poeta mający za sobą kilkanaście tomów wierszy, esejów i innego typu publikacji, uhonorowany kilkoma najwyższej rangi wawrzynami poetyckimi, pyta i wyznaje u schyłku lat siedemdziesiątych:

Jak mówić? Jak rozedrzeć skórę słów?
Co napisałem wydaje się teraz nie to.

"Tak mało powiedziałem" - napisze w innym miejscu (*Tak mało*, CWS). Dlatego też rzeczniczy poglądu, iż Miłosz jest w gruncie rzeczy niechętnie ustosunkowany wobec literatury w ogóle, pełen niewiary w jej sens, znajdując w późnych tekstach poety szereg argumentów na rzecz preferowanej tezy. Już na wstępie *Gdzie wschodzi słońce...* (*I. Posłuchanie*) poeta zobligowany "wezwaniami", owo wezwanie poczyną realizować: po raz kolejny zasiada do pisania. Zmęczony jednakże długoletnim "gonieniem i chwytaniem" (*Strona 1*, OZ), rejestrowaniem świata i siebie po to, by wkrótce okazać się miało, iż "to nie to" (jw.), zauważa:

A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy.
Która sama siebie obrządza, sama postępuje.

W dalszej natomiast części sygnalizuje wcześniejszy problem (*Natrafiałem na to*) pogłębiający zniechęcenie podmiotu:

[...] nie wiem jak nazwać miedzę ogrodzoną żerdziami
[...]
(Zawsze tych słów brakowało i nie byłem właściwie poeta
Jeżeli jest poetą komu słowo sprawia przyjemność).
(GWS IV. *Nad miastami*)

Dziwny i tajemniczy proceder pisania ukazywany jest jako daremny trud walki o nadawanie imion rzeczom widzianym czy przeczuwanym za ledwie; proceder, który podporządkowując sobie całe życie piszącego człowieka, latami czekającego na właściwe słowo, ukazywany jest jako kuszący i zwodniczy. Forma wiersza, którą objąć próbuje poeta różne sfery rzeczywistości, zadowala do momentu, gdy nie zostaje ostatecznie zamknięta.

Ukazuje się
Ale nie to
Nazywa się
Bezimienne zostaje

(Przywołanie do porządku. GWS)

Los poety - zdaje się kilkakrotnie potwierdzać tu Miłosz - to wieczne dążenie, wieczna nadzieja, myśl skierowana ku przyszłości; w tym sensie, iż brak utożsamienia się twórcy z dziełem, wierszem dokonany. Wiersz zastępuje w pewną sztywną formę zanadto sztuczną i statyczną wobec żywego i migocącego coraz to nowymi nieuchwytnymi sygnałami świata, wobec ścieraających się ciągle racji wewnętrznych przekonań. Literatura nie "podoła" "widowisku świata" (*Stan poetycki*; HP), jej pragnienie zaś nadążenia za nim wywołuje u dojrzałego poety zdziwienie i uśmiech politowania. Stąd zakwestionowanie sensowności usilnych, wieloletnich starań artysty:

W każdej minucie widowisko świata jest dla mnie
na nowo zadziwiająca i tak komiczna, że nie mogę
zrozumieć jak mogła chcieć temu podołać literatura.
(*Stan poetycki*, HP)

Nadawca tych wypowiedzi jest nieusatisfakcjonowany tym bardziej, iż jest poetą szczególnie gorliwie przygotowanym na odbiór uroków świata, których nieudolna ludzka mowa nie może adekwatnie zarejestrować.

Oczekujący nieskończenie. Co dzień i o każdej godzinie głodny. Do skurczu w gardle wpatrujący się w twarz każdej mijanej na ulicy kobiety. Pożądający nie jej ale całej ziemi [...]. Przygotowujący się do absolutnego posiadania.

(*Osobny zeszyt, Strona 24*)

Głodny, ciekawy, nienasycony światem, jak kiedyś, przed pięćdziesięcioma z górą laty...: Cóż, kiedy receptory zmysłów wrażliwsze są niż nieczuła ludzka mowa, która, jak się okazuje, całe życie zwodziła poetę; która nie jest dobrym budulcem na pozostawienie po sobie pomnika choćby w pamięci potomnych, gdyż

[...] chwila od narodzin do zniknięcia
To za dużo jak na małe słowo.
(*Tafty szeleszczące [inc.]*, NZ)

"Obrzydliwość rytmicznej mowy" (*I. Posłuchanie*), brak słów na zadowalający opis rzeczywistości, która wydaje się zbyt różnorodna, bogata, doskonała (przynajmniej jej zewnętrzna "powłoka"), by móc wtłoczyć ją w sztywne ramy słowa, powoduje także negatywny odcień bilansu całego dotychczasowego dorobku artystycznego. Poeta kwestionuje jego wartość, gdyż, jak zdaje się sugerować, poezja nie wytrzymuje próby konfrontacji z prawdą o świecie.

Gonił i prawie chwytał, ale świat był przędszy od niego
I teraz widzi z i u d z e n i e.
(podkr. T. K.)

czytamy w *Osobnym zeszycie (Strona 1)*.

Nieco później, mocą poetyckiej wyobraźni przeniesiony w swe chłopięce lata, operujący już jednak dojrzałą, późniejszą wiedzą rekonstruuje swe (nie tylko, jak się wydaje literatury tyżące) zapytania

Głównie o prawdę: skąd ona, gdzie ona.
(*Tafty szeleszczące* [inc.], NZ)

Szlechetne z pewnością pragnienia literatury pozostają i chyba pozosta-
ną dla niej niedostępne – sugeruje Miłosz rozpoczynając *Wykład IV* (z
cyklu *Sześciu wykładów wierszem*) zapytaniem mogącym służyć jednocześ-
nie jako motto dla wielu jego metapoetyckich dociekań:

Z rzeczywistością co zrobimy? W słowach gdzie ona?
Ledwo mignie, już znika [...]

"Niezrozumiałe są rzeczy tej ziemi" (*Ogród ziemskich rozkoszy*, NZ),
"Nieobjęta ziemia", "Nieprześlągana ziemia" (OZ, Strona 1) – nie objęta
słowem, nie zdobyta rozumem, być może odgadywana jedynie religijną in-
tuicją... Czy jednak pozostaje Miłosz konsekwentny w swym rezygnacyjnym,
sceptycznym tonie oceny swego dzieła oraz szerzej – sztuki i literatury?

W *Poznaniu dobra i zła* (NZ) piękno wyznacza metafizyczne wręcz uza-
sadnienie⁹⁰. W utworze tym owo piękno, to głównie

[...] wrzask płaków za oknem kiedy witają ranek,
I na podłodze jarzą się pręgi, tęczujące światła,
Albo horyzont z linią falistą u styku brzoskwiniowego nieba i ciemnoniebieskich gór -

A zatem natura, lecz nie tylko ona. Jest także artysta, który co prawda
"całe życie tylko wprawiał rękę", lecz być może "dzień więcej, a wejdzie
w sam środek jak do wnętrza kwiatu" (jw.). Czy wejdzie? Nie wiadomo. Jed-
nakże skromny ekwiwalent piękna widzianego świata i piękno w ten sposób
przez artystę zrodzone uzasadniają być może sens istnienia sztuki. Zau-
ważmy jednak, że piękno sztuki nie jest uzależnione, podporządkowane, wy-
wołane jedynie pięknem przyrody, słowem nie jest jego "k a l k a". Cza-
sem zaistnieć może kierunek odwrotny, gdy świat przyrody staje się "tyl-
ko" punktem odniesienia dla utworu, który go wskrzesza próbą opisu. Zgo-
dzimy się bowiem na pewno z opinią Caillois, że "człowiek jest tak ze

⁹⁰ Warto przy lekturze tego wiersza pamiętać o bliskiej, jak się wydaje także w tym przypadku, pokrewnej Miłoszowi myśli S. Weill, piszącej m.in.: We wszystkim, co budzi w nas czyste i autentyczne odczucie piękna, Bóg jest rzeczywiście obecny. Istnieje coś jak gdyby wcielenie Boga w świat, a piękno jest jego znakiem. Piękno jest dowodem doświadczalnym, że wcielenie jest możliwe. A zatem wszelka sztuka pierwszorzędna jest ze swej natury religijna. Melodia gregoriańska jest świadectwem w tym samym stopniu, co śmierć męczennika". – S. W e i l, *Świadomość nadprzyrodzona*, tłum. A. Oledzka-Fryberowa, Warszawa 1986, s. 140.

sztuką oswojony, że często poprzez jej zwierciadło dopiero ocenić może piękno przyrody"⁹¹.

Nie wydaje się poza tym, aby pojęcie piękna, przywołane i niezwykle przez Miłosza "dowartościowane", implikowane miało być w jego rozumieniu wyłącznie bogactwem stworzonych roślin, zwierząt i planet. Dlatego też ten niezwykle zobowiązujący postulat "ocalenia" wiąże poeta z pięknem sztuki, literatury, poezji (czymkolwiek piękno to miałyby być inspirowane).

W roku 1968, kończąc wyznanie poety-emigranta skierowane do swojej "wiernej mowy", jego jedynej teraz ojczyzny, stwierdził poeta, iż "w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy p i ę k n o" (*Moja wierna mowa*, MBI). Częściowe uzasadnienie tych słów, wzbogacone nowym, zgodnym z klimatem późnej twórczości kontekstem, znajdujemy w zakończeniu *Poznania dobra i zła*

[...]
 Kiedy ludzie przestaną wierzyć, że jest zło i jest dobro,
 Tylko piękno przywoła ich do siebie i ocali.
 Żeby umieli powiedzieć: to prawdziwe, a to nieprawdziwe.
 [...]

Być może zatem - sugeruje poeta - piękno właśnie (i, co bardzo ważne, także poeta jako jego potencjalny twórca) powołane jest do ocalenia ludzi, do budowania w nich takich odruchów moralnych, które uchronią od relatywizmu w sferze wartości, wskażą wśród wielu dróg tę jedynie prawdziwą, wiodącą poza kulisy wspianiałego teatrum "nieobjętej ziemi" - ku Ocaleniu...

2. "Kim jestem?"

A jednak w samym smutku jest to błogosławione
 pokrzepienie, którego nic nie wysłowi:
 ileż dni wulgarnych było mi oszczędzone,
 ileż obrzydzenia - dzięki temu smutkowi.
 [...]

[...] myślę, że najprawdziwiej jest piękne
 życie, którego nie da się przeżywać.

(K. Kawafis, *Niemożliwość*)

Lepszy jest smutek niż śmiech,
 bo kiedy twarz zachmurzona,
 poprawia się serce.

(*Eklezjasta*, 7, 3)

"Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach, tutaj na Niedźwiedzim Szczycie, w mojej pracowni nad Pacyfikiem?"⁹² Późne wiersze autora *Ocalenia*, utworzy o wyraźnie autobiograficznym obliczu, są w znacznej części wariacjami

⁹¹ C a i l l o i s, dz. cyt., s. 343.

⁹² Cz. M i ł o s z, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 21.

na temat tego rozpoczynającego "Summę Czesława Miłosza"⁹³ zapytania. Ten "osobowy" wymiar myśli metapoetyckiej autora *Ziemi Ulro*, a zatem rozważania o zagadkowym statusie poety obecny był, jak pamiętamy, także wcześniej, szczególnie sproblematyzowanego charakteru nabierając w latach pięćdziesiątych (zwłaszcza w drugiej połowie) i sześćdziesiątych. Teraz staje się jednym z dominujących wątków tej poezji, owocując różnorodnymi "odpowiedziami" o ambiwalentnym raczej charakterze, choć z pewnością pewien wspólny im rys wyznacza myśl zawarta w tym oto dwuwiersiu:

Pogodzić się z grzechami pora,
Siebie oglądać w c i e m n e j prawdzie.
(W *mieście Salem*, podkr. T. K.)

Klimat omawianego tu, ostatniego jak dotąd etapu w twórczości Miłosza uzasadnia spojrzenie na tę twórczość jako na "rachunek sumienia" artysty, który bilansując czyniony z perspektywy dokonanych lat rozrachunek z życiem, motywuje:

Muzyko moich późnych lat, wzywają mnie
I dźwięk i barwa coraz doskonalsze.
(*Zima*, NZ)

Konfesyjny charakter zawierają także wiersze rozpoczynające tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Pierwszy utwór zaczyna się słowami:

W trwodze i drzeniu myślę, że spełniłbym swoje życie
Tylko gdybym się zdobył na publiczną spowiedź
Wyjawiając oszustwo własne i mojej epoki.
(*Zadanie*)

"Absolutna szczerłość wyznania"⁹⁴ charakteryzuje też inny, w "poetyce" spowiedzi utrzymany wiersz pt. *Nie tak*. Wyrzut nie spełnienia życia tak jak by tego pragnął, wyrzucanie sobie postawy asekuracji tam, gdzie należało "dać świadectwo" (tamże), dyktują poecie z pokorą kierowaną do Boga (najprawdopodobniej) prośbę:

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

Objawia się w tym tekście także dylemat polskiego poety, człowieka skazanego na pisanie w języku kraju, który jest "bocznym podwórzem imperiów / Prowincjonalnym rojeniem ratującym się od poniżeń" (*Powrót do Krakowa w roku 1880*, NZ). Chciałby mianowicie pisać "szczodrze i bez ironii,

⁹³ Jest to tytuł eseju S. Barańczaka o *Ziemi Ulro*, zob. S. B a r a ń c z a k, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979.

⁹⁴ W. S m a s z c z, *Exegi monumentum...* "Starego profesora w Bechalej", "Poezja", 5-6:1981, s. 210.

tej chluby niewolnych". Dramatyczna dla każdego chyba polskiego poety na emigracji, decydującego się pisać w ojczystym języku sprawa, niejednokrotnie podejmowana jest w wierszach z lat 1974–1986 (*Władca Albanii, Piosenka zamorska, Czarodziejska góra, Chłopiec* i inne), w których przepowiada sobie autor gorzką przyszłość "Bez ksiąg, pomników i ludzkiej pamięci" (*Chłopiec, NZ*). Wiedza to tym bardziej dla poety bolesna, iż sztuka była dlań **ś r o d k i e m** do przekazywania spraw najistotniejszych.

Obcy estetyzującym postulatом części teoretyków i poetów, przez wszystkie lata pracy twórczej pragnął pozostać wierny krótko sformułowanemu przez siebie *Katechizmowi artysty* (HP): "Niechby jednego człowieka wybroniło twoje dzieło". Jednakże "w trwodze i drzeniu" (*Zadanie, GWS*), niepewny spełnienia tego wewnętrznego nakazu, świadom, iż "pisywał wiersze w bliżej nie znanym języku" (*Czarodziejska góra, HP*) powątpiewa:

Czy wypełniłem cokolwiek, czy usłużyłem komu.
(IV. *Nad miastami, GWS*)

Kilkudziesięcioletni trud poetycki określa w pewnym miejscu jako "filtrowanie porządku z chaosu" (*Piosenka zamorska, GWS*). Jednakże owo nobilitujące spojrzenie spotyka się dalej z refleksją wyrosłą z dominującego jednak w całym tym okresie nastroju zwątpienia:

Jak gdyby coś pomogło układanie słów.

W późniejszym jeszcze *Wyznaniu*⁹⁵ kontynuuje artysta:

Wiedziałem co zostaje dla mniejszych jak ja:
Festyn krótkich nadziei, zgromadzenie pysznych,
Turniej garbusów, literatura.

Jakże więc odnaleźć sens własnych dokonań, prawdę o sobie? W tym wewnętrznym dialogu o własną tożsamość pada także pytanie o ponadprzeciętne kompetencje poetów, o niezwykle status poety-proroka, o zasadność przypisywania artystom cech niemal nadprzyrodzonych. Jak podmiot Miłosza widzi siebie w konfrontacji z tego typu powszechnie czy nieco rzadziej eksponowanymi mniemaniem? Jak widzi siebie artysta **t e r a z**, mając za sobą wypowiedzi bardzo zróżnicowane: od widzenia poety jako jednostki niemal równej Bogu poprzez "zejście na ziemię" do utożsamienia jego roli ze znaczeniem każdego, powszechnie odczuwającego niedostatki bycia, człowieka?

W pewnym stopniu próbę odpowiedzi stanowiły wcześniej formułowane myśli, nie zorientowane bezpośrednio na tę kwestię. Mają jednak jedną

⁹⁵ Zob. "Tygodnik Powszechny", 38:1986, s. 4.

wspólną cechą z tymi, które się pojawiają; nie da się wejść wiele dalej poza stwierdzenie ambiwalentnego charakteru także tego aspektu Miłoszowych rozważań o poezji. W i części *Gdzie wschodzi słońce* relacjonuje podmiot:

Spełniam, do czego zostałem w prowincjach wezwany
(podkr. T. K.)

A zatem posłuszeństwo powołaniu implikującemu jasność drogi i celu?
Bynajmniej: oto wers bezpośrednio po powyższym zapisany:

Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co

Nieco dalej odnajdujemy zapis:

Pasja ta sama choć wezwania znikąd
(II. *Pamiętnik naturalisty*)

Złudzeniem okazuje się także niejednokrotnie ujawniane przeświadczenie o szczególnych właściwościach penetrującego rzeczywistość wzroku poety, o możliwości budowania przezeń prawd uniwersalnych z ułamków rzeczywistości odbieranych zmysłami i nieprzeciętną intuicją. "Cierpliwy pielgrzym" (*Pamiętnik naturalisty*) przyznaje bowiem:

Długo biegłem po ziemi
[...]
O sobie nic nie wiedzący.
Z żalem i nawet rozpaczą
Że nie wlem co znaki znaczą.
[...]
Lustra, na płótnach cienie
Całe moje widzenie.

Daremny, jak wspomnieliśmy, byłby jednak trud poszukiwania uładowanej konstatacji dla objęcia, wyjaśnienia i "rekonstrukcji poety". Autor *Bez powodu* nie daje także łatwo zakwalifikować myśli o poezji. Oto bowiem fragment późniejszego niż wyżej przytoczony, tekstu:

Tak więc ja tu, kiedy dobiega końca
Stulecie i moje życie. Dumny z mojej siły
A zawstydzony jasnością widzenia.
(Zima, NZ)

Gdzie zatem leży prawda o poecie nieco dalej piszącym w jednym z epi-
grafów (napomyka w nim o sobie, iż jest: "w sobie sprzeczny"): "[...] nie
chciałbym się podawać za kogoś, kto rozumuje jasno" (*W fazie pośredniej*
[inc.], NZ). Wiersze z lat 1974-1986 pozwalają przypuszczać, iż wiedza ta
znajduje się poza zasięgiem samego piszącego: czytelnikowi zaś pozostaje
szukać jej gdzieś "pomiędzy" kolejnymi wyznaniem, które można by ułożyć
w długi łańcuch paradoksów... Pytanie: pasja, "głód" świata, czy raczej

szczególne wezwanie było powodem tworzenia, splata się z zakwestionowaniem własnych kompetencji w obliczu innych "dobrych i prawych", którzy "najsłuszniej byli wezwani" (*Odległość*, HP). Pełen pokory wyznając niedostatki i niedoskonałości ludzkiej natury podmiot wskazuje na "tych innych":

Lepsi ode mnie dobieć próbowali głosu,
Ich imię trasy obojętne.
(*Pisano? zamorska, Gł*)

Nieco dalej zaś woła:

Powiedzcie, czemu ja, dlaczego właśnie ja?
Gdzież inni, którzy mocno, prawdziwie kochali?

Pytając "kim jestem, wyznawca, tańczący przed Majestatem" (*Przed Majestatem*, HP), werbalizując szereg przeciwstawnych przypuszczeń, przyznaje poeta, iż nie tylko własny los, lecz także sens jego poetyckiej pracy, powstałego dzieła jest "ciemny i zakryty". "Swoich zasług i tak znać nie będę" powiada w *Pokusie* (HP).

Ciągle zaczynam na nowo, ponieważ co złożę w opowieść
okazuje się fikcją, dla innych, nie dla mnie, czytelna -

powie pięć lat później (*Pod koniec dwudziestego wieku*, HP). W innym z kolei tekście widzi siebie wraz z "kilkoma innymi" jako sekretarzy "niewidzialnej rzeczy", dlatego też zapisując dyktowane słowa "niewiele rozumieją":

[...] Zaczynając w połowie zdania,
Urywając inne przed kropką. A jaka złoży się całość
Nie nam dochodzić, bo nikt z nas jej nie odczyta
(*Sekretarze*, HP)

Zawarte w tych wierszach mediumiczne, polifoniczne intuicje (już wcześniej przez Miłosza opisywane) oraz refleksja o niemożności zrozumienia przez artystę wytworów własnej pracy, potwierdzają niejako spostrzeżenie C. G. Junga, iż poeta "jest w najgłębszym znaczeniu tego słowa narzędziem i dlatego podlega swemu dziełu. Dlatego też nigdy nie możemy spodziewać się po nim interpretacji jego własnego dzieła. Nadając mu kształt zrobił

96 Warto może w tym miejscu przytoczyć refleksje Miłosza wyjaśniającą (w części przynajmniej) obecne w wielu tekstach tendencje do "wycofywania" się za tych "innych", "lepszyc" itp.: "Medytując nad nieprawdopodobnymi losami ludzi, miast i krajów, zdumiewałem się, że tak mało z tragedii mego stulecia znalazło wyraz w słowie, a jeżeli to tylko w okrucinach wypaczających rzeczywistość. [...] Zdaje mi się, że [...] potrafiłoby to zamknąć w słowie inni, ci których jestem zastępcą. Bo nieobecność wielu ludzkich istnień, milionów jak w Polsce, zabranych przez śmierć zanim się spełniły, nie może nie zmieniać historii i kraju, i jego literatury, stąd myśl, że piszę zamiast nich, również zamiast lepszych ode mnie i bardziej utalentowanych". Mił o s z, *Przemówienie...*

maximum tego, na co było go stać. Interpretację więc musi zostawić innym - i przyszłości"⁹⁷.

Poeta, który "chciałby wiedzieć kim był, a nie wie" (*Osobny zeszyt*, HP) raz jeszcze powraca do "podejrzeń", iż był tylko instrumentem w rękach niezidentyfikowanych głosów, które "jego obrały za medium" (jw.). Nie mogąc odgadnąć istoty swojego losu, pełen zwątpienia w rangę twórczych przedsięwzięć, klimatem swoich wypowiedzi zbliża się do skarg Koheleta. Na taki nurt kierują nas także teksty (zwłaszcza ich wspólne odczytanie) jak: *Pokusa*, *Sekretarze*, *Stan poetycki*, *Piosenka*, *Portal*, *Bez powodu* czy też fragmenty *Osobnego zeszytu* (wszystkie teksty z HP)⁹⁸. Więcej w nich pełnych rezerwy w możliwość uzyskania odpowiedzi wątpliwości, niż jasnym przeświadczeń; więcej dojrzałej zachowawczości niż nadziei opartej na wierze, iż wreszcie odstąpi się "ciemne i zakryte" (tytuł jednego z cyklów wierszy ZHP), że nadejdzie kiedyś "dzień zrozumienia" (*Nad miastami*, GWS), wyczekiwana "chwila zobaczenia" (OZ, *Strona 15*), "dotknięcie ostatniego proggu" (*Poeta siedemdziesięcioletni*, NZ). Już te krótkie, ułamkowo zacytowane fragmenty kilku wierszy przynoszą wyobrażenie klimatu znamionującego późną twórczość autora *Odległości*. Niejednokrotnie rejestrując w niej swoje duchowe dialogi, po latach przemyśleń, raz jeszcze, tym razem u schyłku życia - rozpamiętuje zagadnienia najistotniejsze. Pyta o Boga, o wiarę, o sens, cel i kres drogi "pielgrzymą" (motyw wędrówki to kolejny charakterystyczny teraz trop).

Ten specyficzny ton nie mógł, rzecz jasna, nie zdeterminować spojrzenia poety na swoją poezję i dokonania życia, w którym jakby coraz więcej punktów ciemnych i niedogadnionych.

⁹⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, s. 402, przekł. J. Prokopiuk.

⁹⁸ Przytoczmy dla "porównania" kolejno: fragment *Osobnego zeszytu* (*Strona 1*) oraz fragment dwunastej *Księgi Koheleta*:

[Stary człowiek] Teraz wstępuje na marmurowe schody
I pachną kwitnące drzewa pomarańczowe
I odzywa się jeszcze tiuu ptaków,
A już zamykają się ciężkie drzwi
Za którymi na długo zostanie,
W powietrzu, które nie zna zimy ani wiosny,
W jarzeniu bez poranków i zachodów słońca

A oto słowa Koheleta (w tłumaczeniu Cz. Miłosza):

I strach wejść na górę,
a na równej drodze serce będzie się trwożyć.
I zakwitnie drzewo migdałowe,
i świerszcze polne oclająają,
i moc swoją utracą kapary,
bo człowiek teraz idzie
do swego wiecznego domu
i krąży po rynku żalobnicy

(12, 5).

Wg *Księgi pięciu megilot*. Tłumaczył z hebrajskiego i greckiego Czesław Miłosz, Paryż 1982.

"Życie niemożliwe ale było znoszone"⁹⁹ – odnajdujemy to sformułowanie dwukrotnie (*Nad miastami*, GWS), za drugim razem opatrzone pytaniami:

Czyje życie? Moje, a co to znaczy?

Co znaczy: "m o j e życie"? Jeden z najistotniejszych dramatów ludzkiej egzystencji wynika ze świadomości niemożliwego nigdy do zgłębienia zagadnienia tożsamości, odpowiedzi na pytanie "co znaczy być tym a nie innym" (*Co znaczy, Król Popiel* i inne wiersze). Ta kwestia stanowi trzon myślowy dużo wcześniejszych, lecz niezbyt licznych wierszy, takich jak *Nauki* (1957, KP), czy zacytowanego *Co znaczy* (1960, KP). Teraz trop ten jakby nasila się – obecny jest właściwie od początku do końca omawianego dwunastolecia (choć ranga jego polega na kryterium jakościowym raczej niż ilościowym).

[...] O, co się stało i kiedy z principium individuationis?
(*Nad miastami*, GWS)

Skupiony wokół powyższego dylematu, uniwersalny składnik myśli człowieka rozpamiętującego s w ó j los, w przypadku artystów, w przypadku Miłosza – nabiera jakby dodatkowego znaczenia. Z jednej strony bowiem dostrzega on w sobie zespół psychofizycznych cech wspólnych jemu oraz jego przodkom (i wszystkim innym ludziom); cech, które zdają się świadczyć o z góry zdeterminowanym losie człowieka, o jego apriorycznie wyznaczonym miejscu w długim łańcuchu pokoleń. Niestety, pojedyncze łańcucha tego ogniwa, żywa, nie mogąca dojść istoty swojego jestestwa istota, pragnie zobaczyć w sobie coś jednostkowego, niepowtarzalnego, nie zdeterminowanego porządkiem bez jego wiedzy "zatwierdzonym".

Powiedzieliśmy: "niestety", gdyż owo pragnienie, a raczej zdobyte w jego wyniku przeświadczenie jest dla wielu upokarzające i "nie do zniesienia"¹⁰⁰ – jak powiedziałaaby S. Weil. Rola statysty w korowodzie pokoleń, w którym zatracą się piętno indywidualnego bycia?

[...] każdą ich skazę i każde kalectwo
Musiałem sam powtórzyć. To mnie poniżało.
Że gotów byłbym krzyknąć: Wy, odpowiedzialni,
Przez was nie mogę zostać kim chcę tylko sobą.
(*Nauki*)

⁹⁹ Tu także wolno chyba dopatrywać się w słowach Miłosza pogłosów głębokiego wczytywania się w pisma S. Weil, która pisała m.in.: "Życie ludzkie jest niemożliwe. Ale dopiero nieszczęście daje nam to odczuć" (podkr. S. W.). To jeden z wielu śladów obecności myśli myślicielki francuskiej w poezji Miłosza. S. W e i l, *Świadomość nadprzyrodzona*. Przekł. A. Oleńska-Fryberowa, Warszawa 1986, s. 180.

¹⁰⁰ Zob. np. W e i l, dz. cyt., s. 186.

Z drugiej strony świadom tego genetycznego, determinującego zniewalającego bagażu, który zamyka duszę i ciało w z góry wyznaczonym, tym a nie innym "obszarze", czuje także (to nic, że systematycznie kwestionowane) jakieś piętno szczególne, przynależne jemu, pocie; piętno, które nosi jako "naznaczony" (*Zima, NZ*), "Widzący przyszłość. Wróżbita" (*Tafty szeleszczące* [inc.], *NZ*). Rzecz w tym, że trudno mu pogodzić jedno z drugim. Czy można poza tym zgłaszać pretensje do miana wróżbity, proroka, wybranego, dziedząc "prozaiczny" bagaż losu wspólnego w s z y s t k i m ludziom, z wszystkimi ich ułomnościami, niekonsekwencjami, pospolitymi odruchami.

Panie Boże, lubiłem dżem truskawkowy
I ciemną słodycz kobiecego ciała
Jak też wódkę mrożoną, śledzie w oliwie,
Zapachy cynamonu i goździków
Jakiż więc ze mnie prorok? [...]
(*Wyznanie*)

Jakże pogodzić się z sugestią własnego "ja", iż to co najistotniejsze, kwestia naszego zaistnienia leży w gestii przypadku? Taka sugestia dominiuje w człowieku także wtedy, gdy w obliczu zmiennych i nieprzewidywalnych kolei losu własnym życiem poświadczą słowa Koheleta, iż "wszystkim idzie naprzeciw czas i przypadek" (9, 11). S. Weil powiada "że niepodobna prawie wyobrazić sobie, że to, co w naszym świecie najcenniejsze, wydane jest przypadkowi. Właśnie dlatego, że jest to nie do zniesienia, powinno to być przedmiotem naszej kontemplacji"¹⁰¹. Dla artysty, obarczonego intuicjami o obowiązku spełnienia nieprzeciętnej roli wśród śmiertelnych, te "niemożliwe" do przyjęcia i rozwikłania kwestie tożsamości są, być może, jeszcze bardziej udręczające. Jednakże, jak powiada poeta, niejako syntetyzując esencję bycia wszystkich byłych, obecnych i przyszłych pokoleń, raz jeszcze nawiązując do myśli S. Weil:

[...] to, co niemożliwe i nie do zniesienia
Zostaje znów przyjęte, rozpoznane.
(*Wykład VD*)

Pogodzony z zagadkowością swojego "wędrowania", swojego artystycznego losu "przyjmując swój los i błagając o inny" (*Pod koniec dwudziestego wieku, HP*) skarży się, iż dostał "gorycz odłączenia" (*Odległość, HP*). Wyznając, iż

[...] życie stawiane
Na swojewoli nie po swojej woli
(*GWS, Oskarżyciel*)

kilkakrotnie ujawnia pragnienie, aby "być jak inni" (np. *Rachunek*, HP; *chłopiec*, NZ; *Wykład II*). Głębokie, w ostatnich zwłaszcza latach coraz głębiej podejmowane zagadnienie "konwencji" (chodzi o konsekwencje braku odpowiedzi o principium individuationis), ma obok "uniwersalnego" wymiaru także konsekwencje metapoetyckie. Jakże nieprzypadkowo w *Nieobjętej ziemi*, zbiorze wierszy, not i epigrafów, gdzie "pod powierzchnią nieco dziwacznej różnorodności" odnajduje czytelnik "prawdziwą jedność" (cytaty z wstępu *Od autora*), umieścił poeta cytat z *Variétés* P. Valéry:

Każda istota silna i czysta czuje, że jest czymś innym niż tylko człowiekiem i nie chce, boi się, zobaczyć w sobie jeden z nieskończenie licznych egzemplarzy gatunku czy powtarzającego się typu.

Świadomość tego konstytuującego ludzki los czynnika posłuszeństwa konwencji implikuje znaczną partię myśli zawartych w poezji autora *Świadomości*. Nie chodzi tu już wyłącznie o hegemonię "formy gramatycznej", "brokat stylu" (*Na trąbach i na cytrze*, MBI), więzy sztuczności literackiej mowy, z którą staczał boje dążąc do "formy bardziej pojemnej" (*Ars poetica?* MRI). Owszem, "styl", ale inaczej nieco rozumiany. Oto w jednej z pierwszych not zamieszczonych w *Nieobjętej ziemi* podsumowując rezultaty batalii o dotarcie do "tego, co jest Rzeczywiste" zwierza się zrezygnowany: "[...] ukazują się sobie jako ten, który łudził się, że jest swój własny, bo był tylko poddanym stylu". Myśl tę pokrewną sformułowaniu Valéry'ego kończy Miłosz słowami: "I piję wino i potrząsam głową i mówię: co człowiek czuje i myśli nie zostanie wyrażone".

Dramat konwencji. Zwątpienie poety, zwątpienie każdego człowieka, któremu trudno pogodzić się z wpływającymi stąd konsekwencjami myślowymi. Jedną z takich myśli, w których zawiera się podobne przytoczonym "rozpoznanie" zanotował Henryk Elzenberg, dla którego "kłopot z istnieniem" polegał na tym m.in., że "We wszystkich naszych spotkaniach, obcowaniach, pseudozblizeniach, obracamy się w sferze czystej konwencji. Tam gdzie zaczyna się prawda życia, nikt z nikim się nie spotyka"¹⁰². Jeżeli nawet uwierzymy we własną niepowtarzalność, jedyność, nieprzypadkowość zaistnienia siebie i drogiej nam, ukochanej istoty - jakże trudno tę wiarę utrzymać. Argumentem "przeciw" stać się może sposób porozumiewania się - ludzka mowa. Porozumiewamy się za pomocą zastygłej siatki słów, którą posługiwały się miliony ludzkich istnień, być może tak samo próbujące dostrzec w sobie niepowtarzalny i szczególny rys wyróżniający. Jednakże tak samo prawdopodobnie cierpiący z powodu niedostatków mowy, języka; niezdolnych przystosować się do poszczególnego, jedyne go, m o j e g o. Zatem konwencja więzów duszy i ciała, języka i myślenia, narodzin i śmierci... Jednym z najistotniejszych zadań, jakie u schyłku życia stawia sobie poeta,

¹⁰² H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1963, s. 299.

jest ocalenie ludzkiej świadomości poprzez wpajanie im tych oczywistych skądinąd przeświadczeń. Człowiek bowiem, uwiedziony pięknem widzialnego świata, gotów przypuszczać, iż z myślą o nim, jedynym, zostało to przygotowane – wpada w pułapkę nieświadomości. Lub inaczej: jeżeli Ktoś rzeczywiście zgotował człowiekowi tak oszałamiające przyjęcie na "nieobjętej ziemi", to misterium istnienia nie ogranicza się do tego wymiaru. Inna jest cała prawda o życiu, zatem usprawiedliwiający, ocalający sens tworzenia widzi teraz poeta w przywracaniu "uwiedzionym" świadomości, ukazywaniu prawdy o czającym się pod pozorami harmonii, piękna i szczęścia, wspólnym i nieuniknionym losie człowieka: o przemijaniu i śmierci, o "rodzeniu się, pragnieniu i umieraniu" (*Wykład VI*).

Wykład II to jakby pilny przekaz, ostrzeżenie starego, ponad-przeciętną wiedzą obdarzonego (co sugeruje sam autor nadając utworom wspólny tytuł "w y k ł a d ó w w i e r s z e m") poety, któremu nie udaje się zatrzymać czasu, ocalić nieświadomą grozy istnienia dziewczynę. Tym ocaleniem pragnie obdarować ją napominając:

[...] Nie wzniosłość i chwała,
Małpi cyrk ciebie wzywa, twój obrzęd plemienny.

A więc konwencjonalny rytuał urodzenia, zachłyśnięcia się szczęściem harmonijnej "powierzchni", jakby bez przyjmowania tego, co czai się pod tym – nieuchronnej śmierci. Jeżeli zaś nawet niektórzy przerwą ten skonwencjonalizowany rytuał i świadomość bycia ku śmierci towarzyszyć im będzie w każdej minucie życia? Pozostaje ten głębszy wymiar konwencji, o którym wcześniej pisał poeta, a który w omawianym wykładzie werbalizuje pytaniami o tożsamość "uwiedzionej" dziewczyny. Kimże ona jest:

[...] Esencja? Osoba?
Dusza niepowtarzalna? [...]
(podkr. T. R.)

W zakończeniu *Wykładu II* znowu pojawia się jakby w nawiązaniu do pojętego problemu wątek osobisty:

Chciałem dorównać innym, być zawsze jak oni,
Zamknąć uszy, nie słyszeć wezwania proroków

Piękna dziewczyna "na gorącej plaży Adriatyku" także "nie chce" słyszeć innej, determinującej prawdy, prawdy o swojej kruchej ku śmierci skierowanej kondycji. "Dlatego ją rozumiem" – wyznaje poeta kończąc "wykład" obrazową syntezą ludzkiego losu:

[...] Zaciszny dom, zieleń,
I z głębin piekła fuga Sebastiana Bacha.

Przypomnieć tu należy także cytat z "japońskiego poety Issa", który wpłócił Miłosz w jeden z wierszy z końca lat siedemdziesiątych:

Nigdy nie zapominaj:
chodzimy nad piekłem
oglądając kwiaty

(Czytając japońskiego poety Issa, HP)

W innym miejscu zapytuje poeta:

Jak można tak żyć na powierzchni udając,
że nie czuje się grozy?

(NZ)

Nie chciałby więc być poetą, którego portret odmalował w jednym ze *Zdań*: "Zamknięty w Piekło mówi że Piekło nie istnieje" (*Poeta nowoczesny*, HP).

Mówienie o "konwencji", która jest "niemożliwa" (Weil), właśnie dlatego skazane jest na niepowodzenie. Poza tym, nieubłagany czas roztopia w czasie przeszłym coraz to nowe żywoty. Nie ocali się tych, co przeminęli, żywi nie chcą znać prawdy o konwencji, która jest jedynym, możliwym na ziemi "ocaleniem" – ocaleniem świadomości, wyzwoleniem jej z ram niewiedzy. Pomimo upływu lat trwa impas świadomości – mówi poeta:

[...] trwa ziemia, każdą drobną sprawą

I żywotami nie do odwrócenia.

(Powrót do Krakowa w roku 1880, NZ)

Niechaj ten interesujący wątek w myśleniu poety zamknie dłuższy, ostatni fragment wiersza *Świadomość* (NZ), mogący stanowić motto dla bilansującego charakteru wielu późnych metapoetyckich przeświadczeń Miłosza:

Na pewno nie wyjawiałem co naprawdę myśle.
Bo dlaczego miałbym wyjawiać? Żeby mnożyć nieporozumienie?
Wyjawiać, ale komu? Rodzą się, dorastają
W wielkiej przerwie i nie chcą słyszeć co potem.
Niczego i tak nie odwróce. Całe życie tak było.
Wiedzieć i nie móc odwrócić. Aż wypadło przyznać im rację.
Na nic im niepotrzebne jakieś dalekie żywoty
I zgadywanie udrek, które znać będą połomni.

3. Moc pamięci

Jestem tutaj z nadzieją, że można zaczynać na nowo
i własne życie uleczyć myśląc mocno o rzeczach poznanych,
tak mocno, że miejsc i ludzi nie odejmie czas
i wszystko będzie trwało prawdziwiej niż było
(Pod koniec dwudziestego wieku, RP)

Jednym z częściej w latach 1974–1986 ujawnianych pragnień podmiotu jest próba zatrzymania czasu, utrwalenie "bezpowrotnej chwili" (*Wykład II*) w wiecznym "teraz". Kilkakrotnie – świadom daremności podejmowanego pragnienia – werbalizuje marzenie:

[...]
Żeby przez krótką chwilę nie było śmierci
I czas nie rozwijał się jak nitka z kłębka rzuconego w przepaść.
[...]

(Ogród ziemskich rozkoszy, NZ)

Refleksję o podobnym charakterze odnajdujemy np. w *Stole II* (Myślałem, że wyblagam zatrzymanie czasu / Ale uczę się zgody jak przede mną inni), *Wykładzie II* czy w *Natrafiałem na to*, gdzie optymistyczny akcent odnalezienia po latach trudu, odpowiedniego słowa, spotyka się z obawą, iż kolejne próby skończą się porażką, gdyż – przeczuwa poeta – "tym razem [...], powie stop kończący się czas".

Z motywem czasu wiąże się mocno w ostatnim dwunastolecu eksponowane zagadnienie p a m i ę c i. "Muza moja, Mnemozyne", napisał Miłosz w roku 1958 (*Sroczość*, KP), muzę pamięci obierając za patronkę swoich twórczych działań, jak się zdaje, znacznie wcześniej. Dlaczego właśnie pamięć oraz jej najbliższej usytuowane konotacje wycisnęły tak znaczące piętno na tej fazie twórczości autora *Nieobjętej ziemi*? Najprostsze tego wytłumaczenie stanowi naturalny skądinąd i zrozumiały fakt bilansującego, mierzącego dokonania całego życia charakteru tych wierszy, w których nie brak rozrachunkowych wspomnień. Pamięć także zwraca Miłosza do radosnych chwil dzieciństwa, do pejzażu ziemi rodzinnej. Pamięć właśnie staje się jedynym "instrumentem" pozwalającym odnaleźć punkt stały i niezmienny, zastygły i nienaruszony wpływami czasu, polityki, historii. Dzięki pamięci możliwe jest ponowne "umiejscowienie" siebie wśród chwil i obrazów sprzed lat, kiedy życie było wielką niewiadomą kuszącą wieloma wariantami zrealizowania własnego istnienia. Teraz, po latach zmiennych kolei losu, gdy powiada poeta: "dobiega końca stulecie i moje życie" (*Zima*, NZ) przychodzi czas jego rozpamiętywania, gdyż oto zastygł prawie w dokonane ten jeden, jedyny wariant egzystencji (dodajmy za poetą: "Na wojewoli nie po swojej woli" – GWS, *Oskarżyciel*). Minione, dokonane, nie tak jak wtedy – mówi poeta – "kiedy miałem dwadzieścia lat", gdy

[...] nadzieja, że będę wszystkim,
Może nawet motylem i kosem, przez zaklęcie.
(Co znaczy, KP)

Tak wiele niespełnionych, potencjalnych wariantów; tak wiele pytań co do mnóstwa niewiadomych dotyczących tego jedyne go spełnionego żywota – oto przyczyny, dla których pamięć, którą przywołuje poeta stan "sprzed" oraz niewiadome chwile własnego losu, staje się także pamięcią niepokojącą i udręczającą. Także dlatego, że rejestruje wszystkie, także te bolesne doznania, jakie były udziałem człowieka; wszystkie te życiowe "węzły", które z perspektywy lat wydają się źle rozwiązane, rozstrzygnięte niewłaściwie i przez to zmieniły koleje zastygającego teraz w czas przeszły dokonany, życia.

"Pamięć wewnętrzna – czytamy w jednej z not (NZ) – przechowuje wszystko czego doznaliśmy i co myśleliśmy w ciągu całego życia, nie brakuje tam żadnej sekundy". Próby "pocieszenia" dwukrotnie przynoszą *Zdania* (*Pocieszenie* oraz *Pamięć i pamięć*, HP). Kiedy indziej wskazuje poeta na niedostatki pamięci, która nie potrafi o okruchów minionych chwil zrekonstruować prawdy o tożsamości poety, logicznie przedstawić linię przyczyny i skutku – wszystko więc pozostaje nadal "ciemne i zakryte". Jeszcze gdzie indziej powie nazywając pamięć "niewierną":

Zatrzaśnięta jest moja pamięć, kim byłem nie wiem na jawie
(*Nad miastami*, GWS)

Ten jakby nieco bardziej osobisty wymiar implikowanej pamięcią refleksji poety nie zamyka jednak całości sygnalizowanego zagadnienia, lecz jest motywem przeplatającym się z innym, niezwykle ważnym nurtem. Poezja jako pamięć o tych, co przeminęli – niech punktem wyjścia będzie ta lapidarnie sformułowana próba rekonstrukcji metapoetyckich dążeń autora *Sześciu wykładów wierszem*. Ciekawy punkt odniesienia stanowić będzie na wstępie – nie po raz pierwszy tu przywoływana – poezja Z. Herberta, zwłaszcza zaś *Pan Cogito o potrzebie ścisłości* (*Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983). "Poezja córką jest p a m i ę c i" – pisał Herbert w wierszu opublikowanym dokładnie przed trzydziestoma laty *Życiorys* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* 1957) i kontynuował

Stoi na straży ciał w pustkowie
Szelesty wierszy tyle warte
ile jest w nich oddechu tamtych

Tylko pamięć w pewnym sensie "ocala" tych wszystkich "co zginęli w walce z władzą nieludzką" (*Pan Cogito...*). Także Miłosz, i to już w 1951 roku przestrzega: "Poeta pamięta" (*Który skrzywdziłeś*). Herbert ubolewa:

po bezkresach historii
 krąży widmo
 widmo nieokreśloności

Pan Cogito, któremu nie wystarczają "sensowne wyjaśnienia", próbuje wystąpić przeciwko "defektowi narzędzi", "grzechowi pamięci", strachowi świadków, kłamstwu katów. Pragnie przywołać pojedynczo i ocalić choćby pamięć, choćby imiona tych, którzy zostali zamienieni w abstrakcyjne cyfry, w dodatku

[...]
 cyfry wątpliwe
 opatrzone haniebnym
 słówkiem "około"
 [...]

Podobną troskę ujawnia Miłosz w *Wykładzie IV*:

[...] Niepoliczone żywoty
 Nigdy nie wspomniane [...]
 [...] milczą, którzy biegli w artyleryjskim ogniu,
 [...]
 I ci, których wywożono z domu o świcie
 [...]
 Prawdziwy wróg człowieka jest uogólnianie.
 Prawdziwy wróg człowieka, tak zwana Historia,
 Zaleca się i straszy swoją liczbą mnogą.

a przecież - powiada tym razem Herbert -

w tych sprawach
 konieczna jest akuracność
 nie wolno się pomylić
 nawet o jednego

W tym miejscu przerwiemy zgodny "dialog" dwóch poetów. Zauważyć bowiem należy, że Herbert jakby preferuje i eksponuje raczej historyczny wymiar pamięci, jej zaangażowanie w przywracanie imion i "opatrzenie na drogę" (*Pan Cogito...*) tych, którzy w potyczkach z Historią stracili życie, lecz najczęściej zachowywali godność. Herbert reprezentuje zatem w gruncie rzeczy pamięć "antytotalitarną". U Miłosza - jak przekonuje choćby powyższy głos w "dialogu" - jest to także pamięć zorientowana "historycznie", ale nie tylko. Funkcja pamięci wykracza tu poza Historię (historię?); twórca *Traktatu moralnego* wykorzystuje ją rozpamiętując miniony los nie tylko poległych czy zaginionych podczas historycznych kataklizmów i gwałtownych katastrof poza arenę Historii. Nigdy bowiem nie pogodzi się z uabstrakcyjniającym żywe niegdyś ludzkie istoty upływem czasu.

Takie tłumy, na Boga! Jak to jest możliwe
 Że wszyscy chcieli żyć, a nie ma ich?
 (*Wykład VI*)

Nie ma ich wśród żywych, więc "ocalić" ich słowem – w tym upatruje poeta cel, sens, powołanie poety i ratunek dla poezji, której u schyłku życia wymierzył tyle sceptycznych uwag, zniechęconych refleksji, gorzkich podsumowań. Dlatego też ten gorliwy orędownik szczegółu, wielbiciel jedyne-ego i niepowtarzalnego, tym bardziej troskliwy, im obiekt, który pragnie utrwalić, jest kruchy i wydany na pastwę czasu i niepamięci, "Myląc dialekty prowincjonalizmu / Z adamowym chorałem" (*Piosenka zamorska*, GWS) wyznaje:

Na moim sumieniu ich dola, czeliedź i ludy tiałych,
 Któż oprócz mnie rozmyślał nad tym, że był raz Jasiulis
 Z żonoju, z synom Khrykhorm, z doczkami czotyрма,
 [...]

 Kto proch ich w ręku przesiewał zmieniony w litery?

Troska poety pamiętającego, że "krucha cielesność ginie i zaraz nikogo", każe mu próbować przeciwstawić się choćby poetyckim słowem tym okrutnym prawom. Powraca raz jeszcze – tym razem mocniej pragnienie to ujawniając – do myśli zwerbalizowanych w *Nie więcej*, gdzie nieznanne ludzkie żywoty chciał "zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień". Także w późnych wierszach definiuje mowę poetycką jako instrument, za pomocą którego próbuje objąć "biedne ludzkie żywoty" (*Tafty szeleszczące* [inc.]).

Darem słowa zatem ocalić chce "wszystko co podległe zmianie i ruinie" (*Pamiętnik*, GWS), przede wszystkim zaś ku śmierci zmierzające ludzkie istnienie. Tym heroicznym próbom poety zawdzięczamy jedno z najbardziej wzruszających fragmentów poematu *Gdzie wschodzi słońce...* Do swego, dawno zmarłego nauczyciela, Stefana Bagińskiego, zwraca się uczeń-poeta:

Tobie, mojemu panu od przyrody,
 [...]

 Gdziekolwiek twoja czaszka z wełnistym kosmykiem
 Spoczywa, kołysana wirem elementów,
 Jakikolwiek los przypadł twoim okularom
 W złotej druczanej oprawie,
 S k i a d a m s i o w o .

(GWS, III. *Lauda*, podkr. T. K.)

Przywróceniu pamięci godzien jest nie tylko on. Także inne postacie, także bohater z zamiłowaniem w dzieciństwie czytanej lektury – Doktor Mucho-łapski; nie tylko osoby, lecz pieczołowicie rekonstruowany wygląd pokoju, w którym mieszkał poeta jako student. Cała jednak, z taką gorliwością przywoływana plejada osób, cytowanie starych testamentów, aktów darowizny ze szczegółowymi spisami inwentarza, nie jest wyłącznie kolejną próbą zrealizowania w praktyce "formy bardziej pojemnej". Przywołanie imion, nazw, oraz całej aury niezwykle "namacalnie" odtwarzanego świata, który minął, a z którym łączy poetę żywy most pamięci, posiada głębsze uzasadnienie. Oto w drugiej części poematu *Gdzie wschodzi słońce...* napotykamy

na jeden z istotniejszych fragmentów, w którym charakteryzując prawdopodobnie istotę swego poetyckiego powołania, powiada Miłosz:

[...] Był jednak przebiegły,
Patrzył jakby od razu rzeczy zmieniała pamięć
Odwracał się jadąc bryką bo chciał najwięcej zachować.

Odwracanie się do chwil minionych, przeżytych, zapamiętanych wtedy nawet, a może: tym bardziej, gdy "wzywają dźwięk i barwa coraz doskonalsze" (Zima, NZ).

W podobny sposób definiuje swój los w wierszu *W mieście Salem* (NZ), gdzie zasadniczym losu tego rysem jest właśnie p o w r ó t, "przesypywanie prochu zamienionego w litery", wspomnianie tych i tego, co zostało w dzieciństwie zarejestrowane. Cel i sens tego nakazu pamięci, powrotu precyzują bliżej kolejne dwa wersy powyższego fragmentu:

To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment
Kiedy z okruchów ułoży świat już doskonały.
(podkr. T. K.)

Dalsze "wyjaśnienie" odnajdujemy przy końcu całego poematu, gdy po opisie wnętrza pokoju, o którym wyżej była mowa, padają takie, znamienne nie tylko dla aspektu metapoetyckiego słowa:

Zdawałoby się nie widać powodu,
Skoro odjechałem znacznie dalej
Niż jakiegokolwiek drogi przez góry i lasy
Żeby tutaj przypominać tamten pokój
Należę jednak do tych, którzy wierzą w apokatastasis
Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny
[...]
Znaczy: przywrócenie
[...]
Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie
I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.

Taka jest rola pamięci... Obok wspólnej także Herbertowi motywacji etycznej powodującej pragnienie wstawiennictwa słowom, przypomnienie, upominanie się – pojawia się szerzej rozumiany udział pamięci w poezji: "ocalanie" – w s z y s t k i c h kruchych żywotów, którzy przez sam fakt bycia kiedyś na ziemi zasługują na słowo poety wyławiające ich z abstrakcji przeszłego czasu. Sięgając jeszcze głębiej (chodzi o Miłosza, oczywiście) napotykamy na "apokatastatyczne"¹⁰³ uzasadnienie uporczy-

¹⁰³ Apokatastaza – przywrócenie do pierwotnego stanu doskonałości; termin występujący przede wszystkim u Orygenesa i w gnostycyzmie. Później w teologii apokatastaza oznacza restytucję całego stworzenia wraz z potępionymi i odzyskanie stanu doskonałej szczęśliwości (Grzegorz z Nazjanzu, Grzegorz z Nyssy, Jan Szkot Eriugena). *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, opr. A. Podsiad, Z. Więckowski, Warszawa 1983, s. 24. Apokatastaza w teologii katolickiej oznacza "przywrócenie całego stworzenia do jedności z Bogiem oraz ostateczne zwycięstwo dobra w całym wszechświecie. *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1985, t. 1, s. 755, autor opracowania hasła: F. Gryglewicz.

wego przywracania pamięci nie tylko osób, lecz całej aury świata, który stanowił dla poety "najmocniejsze" doświadczenie życia, a które zachować chciałby na jakiś "ostatni moment", przewieźć na "drugi brzeg". Poezja bowiem – wierzy podmiot – może spełnić funkcję arki Noego, może być tym spisem wszystkiego co kiedyś zostanie wskrzeszone. Pragnie zatem "nazwać po imieniu" wszystkie "okruchy", z których po dokonaniu się wszystkich "biednych żywotów", Ktoś – jak ufa – "ułoży świat już doskonały"...

ZAKOŃCZENIE

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu

A. Mickiewicz

Bojąc się tego, co banalne,
zostawiam za milczenia progiem
wiele słów. W sercu zapisane
poezje moje, pogrzebane
w milczeniu – one są mi drogic.

K. Kawafis

Tak mało powiedziałem.

Cz. Miłosz

W omunczu tego co zostanie tu powiedziane powyższe zatytułowanie niniejszej części pracy odczytane być może jako nadużycie. Jak bowiem z a k o Ń c z y ć i uporządkować ten niezwykle splątany, opornie poddający się wszelkim syntetyzującym uogólnieniom aspekt myśli Miłosza? Zamiast więc z góry skazanych na porażkę prób pełnego "wyjaśnienia" i rekonstrukcji podłoża, z którego wyrastała metapoetycka myśl autora *Ocalenia*, właściwsze może będzie poczynienie kilku pozbawionych – miejmy nadzieję – szufladkująco "polonistycznych" zapędów, uwag uzupełniających.

Jednym z najistotniejszych rysów poetyckiego światopoglądu Miłosza jest wyzbyte przesądów, "swobodne" spojrzenie na precedens pisania, na poezję w ogóle. Będąc poetą jest Miłosz jakby poza nim i właśnie te najciekawsze myśli o poezji zrodzone są z tej "pogranicznej" świadomości. Tę postawę autora *Króla Popiela* charakteryzującą się wyostrzoną wiedzą o pułapkach na jakie narażona jest poezja, przenikliwie zdefiniował Gombrowicz. Twórca *Trans-Atlantyku*, tropiciel i "prześladowca" wszelkich sztywnych schematów, dogmatycznych przekonań i ortodoksyjnych poglądów mających usankcjonować brak ruchu myśli i bierne poddanie się tyleż wygodnym, co zafałszowanym stereotypom, w jakiegokolwiek dziedzinie życia się przejawiającym, bezbłędnie odnalazł w Miłoszu swojego duchowego sojusznika, przynajmniej gdy idzie o nieskrępowane powyższymi pętami spojrzenie na poe-

zję. Charakteryzując odpowiedź Miłosza na burzę rozpętaną przez siebie esejem *Przeciw poetom*¹⁰⁴, pisał Gombrowicz:

Cóż [...] mówi ten poeta, który - w imię Poezji - łączy się z terenem druzgocącym klątki piersłowe poetów? Czyż gdyby Szekspir miał ująć istotę tej zdrady, nie zawarłby jej w następującym wierszu:
 Jestem Miłoszem, Miłoszem być muszę
 Będąc Miłoszem Miłoszem być nie chce
 Miłosza w sobie zabijam ażeby
 Bardziej Miłoszem być...

[...] Ten poeta usiłuje wydobyć się z poety po to, aby ruszyć z miejsca poezję [...].

Dystans, z jakim kreśli Miłosz strefy dotyczące powołania istoty poezji oraz swój własny wizerunek twórczy sprawia, że więcej jest w nich pytań i niepewności niż tradycją uświęconych przekonań na temat poezji. To jednak stanowi o wartości tej refleksji, albowiem często przeciwstawny jej charakter, afirmowanie poezji z jednej i wielokrotne zaprzeczanie sensowi pisania z drugiej strony, przekonuje o głębszym rodowodzie tych niejednorodnych w tonie wypowiedzi. Pilny zaś czytelnik tego wielogłosowego, meta-poetyckiego traktatu, w jego "niezdecydowanym" charakterze rozpozna klimat swoich własnych, codziennych poszukiwań.

Przeczyc, wierzyć i całkowicie wątpić jest tym dla
 człowieka czym bieg dla konia.

Czyż przytaczając te słowa Pascala (w jednym z zapisów w *Nieobjętej ziemi*) nie myślał Miłosz o "usprawiedliwieniu" ambiwalencji objawiającej się w metapoetyckim także aspekcie swego dzieła? Właśnie owe "wewnętrzne sprzeczności", które rozdierają poezję Miłosza, to - zauważał J. Kwiatkowski - "stałe bijące źródło jej piękna"¹⁰⁵. "Przez całą twórczość Miłosza - pisze nieco dalej - przewija się świadomość własnej, tak dalece rozwiniętej historiozoficznej intuicji, iż ma ona w sobie coś z prawdziwego daru proroczego"¹⁰⁶. Jednoznaczną wymowę tej konkluzji (pochodzącej z roku 1980) sugerującej duchowe powinowactwa Miłosza z profetycznymi przeświadczeniami poetów epoki romantyzmu, być może podważyłyby nieco najnowsze wiersze autora *Wyznania*. Jednakże, ogólnie rzecz biorąc, spostrzeżenie Kwiatkowskiego dodającego nieco dalej, iż "wielkie serio Miłoszowskiego profetyzmu stale wyczuwa się w czasie lektury jego dzieła"¹⁰⁷, jest nie do zakwestionowania. Częsty, sceptyczny ton, kiedy "wprost" mówi o możliwościach i randze poezji, nie pokrywa się bowiem z głębiej wyczuwaną nutą wiary w trwałość i sens poetyckiego przekazu.

¹⁰⁴ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, "Kultura", 10:1951.

¹⁰⁵ Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, s. 223.

¹⁰⁶ Jw., s. 226.

¹⁰⁷ Jw.

"Pośrednim" dowodem jest przecież ranga problemów, jakie w swoich wierszach podejmuje.

W ciągu pięćdziesięcioletniego okresu twórczości, w czasie którego różnej rangi wypowiedzi o poezji zawarł w ponad stu wierszach, nie brak było myśli "za" i "przeciw" niej. Te wewnętrzne spory poety, człowieka, który poezji wyznaczył daleko pozaestetyczne wymagania; który z jej pomocą zawrzeć pragnął istotę c a ł e g o różnorodnego wymiaru losu człowieka; który ułomną ludzką mową zaświadczyć pragnął o spotkaniu jednostkowego, kruchego żywota z niepowtarzalnym urokiem świata (a także jego grozą); który wreszcie za pomocą słowa pragnął przywrócić do życia konkret minionego, obcego lub ukochanego istnienia - otóż istota tych dialogów wykracza poza rutynowe, "szufladkujące" uogólnienia. Metodologiczne szufladki bowiem przydatne do badania tego co typowe, co da się wywieść "z" i sprowadzić "do" w przypadku Miłosza "niechętnego" poety, nieufnie zabierającego się do pisania i będącego raczej człowiekiem który pisze niż poetą (a to jest różnica, i za to ceni go Gombrowicz) - muszą się zaciąć¹⁰⁸. Miłosz stawia poezji wymagania najwyższe, wykraczające właściwie poza jej możliwości. Całe życie dążył, aby "odpowiednie dać rzeczy słowo" (Norwid, *Promethidion*), aby ocalić słowem to, co minione. To pragnienie ocalenia wykracza w związku z apokatastatycznym przeświadczeniem poety poza charakter niejednokrotnie występujących u innych twórców dążeń¹⁰⁹. Owe heroiczne próby przeciwstawienia słowa triumfowi materii i czasu, nad biologiczną i duchową substancją człowieka zaświadczone są serią wielu utworów autora *Gdzie wschodzi słońce...*

¹⁰⁸ Oto dwie, jakże charakterystyczne wypowiedzi Miłosza (obie z roku 1981), poety nie szczędzącego uszczypliwych uwag tym "badaczom", którzy zaprzędani dziełu klasyfikowania, szufladkowania i podziałów, gubią wymykający się im sens literackiego przekazu syntetyzującego różnorakie aspekty myśli człowieka: "[...] od początku odnosiłem się z podejrzliwością do literatury i do poezji. Z tego względu zawsze brałem ze szczyptą soli rozmaite programy. Należąc do tzw. awangardy, zaliczany do tzw. drugiej awangardy [...] nie bardzo w to wszystko wierzyłem. Ja swój rozum miałem - inny. Więc to jest doświadczenie, że dobrze, dobrze - klasyfikatory, poloniści, programy... To bardzo ładnie, ale jest co innego". Zob. *Wieczór autorski Cz. Miłosza w CKS PW "Stodoła", 6 VI 1981, godz. 19*, w: "Z archiwum Warszawskiego Koła Polonistów", 1981, s. 27. Oto krótki fragment wywiadu jakiego J. Turowiczowi udzielił autor *Ziemi Ulra* " - [...] Jako poeta byłeś zawsze w kontakcie z poezją światową, tłumaczyłeś Francuzów, Eliota, Blake'a, Kawafisa, Amerykanów. Jaki nurt poezji współczesnej jest Ci najbliższy? - Bardzo nie lubię pytać tego rodzaju, pytań literackich, dlatego, że wydaje mi się, iż poeta winien żywić się czymś innym niż poezją, niż innymi poetami. Mogą istnieć pewne braterstwa broni, sojusze, ale ja czytam co innego, nie czytam powieści, stosunkowo mało czytam poezji, mnie interesują inne książki: filozofia, teologia, historia itd." Zob. *Pamięć ran. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Jerzy Turowicz*, "Tygodnik Powszechny", 3:1981.

¹⁰⁹ Przypomina się choćby *Radość pisania* W. Szymborskiej. Oto końcowa część tego wiersza:
 [...]

Jest więc taki świat,
 nad którym los sprawują niezależny?
 Czas, który wiąże łańcuchami znaków?
 Istnienia na mój rozkaz nieustannie?

Radość pisania.
 Możliwość utrwalania.
 Zemsta ręki śmiertelnej.

Ambiwalencja ocen własnych dokonani twórczych oraz możliwości poezji w ogóle, często komplikowała badaczom możliwość jednoznacznej oceny tego aspektu Miłoszowej refleksji. Przypomnieć wystarczy choćby dwugłos J. Błońskiego i E. Balcerzana¹¹⁰ sprzed ponad trzynastu lat. Błoński zauważa, że poezja często budziła w Miłoszu nieufność. Cytując słynne już *Najwyżej piękno* z wiersza *Nie więcej* (KP) dodaje, iż "w tym «najwyżej» czuć najwyraźniej pogardę". Kolejnymi argumentami Błońskiego są: *Pałac moich muz* (ŚD) oraz wyznanie z *Ars poetica?* (MBI), iż "W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego". Jakkolwiek można zgodzić się z uwagą o nieufności Miłosza wobec poezji, o tyle trudno przyjąć przypisywanie mu uczucia pogardy wobec jej "niepożądanego" piękna. To raczej gorzka konstatacja poety, którego ambicją jest nieosiągalne zbliżenie powstającego wiersza do pełnej mimesis. Odpowiadając zaś Błońskiemu, E. Balcerzan zauważa, że w tym samym co *Pałac...* roku (1948) powstał wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety* (ŚD), w którym pisze m.in.:

Chwała stronie świata która wydaje poetę!

I nieco dalej:

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

Natomiast sformułowanie: "Coś nieprzystojnego" (*Ars poetica?*) dotyczy raczej scharakteryzowania zagadkowej i niewyjaśnionej genezy rodzącego się dzieła, aniżeli bardziej ogólnej oceny istoty i wartości poezji.

Trzydzieści lat jakie dzielą nas od powstania obu wypowiedzi krytyków przyniosły nowe wiersze, nowe myśli o poezji. W późniejszym natomiast od przytoczonych wypowiedzi szkicu, podejmującym m.in. zagadnienie poezji w wierszach Miłosza, K. Dybciak zauważa, że "przekonanie o jej wspaniałości stale obecne jest w jego dziele"¹¹¹. Trzeba jednakże zaznaczyć, że utwory najnowsze (autor *Gier i katastrof* poetycką egzemplifikację swojego spostrzeżenia kończy na *Zaklęciu* z 1969 roku), przynoszą sporą porcję uwag, które podważają wcześniejsze, często afirmujące tony metapoetyckiej refleksji.

Wydaje się jednak, że ten pesymistyczno-ekstatyczny poeta generalnie rzecz biorąc ufa i wierzy poezji, zaś pesymistyczne skrzydło jego myśli rodzi się wtedy, gdy stawia literaturze wymagania nie do zrealizowania (co charakteryzuje późny okres jego twórczości). Niemożliwa jest pełna mime-

¹¹⁰ J. Błoński, *Aktualność i trwałość*, "Miesięcznik Literacki" 1:1974; E. Balcerzan, *Polaryzacja sztuki poetyckiej*, zamieszczony jw.

¹¹¹ K. Dybciak, *Poezja - pokolenia - światopoglądy. Miłosz i Herbert*, w: *Polska liryka religijna*, Lublin 1983, s. 554.

sis, niemożliwe jest ocalenie i przeciwstawienie się hegemonii czasu, który "rozwiąza się jak nitka z kłębka rzuconego w przepaść" (*Jeszcze ziemia*, NZ). "Życie jest niemożliwe (S. Weil) i niemożliwe jest także przekazanie słowem poety intuicji, które tę bezradną konstatację zrodziły". Niewielu poza tym chce słuchoać słów poety pragnącego uchronić kruche ludzkie istnienie przed konwencją nieświadomości, z jaką zmierzają ku śmierci, z jaką poddają się zewnętrznym powabom świata. Stąd m.in. ten pesymizm, stąd poczucie niespełnienia powołania.

[...] Rodzą się, dorastają
W wielkiej przerwie i nie chcą słyszeć co potem.
(Świadomość, NZ)

Jednakże mamy prawo sądzić, że liczne nieufne tony myśli o poezji w późnej twórczości autora *Nieobjętej ziemi* równoważone są nielicznymi, lecz obdarzonymi znacznym ciężarem gatunkowym wypowiedziami "za". Chodzi tu głównie o *Poznanie dobra i zła* (NZ). W utworze tym właśnie piękno obdarzone zostaje w świadomości poety eschatologicznymi konotacjami, "uzasadnieniem" metafizycznym.

Kiedyś pisał zrezygnowany: "najwyżej piękno" (*Nie więcej*, KP); teraz, po trzydziestu latach jest ono jednoznacznie nobilitowane wyłącznie, "tylko piękno":

Kiedy ludzie przestaną wierzyć, że jest zło i jest dobro,
Tylko piękno przywoła ich do siebie i ocali
Żeby umieli powiedzieć: to prawdziwe, a to nieprawdziwe.

Zdaniem Błońskiego, właśnie tutaj autor *Stanu poetyckiego* (HP) "wypowiada powołanie poety (czy artysty) najpełniej i najbardziej przejmująco"¹¹². Poeta, któremu bliskie były estetyczne poglądy św. Tomasza z Akwinu, wypowiadając tę skądinąd powszechnie wyczuwaną przez ludzką intuicję "prawidłowość", przywołuje jej definicję sformułowaną przez Alberta Wielkiego a przejętą przez Akwinatę. Jedną z tradycyjnych tez estetyki Tomaszowej mówi przecieź, że "piękno różni się pojęciowo od dobra, ale nie różni się "in re", bo wszystkie rzeczy dobre są piękne, a wszystkie piękne są dobre"¹¹³. Być może więc w ten sposób "usprawiedliwia" Miłosz istnienie poezji, gdyż tworząc wiersze syntetyzujące różnorakie aspekty ludzkiego doświadczenia – tworzył (jakby na marginesie – jak zauważa Kwiat-

¹¹² J. Błoński, *Muzyka późnych lat albo o formie moralnej*, "Tygodnik Powszechny", 27:1986.

¹¹³ W. Tatarakiewicz, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowieczna*, s. 286.

kowski) także piękno¹¹⁴. Wyrażona w *Poznaniu...* ufność w ocalającą moc poezji pokrewna jest Norwidowskiemu także przeświadczeniu, iż

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć... i więcej nic...
(Do Bronisława Z.)

Kończąc ten z konieczności szkicowy tylko wizerunek metapoetyckiej myśli Miłosza, warto dopowiedzieć, że źródło jej niejednoznaczności charakteru, równoczesnej obecności głosów "za" i "przeciw" poezji niekoniecznie tłumaczone być musi manichejskimi pierwiastkami w myśleniu autora *Ziemi Ulro*. O bardziej bowiem uniwersalnym charakterze zróżnicowanych, często wykluczających się i niespójnych dążeń i przekonań człowieka pisał m.in. (przytaczany przez Miłosza) Pascal. S. Weil zaś zauważa: "Równoczesne współistnienie w duszy sprzecznych ze sobą cnót to jakby obcegi – narzędzie do ujęcia Boga".

Pesymistyczno-ekstacyjny ton poezji Miłosza, w tym także "biegunowy" charakter myśli o poezji, myśli, której klimat wyznacza ciąg wypowiedzi układający się w łańcuch paradoksalnego dialogu, jest być może tym właśnie "narzędziem", za pomocą którego pragnie poeta wyrazić "niewyraźalne", nawiązać nić łączności z Tajemnicą. I chociaż, jak wspomnieliśmy, w ostatecznym rachunku staje Miłosz "po stronie" poezji, to należy pamiętać, że cała prawda dociekań o jej istocie dopiero wtedy się objawi, gdy wsłuchamy się także w nierzadkie przecież głosy zwątpienia i nieufności. "Jego wielkość, jego dominujący wpływ na sztukę współczesną tłumaczą się tym – pisał J. Maritain o Cézannie – iż wniósł koncepcję lub wizję wartości wyższej, "swego małego wrażenia" jak mówił, koncepcję, do której jego środki nie były proporcjonalne"¹¹⁵. Świadomość niewspółmierności środków i celów jakie z ich pomocą pragnął osiągnąć doskwierała także autorowi *Poety siedemdziesięcioletniego*, powątpiewającego niejednokrotnie: "co człowiek myśli i czuje nie zostanie wyrażone" (NZ). Z podobnych źródeł pochodzi zwątpienie Cézanne'a skarżącego się: "Niech pan zrozumie panie Vollard, kontur mi ucieka"¹¹⁶.

Kończąc, trudno sformułować jakąś syntetyzującą opinię, jednoznaczną konkluzję charakteryzującą istotę Miłoszowych sporów o poezję i poetę. Trudno bowiem refleksję tak wielowątkową sprowadzić do wspólnego mianownika: "kontur ucieka" zresztą wielu tym, którzy próbują opisać jeden choćby aspekt tego niezwykłego dzieła...

¹¹⁴ O związkach poezji Miłosza ze sformułowaną przez św. Tomasza z Akwinu definicją piękna (na które składały się wg Akwinaty trzy czynniki: pełnia, harmonia i blask) pisał np. D y b c i a k, dz. cyt., s. 550-551.

¹¹⁵ M a r i t a i n, dz. cyt., s. 166.

¹¹⁶ Jw.

"QU'EST-CE QUE LA POÉSIE QUI NE SAUVE PAS...?"
LE POÈTE ET LA POÉSIE DANS L'OEUVRE DE CZESŁAW MIŁOSZ

R é s u m é

La poésie de Czesław Miłosz, abordant différents sujets, a réservé une place toute particulière au fond métopoétique. Celui-ci apparaît dès ses "vrais" débuts dans *Trois hivers* (*Trzy zimy*, 1936), jusqu'à la *Terre impénétrable* (*Nieobjęta ziemia*, 1984), pour se trouver illustré de réflexions sur la poésie dans plus d'une centaine de ses oeuvres. Il arrive souvent - et c'est bien là une tendance qui s'accumule dans le temps - que tout un poème se soit centré autour de ce sujet, exprimé sous divers aspects. Impossible donc de faire part de l'essentiel du débat que Miłosz a engagé sur la poésie, sur son sens et le but de sa création poétique, de même que du statut énigmatique du poète. L'"avaleur secret des poisons manichéennes" piétine, doute, recouvre ses traces, reste enchanté par la capacité même de créer et la magie de la parole poétique pour douter ensuite (de plus en plus souvent dans son oeuvre ultérieure) et regarder d'un oeil sceptique les années qu'il avait passées à composer les mots...

Bien qu'ayant déjà énoncé ses idées sur la poésie en jeune poète (c'est surtout le cas des *Trois hivers*), leur importance - à en juger par le point de vue d'aujourd'hui - ne dépasse pas les formules traditionnelles, qui ne sont pas privées d'exaltations, de pathos ni, d'autant plus, la mesure (c'est-à-dire celle de la création de l'époque) des monologues égocentriques, fondés sur les convictions romantiques de la force et de la singularité du voyant. Une certaine modification, une sorte de "descente sur terre" ne s'effectuerait que quelques années plus tard, avant que n'éclate la dernière Guerre, où le jeune auteur déclare sa volonté de faire inscrire les fondements du personnalisme de Maritain dans son propre programme poétique.

La Guerre devint pour lui l'heure des purgations qui refoulèrent au deuxième plan les déclarations pompeuses et les velléités artistiques, détachées d'une morne réalité. C'est alors que le poète s'interroge sur le rôle que l'auteur et l'art devraient jouer parmi ses contemporains, à qui une mie de pain ou une journée de plus survécue constitue tout un monde à eux. Les poèmes d'après-guerre sont particulièrement marqués de l'incertitude du demain de l'auteur lui-même. Pourtant le poète se voit mal travesti en Tyrtée local et ne rejoint pas un groupe de poètes se servant d'un modèle de perception de la réalité en noir et blanc, fût-elle celle d'un pays occupé. Aux débuts mêmes de sa création très prometteuse, il attribue à la poésie un rôle de par trop sublime afin de pouvoir réduire celle-ci, sans discussions intérieures vaines, à la consolation de tous ceux qui étaient friands de pathos et d'une martyrologie trop facile. La confrontation entre le désir de s'engager et la conscience que la vraie poésie ne saurait se nourrir d'un journal - bien que les lettres de ce dernier fussent marquées de sang des innocents - sera à l'origine de magnifiques fragments de la *Libération* (*Ocalenie*).

Les poèmes d'après-guerre (à côté du *Poème sur le temps refroidi* (*Poemat o czasie zastygłym*, 1933), plus faible que les recueils ultérieurs) effleurent le journalisme sans perdre toutefois leur marque de grande envergure. Le poète y déclare maintes fois sa "volonté de servir les hommes" au temps de la "captivité des pensées". D'où les formules polémiques et pamphlétaires adressées au fonctionnaire de la "culture". Un autre tournant se fit vers 1952. Le contact avec un monde de la culture et de la nature différentes (émigration vers les États-Unis), de même que la libéralisation - du moins apparente - de l'ambiance politique en RPP et - ce qui est peut-être le plus important et le plus naturel en même temps - un lourd bagage d'épreuves d'un poète entièrement mûr pousseront Miłosz à regarder de plus en plus souvent sur "l'autre rive" (pour reprendre la formulation de W. Gombrowicz à propos des dilemmes de Miłosz pensif, à se poser des questions de nature philosophique, métaphysique - vers la méditation).

Le poète médite de plus en plus souvent sur son oeuvre pour s'enquérir du sens et de la raison de créer pendant que sa mère réfléchit demande implacablement un examen de conscience des années vécues, où - comme il le ressent le plus souvent dans *Où se lève le soleil...* (*Gdzie wschodzi słońce...*) - "le temps se défile comme un fil lancé dans un abîme". Charmé par la beauté du monde visible, poursuivant les désirs et les sentiments les plus intimes de l'existence, il découvre obstinément que les moyens dont il dispose (discours poétique) et ses desseins (description de la fascinante "écorce du monde", séduisante mais indicible avec la parole poétique) deviennent incomparables. La recherche d'une unique et seule forme, justement de celle-ci - forme, odeur et vue, ne finira jamais avec succès. C'est bien l'objet et le sujet de cette recherche, la sensibilité individualisée du scripteur, qui reste unique: l'ennemi le plus puissant de sa recherche de la plénitude de l'épreuve lui paraîtra le langage humain, conventionnalisé, insensible à l'individu objectif et subjectif, ayant réservé à ces derniers une forme figée pour exprimer les sensations. La barrière infranchissable des formes du langage est à l'origine de tensions et d'un malaise, quittes à le pousser à dépasser les formes traditionnelles - à recourir aux mots, aux archaïsmes, aux vieilles chroniques, aux pronoms exotiques des hommes qu'il avait rencontrés naguère. Et cela, à l'encontre de l'abstrait, du reproduisible et, pourtant, vers le singulier, l'individuel, vers l'affirmation d'une rencontre individuelle de l'homme avec la superficie des êtres créés.

L'impossibilité de pénétrer au coeur même de l'expérience sensorielle et de l'essence de "ce que l'homme pense et ressent" (c'est bien ici que réside l'un des incomparables paradoxes de Miłosz) se confirme par un grand nombre de poèmes magnifiques. Chose curieuse: le poète, doutant si souvent de l'idée de pouvoir saisir la structure à multiple dimension de la "terre impénétrable", préconisant l'opinion que chacun de ses poèmes n'est qu'une ébauche, le début d'une oeuvre projetée et qui survient (mais juste pour un instant!), au déclin même de sa vie est honoré du prix Nobel de littérature! Miłosz ayant imposé à la poésie les exigences les plus ardues, peut-être celles qui dépassaient sa mesure... Et pourtant les disputes intérieures, l'essence même de ses tentatives de description de l'expérience et du monde individuels d'un être humain qui l'habite, aussi fragile et riche qu'il fût, ont été caractérisées d'une manière extrêmement intéressante et exceptionnelle et, pour tout dire, probable. Tellement probable, bien qu'il puisse sembler difficile à des non-poètes de

présager le déroulement des dilemmes poétiques et "artistiques". Et cependant ceux-là ne sont pas les seuls à montrer le désir constant, la passion de connaître et de comprendre l'homme et son monde à lui. Ce ne sont pourtant pas les digression "artistiques" qui décident de la valeur du fond métapoétique de l'auteur de la *Ville sans nom* (*Miasto bez imienia*), mais les tropes allant souvent dans le même sens que les dialogues, inédits dans aucun des textes poétiques ni attestés par aucune trace matérielle, des lecteurs de cette oeuvre extraordinaire...