

TERESA SKUBALANKA

### O STYLU OSTATNICH WIERSZY CZESŁAWA MIŁOSZA

Przedmiotem mojej analizy będzie styl językowy utworów poety zawartych w dwu tomikach pt. *To* z roku 2000 i *Wiersze ostatnie* z roku 2006. Utwory zebrane w zbiorze pt. *Druga przestrzeń* z roku 2002 omówiłam częściowo w książce pt. *Język poezji Czesława Miłosza*<sup>1</sup> i nie będę już do nich powracać. W przedstawianym tu artykule zachowałam układ zagadnień wprowadzony przeze mnie do cytowanej książki w tym celu, aby jaśniej ukazać zbieżności i różnice w stosunku do poprzedniej twórczości poety. Będą to następujące działy: *Program poetycki Miłosza*, *Poeta czy prozaik*, *Symbole*, *Aforyzmy*, *Potoczność*, *Retoryczność*, *Stylizacje*, *Liryzm*, *Opisy krajobrazów*. Na pierwszy rzut oka taki układ może się wydawać mało spójny, odzwierciedla on jednak określoną koncepcję badań stylistycznych. Wyłożyłam ją ostatnio w rozprawie pt. *Kategorie stylistyczne*<sup>2</sup>, gdzie pisałam: „Ważną cechą stylu jest przenikanie jego składników nacechowanych kategoryalnie; poprzez poszczególne poziomy stratyfikacyjne języka [poziom języka, poziom stylów funkcjonalnych, poziom tekstu językowego, w tym poziom dzieła], by skumulować się w tekście, pod warunkiem istnienia relewantnej długości takiego tekstu. Zjawisko to daje się prześledzić na przykładzie jakiegokolwiek monografii stylistycznojęzykowej, między innymi na przykładzie ostatnio wydanej przeze mnie monografii o języku poezji Czesława Miłosza. [...] Możliwie kompletny opis zjawisk językowostylistycznych w badanych tekstach poety musiał obejmować zarówno zjawiska normy systemu jako punktu odniesienia, np. zdania typu „Ja jestem wiatr” [na tle normy ...], jak i przykłady z zakresu stylów funkcjonalnych, np.

---

Prof. dr hab. TERESA SKUBALANKA – emerytowany profesor Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; adres do korespondencji: ul. Kurantowa 6/24, 20-838 Lublin.

<sup>1</sup> Lublin: Wydawnictwo UMCS 2000, s. 122.

<sup>2</sup> „Stylistyka” 16(2007), s. 567-611.

poetyzmy czy wyrazy typowo potoczne, a wreszcie także typowo tekstowe fenomeny powiązane z takimi kategoriami poetyki jak liryzm czy opisy krajobrazów. Tak charakterystyczne dla stylu poezji Miłosza aluzje i symbole jako wykładniki ogólnej kategorii poetyckości należącej do poziomu stylów funkcjonalnych ujawniają się w jakiś szczególny sposób świadczący o ich związku z tekstem, np. jako aluzje i symbole ze sfery biblijnej”<sup>3</sup>.

#### PROGRAM POETYCKI MIŁOSZA

Kiedy porównujemy najważniejsze tezy programu poetyckiego Miłosza w dziedzinie języka z okresów jego dojrzałej twórczości z zarysem programu ujawnionym w najpóźniejszych utworach, zauważamy przesunięcie niektórych akcentów ważności na poszczególnych twierdzeniach. Bez zmiany jednak pozostaje postawa, którą można określić jako wysoką ocenę polszczyzny i własnej roli w jej „uświatnianiu”. Wcześniej pisał o tym w wierszu *Moja wierna mowo* (W 2, 182):

Moja wierna mowo,  
może to jednak ja muszę ciebie ratować.

Podobnie brzmią późne wiersze:

Wiernie służyłem polskiemu językowi.  
Pośród wielu języków jest dla mnie jedyny  
I wzywa, rozkazuje, żeby go uświecić

*Dziewięćdziesięcioleci... WO 18; Żywotnik WO 11.*

Dla poetyki Miłosza znamienny był zawsze postulat adekwatności języka opisu wobec rzeczywistości, wyrażający się w sensualizmie i konkretności, o czym pisał w wierszu *Wezwanie* (W 2, 206):

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

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 574.

To poetyckie założenie odnajdujemy także w ostatnich wierszach:

Jakbym był posłany, aby wchłonąć jak najwięcej  
barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć  
wszystkiego co jest  
udziałem człowieka, przemienić w doznane  
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd  
przyszędłem.

*Gdziekolwiek To 32.*

Wstępuje także jako materialne świadectwo takiej praktyki poetyckiej, m.in. w wierszu *Nad strumieniem* (To 27), zanalizowanym przeze mnie w części poświęconej opisom krajobrazów.

Zasada prostoty stylu należała zawsze do kanonu stałych reguł stylistyki Miłosza w myśl postulatu: „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta” (Wstęp W 2,7). Zasadę tę w późnych wierszach zdaje się zastępować teza o programowej zaściankowości, prostoduszności i koniecznej pokorze twórcy:

Bardzo potrzebni są tacy szamani.  
Bez ich mamrotań co począłby człowiek!

*Żywotnik WO 22*

Byłem podglądaczem wędrownym na ziemi.

*Voyer To 33*

Zamiast spowiedzi w nocy układam strofy.  
Tylko dlatego mądry, że zaściankowy.

*Daemones To 97.*

Sporo miejsca poświęca poeta doniosłej roli poezji i artysty. Można nawet mówić o apoteozie poezji w wierszu *O poezji z powodu telefonów po śmierci Herberta* (To 75):

Oswobodzona z majaków psychozy,  
z krzyku ginących tkanek,  
z męki wbitego na pal.

Wędruje światem  
wiecznie jasna.

W zgodzie z dawnymi ujęciami poeta przyrównywany jest do czarodzieja a poezja do czarów:

Skoro już jestem  
Szamanem, mam odprawiać moje rytuały  
Nieco powyżej, a nie poniżej człowieka.

*Historie ludzkie* WO 39.

Poezja jest „czarodziejskim rejestr” (*Gdziekolwiek* To 32). Z drugiej strony ironicznie wyraża się o „poetach lirycznych”:

Liryczni poeci  
Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.  
To niemal warunek. Doskonałość sztuki  
Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo.

*Orfeusz i Eurydyka* WO 43.

Wysoką oceną obdarza poeta artystę w wierszu pt. *Sztukmistrz* (To 43 – o możliwej aluzyjności tego tekstu piszę w części poświęconej symbolom):

Sztukmistrzu, budujesz gwiazdę, która będzie wędrować  
po niebie dopiero co urodzonych.

Głównym problemem dotyczącym języka i stylu poezji Miłosza w najpóźniejszym okresie jego twórczości stała się antynomia prawdy i kłamstwa i związana z tym kwestia poetyckiego mówienia i milczenia. O niemożliwości głoszenia prawdy mówią liczne wypowiedzi, tak np. o zmaganiu się z problemem maski wspomina z akcentem ironii wiersz *Przepis* (To 36):

Nawet gdybym dojrzywał do skargi hiobowej  
Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny  
Porządek rzeczy. [...] Kto cierpi, powinien  
Być prawdomówny.

Diabły w wierszu *Daemones* (To 97) wyrzucają poecie jego „życie skłamań”. O maskowaniu prawdziwych przeżyć i o niemożności mówienia prawdy mówią wiersze *Vipera berus* (To 41), *Bez dajmoniona* (WO 20), *Do poety Roberta Lowella* (To 71), *Jeżeli* (To 49), *Ze szkodą* (To 54). Motyw milczenia zdradza poeta w wierszu *Przemilczane strefy* (To 53):

Powtarzam jak inni słowa politycznie poprawne,  
Bo nic nie upoważnia mnie  
Do wyjawiania rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca.

Koncepcja przemilczania poetycki wyraz zyskuje w wierszu zaczynającym się od słów *Nie wyjawiać...* (WO 17):

Nie wyjawiać, co zabronione. Dochować sekretu,  
Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.  
To jak w dzieciństwie pokój, w którym straszy,  
I nie wolno otwierać drzwi.

Poetyka niedopowiedzenia uwydatnia się szczególnie w tytułowym wierszu zbioru *To*, gdzie poeta wyzyskał kategoriałną właściwość zaimka *to*, nazywającego w sposób ogólnikowy. Cytuję charakterystyczne fragmenty utworu:

TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym, obcym mieście  
i podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się ciężkie kaski  
niemieckich żandarmów. [...]  
Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur  
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

Interpretacje tego wiersza nie dają jednoznacznych wyników. S. Sawicki zwraca uwagę na różnorodność opisywanych doświadczeń: „Nie wiemy, jakiego rodzaju zło jest tożsame z tym, co Miłosz określa jako «TO»”<sup>4</sup>.

Wiersz pt. *To* stanowi świadectwo paradoksalnej sytuacji poetyki Miłosza. Ten chwalca jasności i zrozumiałości (jeszcze u schyłku twórczości przypomina dawne zasady stylistyczne, którymi były *integritas*, *consonantia* i *claritas* ‘czystość, zgoda, jasność’ – wiersz z incipitem „W Wilnie kwitną bzy” WO 15) z czasem na pierwsze miejsce zdaje się wysuwać ideę niedopowiedzenia i niedookreślenia wypowiedzi poetyckiej jako wyraz odpowiedzialności za słowo.

#### POETA CZY PROZAIK

W swojej późnej twórczości Miłosz pozostaje wierny głoszonemu dawniej pogładowi:

---

<sup>4</sup> Miłoszowy „oścień”, „Ruch Literacki” 45(2004), z. 1(262), s. 90.

Zawsze tęskniłem do formy bardziej pojemnej,  
która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą.

*Ars poetica* W 2, 174.

Powstaje wrażenie, że z czasem nawet nasila się u niego dążenie do zacierania granic międzyrodzajowych i międzygatunkowych. Stosunkowo nieliczne późne wiersze odznaczają się jednolitym stylem – zazwyczaj obserwujemy zjawisko, które można nazwać melanżem stylistycznym.

Już w dawnym zbiorze pt. *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* poeta pomieszał ze sobą teksty oczywiście prozaiczne z oczywistą poezją, co widać także w obu ostatnich tomikach. Mamy więc przykłady niewątpliwej prozy narracyjnej z narracją trzecioosobową, niemal pozbawioną wyrazistych figur stylistycznych, tak znamienych dla poezji. Autor zachowuje natomiast układ wersów typowy dla utworów poetyckich, tak dzieje się np. w wierszu pt. *W garnizonowym mieście* (WO 14), podobnie rzecz się ma w *Przemilczanych strefach* (To 53). Obok tego istnieją przykłady niewątpliwej prozy pamiętnikarskiej (np. fragment *Po podróży*) czy eseistycznej, filozoficznej (np. utwór pt. *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*). Osobne miejsce zajmuje proza kronikarska, wspomnieniowa, lekko archaizowana, jak np. utwór pt. *Mój dziadek Zygmunt Kunat*.

Najistotniejsze okazują się jednak wiersze ze wspomnianym wyżej melanżem stylistycznym. Zacytujmy dla przykładu fragment *Vipera berus* (To 41). Wiersz zaczyna się prozaicznie, według zasad polszczyzny literackiej o typie standardowym:

Chciałem powiedzieć prawdę  
i nie udawało się.  
Próbowałem spowiedzi,  
ale nic nie umiałem wyznać.  
Nie wierzyłem w psychoanalizę

Jednak w tym miejscu pojawia się metafora, znamię poetyckości:

I dalej noszę w sobie zwiniętą żmiję winy.

Podobne pomieszanie widać w wierszu *Jeżeli* (To 49):

Jeżeli nie mogę dostąpić Raju,  
(Bo niewątpliwie za wysokie dla mnie progi),

Chciałbym w którymś z regionów Czyśca  
Dostąpić wyzwolenia z fantomów umysłu,  
Których władzę nade mną pamiętam, [...]  
Śmiać się czy płakać? Ale tkwią w ciele  
Te drzazgi egzaltacji i nierozum.

Sytuacja stylistyczna jest tu jednak bardziej skomplikowana: do terminów religijnych dołącza się potoczność (parafraza powiedzenia *za wysokie progi na moje nogi*, fraza *śmiać się czy płakać*), by przetrząść się w poetycką metaforę z drzazgami w ciele.

Wiersz *O nierówności ludzi* (To 68) jest małym traktacikiem filozoficznym, choć mu daleko do pełnego stylu naukowego. Tak np. wersy:

Na mojej własnej potrzebie uwielbienia  
Opieram przekonanie o co dzień odnawianej hierarchii.

odbiegają od ścisłości sformułowań naukowych, głównie dzięki brakowi uściślających określeń uwielbienia i hierarchii. Natomiast archaizowane wersy:

Obym okazał się godny wysokiej kompaniji  
I szedł z nimi niosąc potęg królewskiego płaszcza.

pisane są alegoryzowanym stylem poetyckim.

Inny przykład z wiersza *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* (To 84) pokazuje, jak w tym tekście łączą się w całość elementy religijnego patosu (*brama niebios*), terminy naukowe (*świadomość*) z przenośnią gramatyczną, uwikłaną w kontekst potoczny:

To musi być okropne, mieć taka świadomość,  
w której są równoczesne  
jest, będzie i było.

Do wielu utworów, nierzadko traktujących o tematach z dziedziny sztuki, filozofii, teologii czy historiozofii, Miłosz wprowadza formułę potocznego dialogu. Wiersz staje się jakby urywkiem rozmowy, której pierwsza część znajduje się w presupozycji tekstu: „To jasne, że nie mówiłem, co naprawdę myślę” *To jasne* To 47, „To nie było tak”. *Przemilczane strefy* To 53, „Ależ tak, Bereniko”. *Obrzęd* To 86, „Więc jednak przetrzymałem was, moi wrogowie!” *Dziewięćdziesięcioletni...* WO 18.

Na zakończenie tej części rozważań chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na szczególny typ nowatorskich połączeń słownych, występujących w tekstach Miłosza. Nie są to metafory poetyckie w pełnym tego słowa znaczeniu, a jednak zawierają w sobie element niezwykłości, wynikający z naruszenia łączliwości składniowo-semantycznej składników tekstu, o czym świadczą następujące przykłady: „zajmuję się niepamiętaniem” *Zdziechowski* To 62, „Wydany temu, co mnie tak udręczało, / Że biegłem prosto przed siebie, w układanie wierszy”. *Modlitwa* To 94, „Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia” *Po* To 98, „To znaczy dążyć bez ustanku i być samym dążeniem” *Niebiańskie* WO 49.

Efekt ten uzyskuje poeta poprzez metaforyzację abstraktów, co nie oznacza, że brak u niego sensualnych i konkretnych ujęć: „Poddany i niepoddany kamiennemu prawu” *Do natury* WO 9, „Całe życie zamknięty w łupinie orzecha” *W parafii* To 91, „Zostanie tylko ogromny śmiech pustki” *Wybie-rając...* To 55.

#### SYMBOLE

W ostatnich utworach poety utrzymuje się obecność wielu symboli konwencjonalnych, znanych także z wcześniejszej twórczości. Są to takie symbole, jak ścieżka, droga *Własne tajemnice* To 48, *Ogrodnik* To 82, *Dobroć* WO 84, pieniądz ‘symbol finansjery’ *Oda na...* To 57, kamień ‘symbol braku życia, może aluzja do znanego wiersza Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*’:

A może my zacniemy adorować kamień,  
Zwyczajny, polny kamień, samo jego Bycie,  
I odprawimy modły nie otwierając ust?

*Obrzęd* To 87.

Symbol ten występuje także w znaczeniu ‘nieusuwalnej przeszkody:

Świat jest nieugięty, nieubłagany, obojętny,  
To kamień, o który, biegnąc boso, ranileś wielki palec stopy.

*Przeciwieństwo* To 61.



Ponadto do rzędu omawianych symboli należą popioły ‘zmarli’ *O nierówności ludzi* To 68; otchłań, przepaść *Ogrodnik* To 82, *Historie ludzkie* WO 39, *Późna starość* WO 51; tuman ‘symbol niezrozumienia’ WO 27; brama *Alkoholik...* To 84; sól *Obrzęd* To 87; światło tamże; miód *Modlitwa* To 93; piołun ‘przykrości’ tamże; trumna ‘śmierć’ *Daemones* To 95; pył, próchno *Pan Syruć* WO 12, *Dziewięćdziesięcioletni...* WO 19; berło *Żywotnik* WO 21; harfa tamże; cień *W tumanie* WO 27; labirynt *Historie ludzkie* WO 39; kwiaty *Co mnie* WO 53; słońce *Obrócenia...* WO 78.

Oprócz dawnych, starożytnych czy biblijnych, symboli pojawiają się także nowsze, znane z twórczości Miłosza i innych poetów XIX i XX wieku, jak np. jezioro, opisywane przez poetę jako symbol przeżyć, głównie smutku i grozy, związanych z utraconą ojczyzną (*Jezioro* W 1, 67, *Elegia do N.N.* W 2, 203). Obecnie jezioro staje się symbolem erotycznym, nie tracąc przy tym odniesień do utraconej ojczyzny:

Jeziro panieńskie, jezioro głębokie,  
Zarastaj sitowiem jak dawniej u brzegu,  
Igraj w południe z odbitym obłokiem  
Dla mnie, w dalekich krajach zniknionego.

Twoja panienska jest dla mnie prawdziwa,  
W wielkim mieście nad morzem zostały jej kości. [...]  
Odjęta jest jedyność jedynej miłości.

*Jezioro* To 16.

Innym powtarzającym się symbolem jest lustro, częste we wcześniejszej poezji jako oznaka ulotnej pamięci, myśli, wyobrażenia nierzeczywistej osoby (*Rzeki maleją* W 2, 116, *Lauda* W 2, 241 i inne). W analizowanych zbiorach metaforyzuje się czynność realna przegłądania się w lustrze:

Patrzę w lustro i niemiła jest mi moja twarz,  
Pamięć otwiera się, a tam straszno.

*Bez dajmoniona* WO 20; *Rok 1900* To 46.

Nieco inaczej przedstawia się ten symbol w wierszu *Jedno zdanie* (W 29), gdzie mowa o strojeniu min w lustrze. Poeta wskazuje na charakter poezji Różewicza zapatrzonej w siebie, skoncentrowanej na refleksji autotematycznej (*Różewicz* To 78).

We wspomnianym wierszu *Jedno zdanie* lustro kojarzy się ze studnią czasu:

Pochylający się jako dziecko przez cembrowinę studni  
i tam głęboko maleńka, niezupełnie znana twarz.

I właśnie niepewność tego, czym jestem, łączy mnie  
z następną osobą przed lustrem.

Do rzędu znanych dawniej symboli należą też kraina i miasto, np.:

daleko zapalały się miasta mirohrady  
i wszystko ogarnął sen

*Pan od matematyki* WO 31,

gdzie występuje czarodziejska, neologiczna nazwa będąca złożeniem wyrazów *mir* ‘spokój’ i ruskiego *hrady* ‘grody’ (najpewniej cerkiewizm z pochodzenia) jako nazwa znacząca. Kontekst z poetyzmem *sen* wskazuje na funkcję poetyzacyjną. Ponadto miasta i kraje uzyskują znaczenie symboliczne w wierszu *Niebiańskie* WO 49. Ulubione dawniej przez poetę ogrody powtórzą się w tym samym wierszu.

Zgodnie z dawnym zwyczajem poety zdarzają się też zupełnie nowe symbole, jak np. mur:

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur  
I zrozumienie, że ten mur nie ustąpi naszym błaganiom.

*To To* 8.

Symbolicznie ujęta jest antropomorfizowana leszczyna (*Do leszczyny* To 9), ogniskująca w sobie przypomnienie ojczyzny.

Głowa w wierszu *Głowa* (To 18) okazuje się symbolem niejasnym, być może jest to symbol przeznaczenia:

Olbrzymia głowa wynurzała się  
zza pagórków po drugiej stronie rzeki  
i widziała chłopca z wędką [...]
   
– Co z nim zrobimy – zastanawiała się głowa  
wydając dyspozycje duchom lotnym,  
wyspecjalizowanym w układaniu losu.

Z innych tego rodzaju symboli wymienimy takie, jak irys ‘symbol szczęśliwej przeszłości’ *O!* To 28; żmija ‘symbol winy’ *Vipera berus* To 41; drzazgi „Te drzazgi egzaltacji i nierozum” *Jeżeli* To 49; mięso ‘substytucyjnie ludzkie ciało’ *O nierówności ludzi* To 68, *Ogrodnik* To 81; tabliczka mnożenia *Jeden i wiele* To 83; okręty we mgle<sup>5</sup> *Osoby* To 90; łupina orzecha *W parafii* To 91; katedra „Przez mroczne bieglem katedry, / Nieznane siły mnie strzegły” *Dæmones* To 97; żółw *Żółw* WO 32 (cały utwór jest alegoryczny, żółw jest symbolem natury przeciwstawionej człowiekowi), trzewiczek ‘symboliczne pars pro toto księżniczki’ *Księżniczka* WO 36; maski, tiary, liturgiczne szaty jako symbole znikomości *Niebo* WO 6. Symboliczny flet szczurołapa odnosi się do pokus cywilizacji *Flet szczurołapa* WO 56, a muchy symbolizują rokosze erotyczne:

Tańczą razem z nami,  
Tak jak pan i pani  
Na brzegu otchłani.

*Na cześć księdza Baki* WO 72.

Symbolizacja ogarnia także nazwy własne: „Oj, jak brakowało jakiegoś Tomasza z Akwinu” *W tumanie* WO 27; treny Jeremiasza tamże.

\*

Na szczególną wzmiankę zasługują nierzadko zbliżone funkcją do symboli aluzje do twórczości innych poetów. W tym miejscu ograniczę się do poezji Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Utwory Mickiewicza przywoływane są w formie cytatów (także mini-cytatów). W wierszu pt. *Do leszczyny* (To 9) Miłosz opisuje ten krzew aluzyjnie:

Jak zawsze czarodziejska, z perłami twoich orzechów

co stanowi aluzję do tekstu *Pana Tadeusza*:

Leszczyna jak menada z zielonymi berły<sup>6</sup>,  
Ubranymi jak w grona w orzechowe perły

ks. III, 552-553.

<sup>5</sup> Cytat „Byliśmy jak dwa okręty we mgle” przypomina mi, niestety, nie zidentyfikowane porównanie z twórczości jakiegoś anglosaskiego autora.

<sup>6</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1955, s. 91.

Trawestację cytatu z zakończenia *Pana Tadeusza* („I ja tam byłem, miód i wino piłem”) jest wers z wiersza pt. *W garnizonowym mieście* (WO 14):

I ja tam byłem, tamtejsze piwo piłem.

W wierszu pt. *W tumanie* (WO 27-28) poeta przedstawia fikcyjną rozmowę z „panem Adamem”, zawierającą zmetaforyzowane realia, takie jak pęknięty garnek, wątroba dotknięta marskością, co przypomina realistyczny styl *Pana Tadeusza*, aż w końcu pojawia się słowo-świadek *gospodarstwo* z I księgi poematu:

A nie martw się o poezję. Ma własne gospodarstwo

Do poezji Mickiewicza nawiązuje też wiersz *Ze szkodą* (To 54).

Znacznie trudniejsze do wychwycenia są aluzje do tekstów Juliusza Słowackiego. Utwory tego poety przypominają żartobliwy wierszyk *Późna starość* (WO 51) z fragmentem:

Pora na pobożną literaturę,  
 żebym uczepił się którejś świętej osoby,  
 na przykład błogosławionej Kunegundy,  
 i żebym zawisł jak wiórek nad otchłanią.  
 Ona z kolei trzyma się szaty św. Franciszka  
 I tak połączeni w girlandę unosimy się.

Genealogia literacka lotu do gwiazd sięga utworów Dantego i Petrarcki, a topos ten szczególnie zaznaczył się w twórczości Słowackiego w poemacie szwajcarskim:

Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,  
 Chodzić po wodach i po niebie latać;  
 A ona tak mię prowadziła wszędzie! [...]  
 Spójrzę w lecące po niebie łabędzie  
 I tam polecę, gdzie one polecą<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, wyd. 2, t. III, Wrocław 1952; t. XIII, cz.1, Wrocław 1963. O obecności tego toposu w twórczości Leśmiana pisałam w pracy: *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 143.

a także w *Eolionie*. Wyrazem-świadkiem poezji Słowackiego jest też ulubiony przez niego wyraz *girlanda*.

Innym takim świadectwem stylu tej poezji stało się *prochowisko*<sup>8</sup> (u Słowackiego używane przeważnie w *Królu-Duchu*) :

Pod tysiącami zastygłych stuleci,  
Na prochowisku zetlałych pokoleń

*Orfeusz i Eurydyka* WO 43.

Najtrudniejsze do identyfikacji okazują się aluzje do twórczości Norwida. Wprawdzie utwór *Sztukmistrz* w tytule nawiązuje do znanego studium K. Wyki o twórczości tego poety<sup>9</sup>, ale wiersz ten może być odczytany jako gloryfikacja roli artysty w dziejach ludzkości, a nawet jako utwór nie pozbawiony elementów autobiograficznych. W istocie apostrofa „Mistrzu pokonanej rozpacz” może odzwierciedlać losy zarówno Norwida, jak i samego Miłosa<sup>10</sup>.

Innymi śladami obecności stylu Norwida w analizowanych utworach zdają się być np. szczególne neologiczne rzeczownikowe znaczenia zaimków z tytułowym *To* na czele, przypominającym *Quidam* Norwida. Pozostałe przykłady to: „I wchodzimy w Inne, poza czas i przestrzeń” *Co mnie* WO 53; „I skażona jest każda poszczególność, / Która [...] żyje w Nie-Gdzie” *Głos* WO 62; „Ukazuję się Ja” *Późna starość* WO 51; „Miał świadomość, że znalazł się w Nigdzie” *Orfeusz i Eurydyka* WO 43, także w tej funkcji *ego* *Damones* To 97. Neologizmem jest też użyta w rzeczownikowej funkcji forma stopnia wyższego: „Nie ma dna gorszemu” *Późna starość* WO 51.

Wzmószona intelektualizacja późnych tekstów Miłosa powoduje w ogólności pojawianie się wielu abstraktów neologicznych, jak np. formacje z dywizem *niby-czas* WO 78, *niby-wakacje* *Do poety Roberta Lowella* To 71, a także formy liczby mnogiej rzeczowników nie występujących zazwyczaj w tej funkcji: *wtajemniczenia* *Księżniczka* WO 36, *nicoście* *Wybierając...* Tom 55, *poratowania* *Jeden i wiele* To 83, *milenia* tamże.

Pozostałe neologizmy to *niepamiętanie*, *nierozumienie*, *diabelskość*, *ranliwy*, *pojedynczość*, *współczuwanie*, *jamochołtonny*, *poszczególność*, *między-*

<sup>8</sup> Por. T. Skubalanka, *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*, Toruń 1962, s. 110, 207.

<sup>9</sup> Cyprian Norwid. *Poeta i sztukmistrz*, w: tenże, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.

<sup>10</sup> Norwid wyrazu *sztukmistrz* używał rzadko (np. w wierszu *Do Bronisława Z.*), częściej w tym znaczeniu występuje *artysta*. Natomiast *sztukmistrza* znajdujemy w *Panu Tadeuszu*: „Sztukmistrz musi ulecieć w sfery ideału!” ks. III, 609.

*obłoczny, mrocznieć*, neosemantyzm *żywotnik* ‘życiorys’, zazwyczaj termin botaniczny ‘tuja’.

Osobnego komentarza wymaga kilka przykładów: okazjonalnie widać reinterpretację etymologiczną w zestawieniu „Fala, wełna. Wilna” *Pastele Degasa To 72*, gdzie *wełna* stp. ‘fala’ istotnie spokrewniona z lit. *wilna*, podczas gdy *fala* pochodzi z niem. *Welle*.

Neologizmem jest też rzeczownikowo użyty wyraz onomatopieczny:

Pisali wiersze pastuszkowie i uczniowie mełameda  
Pod umpfa, umpfa trąb defilady i pienia procesji.

*W garnizonowym mieście* WO 14.

Na wzór potocznego *co się narobiło* powstał twór analogiczny:

Nareszcie rozumieliśmy nasze życie,  
Ze wszystkim, co się w nim nadziało.

*Obrócenie...* WO 78.

#### AFORYZMY

Aforystyka stanowi jedną z głównych form stylistycznych późnych wierszy Miłosa. Śmiem twierdzić, że staje się jeszcze bardziej widoczna niż we wcześniejszych utworach, chociaż i one były nasycane sentencjami. Wśród badanych aforyzmów część z nich tworzą lapidarne ujęcia w stylu:

Kto cierpi, powinien  
Być prawdomówny

*Przepis* To 36

Jak najmniej szkodzić.

*Ze szkodą* To 54.

Najczęściej jednak aforyzm wmontowany jest w kontekst, czasem tak bardzo obszerny, że cały utwór lub znaczna jego część wydaje się jedną rozwiniętą „złotą myślą”:

*Polemós pater pantón*  
Wojna ojcem wszystkiego,

Powiada Heraklit. [...]  
Wszelki możliwy nonsens,  
Wszelkie zło  
Bierze się z wojny o górowanie nad bliźnim.  
I skażona jest każda poszczególność,  
Która oddziela się od umierającego ciała  
I żyje w Nie-Gdzie.

*Głos WO 61-2.*

Wzorowanie się na stylu eseistyki literackiej czy filozoficznej sprzyja zacieraniu się granic między aforyzmem właściwym a twierdzeniem naukowym. Tak np. utwór pt. *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* (To 59-60) cały składa się z aforyzmów-twierdzeń, które pod względem składniowym dopełniają konstrukcję tytułu.

Pojęcia, wokół których krystalizuje się treść sentencji Miłosza, stanowią bogaty repertuar, ogarniając różne sfery życia i śmierci człowieka, wiary, przeżyć, cywilizacji, historii, sztuki (w tym poezji), języka, Takie jak przeznaczenie, przemijanie, starość, historia, świat, ludzie, bogowie, śmierć, rozum, Opatrzność, natura, zło itd. Często tworzą układy dychotomiczne w rodzaju: dobro–zło, dusza–ciało, szczęście–nieszczęście. Prawie nie ma wiersza bez złotej myśli. Ponadto poeta włącza w krąg swojej aforystyki także cytaty, przysłowia i powiedzonka przysłowiowe.

Niektóre aforyzmy szczególnie silnie uwydatniają wspomniane wyżej antynomie pojęciowe, czasem na zasadzie paradoksu, gry słów:

Nic nie trwa, ale trwa wszystko: ogromna stałość.

*Do leszczyny To 9*

Udając radość, chociaż jej zabrakło.

*W czarnej rozpacz To 37*

I lęk w powietrzu, niewymówiony lament:  
Bo nie dosyć chcieć wierzyć, żeby móc uwierzyć.

*Oda na...To 57.*

Niekiedy podniosły z natury styl aforyzmu osłabia wprowadzenie elementu ironicznego lub potocznego:

Moralitet uczy,  
Że zawsze w końcu wygra sprawiedliwość.

No, niekoniecznie. [...]  
 Opatrzność chroni głupków i artystów,  
 Jak ktoś powiedział.

*Dziewięćdziesięcioleci... WO 18.*

W aforyzmach zawarte są liczne wskaźniki dyrektywności. Służy jej pośrednio także znamieny dla sentencji czas terażniejszy omnitemporalny i zdanie egzystencjalne, np.:

Ludzie i bogowie są w ciągłym ruchu winy i przebaczenia.

*Przeciwieństwo To 61.*

Służą jej także liczne wskaźniki predykatywne, takie jak bezokoliczniki („Nie wymagać od ludzi / Zalet, dla których nie są stworzeni” *Obrzęd To 86*), *trzeba, powinien, nie wolno, należy się*, różne formy czasownika *musieć*, formalne rozkazniki („Nie martw się, nie musisz” *Obudzony To 39*), a także kwantyfikatory („nie każdemu zdarza się prawdziwa starość” *Zanurzeni To 40*).

### POTOCZNOŚĆ

W rozważaniach nad stylem wierszy Miłosza, przedstawionych przeze mnie w cytowanej pracy o języku jego poezji, zwracałam uwagę na wyjątkowe uprzywilejowanie stylu potocznego w badanych utworach, co nie oznaczało, że były one według niektórych badaczy pisane „frazą potoczną”. Zjawisko to utrzymuje się do końca twórczości poety, współlistniejąc z innymi nurtami stylistycznymi.

Warto zatrzymać się chwilę przy pewnych szczególnych zastosowaniach potoczności, do których zaliczam typowo potoczne incipity utworów stylizowanych na potoczne rozmowy, o czym już wspominałam, np.:

Ależ tak, Bereniko. Nie tyle więcej spokoju,  
 Co pobjażania dla siebie i innych.

*Obrzęd To 86.*

Zdarzają się też charakterystyczne frazy z mianownikowym orzecznikiem:



To nieprawda, że jesteśmy mięso

*O nierówności ludzi* To 68.

Wyrazista potoczność uwydatnia się czasem w porównaniach:

Nasza cywilizacja jak garnek rozbity

*W tumanie* WO 27

Żeby ten drugi czuł się jak śmieć wdeptany w ziemię

*Historie ludzkie* WO 39.

Na aurę potoczności, tak silnie zaznaczającą się w wielu miejscach tekstów poetyckich Miłosa, składają się różne elementy, między innymi dbałość o realistyczne szczegóły, także odniesione do przeszłości, jak np. kapelusz z rajerem (*Rok 1900* To 46) czy kinematograf (*W garnizonowym mieście* WO 14), nie zaś kapelusz z piórem czy kino. W sumie jednak żywioł potoczny tworzą odpowiednie synonimy i frazeologia.

Wśród synonimów potocznych znajdują się takie, jak *bełkot*, *truchło*, *paplanie*, *gadać*, *rozmemłanie*, *przyuważyć kogo*; w funkcji wyzwiska występują (przeważnie w stosunku do samego siebie): *stary dziad*, *wyrodek*, *głupek*, *małpolud*, *drań*, *chłopek*, *stary mamut*; ekspresywne formacje to *jęzor*, *Wacisko* 'Wat', *ludzikowie*, *kłamstewko*.

Bogata frazeologia obejmuje wyrażenia: *wzruszenie ramion*, *głowa przy głowie*, *dla niepoznaki*, *takie rzeczy*; zwroty: *szczerzyć zęby*, *fikać koziołki*, *wziąć coś poważnie*, *zadzierać nosa*, *wyprawiać miny*, *głową przebić ścianę*, *przecierać oczy*, *odprawiać figle*; frazy: *śmiać się czy płakać*, *co z nim zrobimy*, *jak mogłem*, *tak mi wypadło*, *pora komuś do...*, *ściskało w gardle*, *tak mnie dojadło*, *za wysokie progi*, *nastąpiła generalna kasza*, *nie wyjdzie na dobre*, *to musi być okropne*, *krótko mówiąc*, *co poradzę*, *co komu do tego* itp.

Poeta nie stroni także od niecenzuralnych nazw różnych fizjologicznych zjawisk, zapewne w imię swoiście pojętej szczerości. Potoczność, jaką znajdujemy w omawianych utworach, jest potocznością nieco przestarzałą z dzisiejszego punktu widzenia. Świadczą o tym takie wyrazy i formy, jak *mizeria*, *systemata*, *pobierać nauki*, *kompensata*, *skłamany* 'zakłamany – może regionalizm', *nieogarniony*, *przutomny* 'obecny' – WO 16.

Inną sprawą jest używanie przestarzałych i archaicznych wyrazów w funkcji poetyzacyjnej, np. *nawiedzać* 'odwiedzać' WO 20, *żywoty*, *niebiosy* To 12, *ojców obyczaj* To 44, *alkowy serca* To 74.

Do elementów potocznych należą regionalizmy, chociaż jest ich nieproporcjonalnie mniej niż np. w dawnym cyklu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Nadal utrzymuje się forma *mnie* zamiast enklitycznego *mi*: „Ścisnęło mnie w gardle” *Voyer* To 33, także *Przepis* To 36, *Wy, pokonani* To 44.

Niewątpliwym regionalizmem wileńskim pochodzenia mazowieckiego jest *-i* w grupie z *ch* w wierszu *Na cześć księdza Baki* (WO 72):

Ach, te muchi,  
Ach, te muchi<sup>11</sup>,  
Wykonują dziwne ruchy.

Z regionalizmów leksykalnych odnotujemy wyraz *mszaryna* ‘mszar, miejsce porośnięte mchem’ *Vipera berus* To 41. Mniej pewna jest użyta w tym samym wierszu *berdana* ‘strzelba’<sup>12</sup> – zapewne wyraz o szerszym zasięgu w XIX wieku.

Być może regionalne jest dłuższe utrzymywanie się formacji z *-ość*: *straszność Dobroć* WO 64 i forma typu *straszno Bez dajmoniona* WO 20.

Kilka przykładów wskazuje na osobliwe konstrukcje składniowe (*prosić wybaczenia* WO 20, *wyobrażać kogo* To 11) lub nieogólnopolskie czasownikowe formacje przedrostkowe: *znaczony* ‘przeznaczony’ To 44, *znicestwienie* WO 35, a przede wszystkim *zbawiony* w znaczeniu ‘pozbawiony’ *O zbawieniu* WO 80. Ten ostatni przykład tłumaczy grę słów opartą na homonimii w epiграмacie zabarwionym gorzką ironią:

Zbawiony dóbr i honorów,  
Zbawiony szczęścia i troski,  
Zbawiony życia i trwania,  
Zbawiony.

## RETORYCZNOŚĆ

W dojrzałej twórczości Miłosza retoryczność zaznacza się silnie, przede wszystkim w takich utworach, jak *Toast*, *Traktat moralny*, *Do Alberta Einsteina* i inne wiersze. Znacznie słabiej przejawia się w stylu późnych wier-

<sup>11</sup> S. Urbańczyk (*Zarys dialektologii polskiej*, wyd. 2 zmienione i rozszerzone, Warszawa 12962, s. 30) notuje formy *soxi*, *sprxy* z Mazowsza.

<sup>12</sup> *Słownik języka polskiego*, t. I-VIII, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, wyd. fotooffsetowe, Warszawa 1952-1953.

szy, głównie w utworze *Dziewięćdziesięcioletni poeta podpisuje swoje książki* (WO 18-19) oraz w *Odzie na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II* (To 57). Charakterystyczną cechą retoryczną staje się tutaj apostroficzność, np.: „Mieliście sporo racji, moi wrogowie” czy „Pasterzu nam dany, kiedy odchodzą bogowie”.

Dialogowość jako zasadniczą formę podawczą retoryki znajdujemy co prawda w wielu utworach, określanych przeze mnie jako naśladowujące styl rozmowy potocznej. Jednakże w cytowanych wyżej przykładach oprócz apostrof występują jeszcze inne cechy retoryczne: charakterystyczna tematyka, poruszająca kwestie natury ogólniejszej, zdania złożone o typie okresów. O ile *Oda* przypomina traktat, o tyle drugi utwór rodzaj spowiedzi-wyznania, pełnego autoironicznych odniesień:

Tak, rzeczywiście, napisałem dzieło.  
To znaczy tyle, że jestem świadomy,  
Jak niebezpieczna to sprawa dla duszy.  
Wystarczy zbadać parę życiorysów.

Tekst ten nasycają tak istotne dla retoryki wyrażenia emocjonalne, np. wykrzyknik *Jaka mizeria!*

Elementy retoryczne w formie zróżnicowanej intonacyjnie przenikają także do liryki refleksyjnej, czego świadectwem jest wiersz *Okazy* (To 45) z apostrofami, pytaniem retorycznym:

Jak przekonać motyla, że jest okazem?  
O potężny, drapieżny władco! Maharadzo!  
Proroku Eliaszu! Habakuku!  
Złóż swoje skrzydła na ołtarzu wiedzy!

O Bazylisso! Lady Makbet! Tytanio! Lenoro!

Podobnie rzecz się ma w wierszu *Jeziro* (To 16). Trzeba jednak zastrzec, że niekiedy dialogowość staje się w liryce taką formą przedstawienia, którą nazywa się Du-Lyrik, skierowaną w istocie do siebie samego, np.:

Zapomnij o cierpieniach,  
Które sam zadałeś.

*Zapomnij To 19.*

Konstrukcje retoryczne przenikają także do liryki religijnej, zwłaszcza o charakterze modlitewnym, np. do wiersza pt. *W depresji* (WO 63):

Królu Jasności podejmij mnie!  
Dawco Miłosierdzia, przepasz mnie!

I tak dalej w układzie litanijnym.

### STYLIZACJE

Wśród stylizacji na pierwsze miejsce wysuwa się archaizacja, stosowana w różnych ujęciach: wspomnieniowym i sarmackim. Archaizacja wspomnieniowa kontynuuje nurt znany głównie z cyklu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. Należą tutaj takie – właściwie prozaiczne – utwory, jak *Mój dziadek Zygmunt Kunat* (To 13-15), *Pan Syruc* (WO 12), w mniejszym stopniu inne utwory wspomnieniowe. W tekście o dziadku Zygmuncie Kunacie poeta archaizuje tekst przede wszystkim za pomocą przestarzałej frazeologii i przestarzałych konstrukcji składniowych: *uchybiać przyjętym obyczajom, mieć dar uwagi w wysłuchiwanie każdego, mieć mir*, ale także za pomocą dawniejszych synonimów, takich jak *sekret, polor*. Podobnie w *Panu Syrucu* pojawia się staropolski tytuł *Wasza Miłość*, połączenia frazeologiczne *zbywać żywota, upodobanie w czymś*, archaizacji służy też wyraz *turbulencje* w znaczeniu ‘zaburzenia’.

Jak wspomniałam, obok archaizacji wspomnieniowej na uwagę zasługuje inna odmiana stylizacji archaicznej, którą można by nazwać sarmacką. W dawniejszej twórczości jej najwybitniejszym przejawem był wiersz *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku* (W 2, 67-70), stylizowany na rozmowę z diabłami. Odznacza się on wielostronną, głęboką archaizacją, a swoim stylem przypomina, jak pisałam, wiersze Baki, które utrwaliły się zapewne dzięki cytatom *Pana Tadeusza* o śmierci, będącej „jak cebula”. W analizowanych zbiorach są takie dwa utwory: *Daemones* (To 95) i *Na cześć księdza Baki* (WO 72).

W obu wierszach funkcje stylizacyjne pełni także typowe dla Baki krótkie metrum wiersza. W *Daemones* mamy archaizmy leksykalne: *suty* ‘bogaty’, *maszkara* ‘maska’, *widomie* ‘widocznie’, *żywot*, tytuł szlachecki *panowie* (*diabli*), dawny zwrot *kłaść coś między zalety* z archaiczną formą narzędnika

l. mnogiej. Aurę stylizacyjną tworzą też dosadne określenia: „Krok stawiasz, łydki się trzęsą / I trumny boi się mięso”.

W wierszu *Na cześć księdza Baki* stylizacji służą elementy potoczne, w tym także regionalizmy *muchi*, *ruchi*, potoczny jest zwrot *odprawiać figle*. Dosadnym szczegółem jest tu krowie łajno, a do składników stylizacji należy też naśladowanie naiwnego postrzegania świata w przedstawieniu otchłani, która wprawdzie nie ma nogi ani ogona, ale „czeka”. Tak więc błąhy na pozór wierszyk wyraża w końcu atmosferę grozy śmierci.

Najznaczącą formą stylizacji w badanych zbiorach jest stylizacja z udziałem stylu religijnego. Odnajdujemy ją w wielu wierszach, takich jak *Oda...*, *Ogrodnik*, *W parafii*, *Modlitwa*, *Jasności promieniste*, *Syn arcykapłana* i inne.

Pewien wgląd w technikę tej stylizacji daje nam analiza wiersza *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* (To 84). Mamy tu słowa związane z Biblią: *Wszechwiedzący*, *Hiob*, *wiara*, *ukrzyżowanie*, ale także całe zbitki wyrazowe: *Boskie wyroki*, *Ty wiedziałeś od początku / I od początku każdego żywego stworzenia*, *wolna wola*, *w Twoich oczach*, *wystawiając Twoje imię*.

Zastanawia szczególnie język wiersza *Jeden i wiele* (To 83) utrzymany w stylu przypominającym religijne wiersze Jana Kochanowskiego. Na związki ze staropolszczyzną wskazuje przymiotnik *isty* ‘prawdziwy’ (cytuję dwie pierwsze strofy):

Liczbą zarządza Księżę Tego Świata  
 Pojedynczością ukryty Bóg włada,  
 Pan poratowań i sprawca wyjątku,  
 W moich błędzeniach mieszkał od początku.

Jeden przeciwko tabliczce mnożenia  
 Szczególny, wolny od uogólnienia.  
 Bez rąk i oczu, jednak rzeczywisty,  
 Nie odsłonięty, ale co dzień isty.

## LIRYZM

W obu analizowanych zbiorach wierszy znajdują się prawdziwe „perle” poezji lirycznej – jako utwory samoistne w tej materii, chociaż liryzm przesycił różne partie wielu utworów, zgodnie z opinią Miłosza o sobie samym, że jest „poetą lirycznym”. Świadectwem może być między innymi nasycone emocją zakończenie poematu *Orfeusz i Eurydyka* (WO 46):

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

Charakterystyczne jest tu opisywanie siły emocji poprzez ujęcia czynnościowe, intensyfikujące: *krzyczało w nim, żyć bez ciebie*.

Wyrazem liryki pośredniej może być na przykład tytułowy wiersz *To* lub wiersz bez tytułu zaczynający się od słów *Nie wyjawiać...*(WO 17):

Nie wyjawiać co zabronione. Dochować sekretu,  
 Ponieważ ujawnione ludziom szkodzi.  
 To jak w dzieciństwie pokój, w którym straszy

Groza i przerażenie zostały tutaj przedstawione omownie, figuratywnie. Ale wśród badanych utworów znajdujemy też wiele przykładów liryki otwartej, pełnej bezpośrednich, nieomownych opisów przeżyć, jak w wierszu *Bez dajmoniona* (WO 20):

Patrzę w lustro i niemiła mi jest moja twarz,  
 Pamięć otwiera się, a tam straszno.

Zmącony i nieszczęśliwy ja człowiek.

Ostatni wiersz przypomina styl biblijny.

Apogeum żalu wraża krótki wierszyk pt. *Jak mogłem* (WO 67), pełen prostoty dzięki elementom potocznym. Intensywność przeżycia uzyskuje się przez powtórzenia:

Jak mogłem  
 jak mogłem  
 robić takie rzeczy  
 żyjąc na tym strasznym świecie  
 podlegając jego prawom  
 igrając z jego prawami  
 Potrzebuję Boga, żeby mi przebaczył  
 potrzebuję Boga miłosiernego.

Niewątpliwie osobnego omówienia wymagałyby wiersze-westchnienia, impresje tworzące cykl *O!, Gustaw Klimt..., Salvator Rosa..., Edward Hopper...* w zbiorze *To*. Pierwiastki liryczne zostały tu ukryte pod maską wyrażania podziwu

(Osobną kwestią są pominięte przeze mnie związki między poezją a malarstwem) Zatrzymamy się natomiast dłużej przy wierszu pt. *Zapomnij* (To 19), kontynuującym tradycję dawnych wierszy piosenkowych w rodzaju *Piosenki na jedną strunę* (W 1, 74-75) czy *Do mojej natury* (W2, 305) (cytuję pierwszą strofę):

Zapomnij o cierpieniach,  
Które sam zadałeś.  
Zapomnij o cierpieniach,  
Które tobie zadano.  
Wody płyną i płyną,  
Wiosny błysną i giną,  
Idziesz ziemią ledwie pamiętaną.

Wiersz cechuje piosenkowa struktura wersyfikacyjna, melodyjność podkreślają powtórzenia i liczne rymy. Dalekim echem pieśni ludowej są tutaj paralelizmy świata przyrody i uczuć ludzkich. Ten wiersz o przemijaniu i starości zawiera wiele wykładników liryzmu, między innymi słowa nazywające różne przeżycia: *zapomnij, cierpienie, ledwie pamiętany*. Niektóre stany psychiczne zostały przedstawione niebezpośrednio: zostały tylko nazwy rzek, reszta jest „niepodobna”, podmiot liryczny stoi „zaniemiały”, tj. oniemiały, bez głosu.

#### OPISY KRAJOBRAZÓW

Opisy krajobrazów zawarte w tomikach *To* i *Wiersze ostatnie* dowodzą kontynuacji wielu poprzednich ujęć. Tak więc spotyka się tu typowe dla wcześniejszej twórczości opisy syntetyczne, zawierające składniki różnych krajobrazów świata, jak w wierszu bez tytułu zaczynającym się od słów *Nieogarniony żywioł* (WO 52):

Nieogarniony żywioł,  
bądź co bądź inny niż  
lot żurawia, chód tygrysa,  
podwodne płąsy kaszalotów.  
We śnie widziałem miasta ze szkła i metalu.

Ale obok tego istnieją opisy ściśle zlokalizowane, powiązane z liryką wspomnieniową. Są to najczęściej krótkie, szkicowe ujęcia:

Miasto było ukochane i szczęśliwe.  
 Zawsze w czerwcowych piwoniach i późnych bzach,  
 Pnące się barokowymi wieżami ku niebu.

*W mieście To 20.*

Pejzaże wspomnień zostały opisane także w wierszach *Po* (To 98), *Bieg* (To 26), *Artykuł* (WO 15), *Obecność* (WO 8) i inne. Odmalowywane ogrody to zwykle polskie ogrody. Bóg-Ogrodnik mówi do ludzi: „I lipową aleją wróćcie przed ganek, / Gdzie na rabatkach pachną szaflwia i tymianek” (*Ogrodnik* To 82).

Na uwagę zasługują wiersze poświęcone jednemu wybranemu obiektowi świata przyrody. Mają one niekiedy charakter symboliczny, jak leszczyna, żółw, zmija, stają się też pretekstami do snucia ogólniejszych refleksji, jak irys. Interesująco przedstawia się powiązanie opisów świata realnego i świata przyrody rodem z mitu greckiego w poemacie *Orfeusz i Eurydyka* (WO 43-46). W partii początkowej poeta opisuje nieprzyjemny polski (?) pejzaż jesienny, ale potem w pieśni Orfeusza syntetyzują się elementy różnych krajobrazów, także z realiami greckimi, a nawet z pewnymi szczegółami krajobrazu amerykańskiego wokół siedziby poety. Zakończenie ma charakter uniwersalny to po prostu kolorowe piękno krajobrazu:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni,  
 O dymiącej wodzie różanego brzasku,  
 O kolorach: cynobru, karminu,  
 Sieny palonej, błękitu.

W sumie otrzymujemy zwierciadło całego życia ujęte w postaci cyklu krajobrazów różnego pochodzenia.

Na zakończenie tych uwag zatrzymajmy się jeszcze nad tekstem wiersza pt. *Nad strumieniem* (To 27):

Szmer przezroczystej wody na kamieniu  
 w jarze pośrodku wysokiego lasu.  
 Jaśniej w słońcu paprocie na brzegu,  
 piętrzy się nieogarniona forma liści  
 lancetowatych, mieczykowatych,  
 sercowatych, łoputowatych [...]  
 I kwiaty! Białawe baldachy,  
 modre kielichy, jaskrawo żółte gwiazdy,  
 różyczki, grona.  
 Siedzieć i patrzeć [...].



Czytelnika uderza przepych słowny określeń najrozmaitszych szczegółów tego wycinka świata przyrody. Po kwerendach słownikowych okazało się, że w wierszu tym nie ma neologizmów, a rzadkie wyrazy, takie jak np. *sercowaty*, *łopatowaty* to naukowe terminy botaniczne, ślad dawnych zainteresowań poety, tak wrażliwego na opisywane „upajające piękno” świata.

\*

Styl utworów poety zawartych w obu zbiorach przedstawia prawdziwy kalejdoskop językowych zjawisk nacechowanych stylistycznie. Pewne tendencje, ujawnione we wcześniejszej twórczości, zdają się trwać nadal w ostatnich wierszach, jednakże silniej uwydatnia się w nich dychotomia pierwiastków intelektualnych i lirycznych.

#### WYKAZ SKRÓTÓW

To – Cz. Miłosz, *To*, Kraków: „Znak” 2000, s. 103.

W – Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. I-II, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1987, s. 296, 384.

WO – Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków: „Znak” 2006, s. 90.

#### ON THE STYLE OF CZESŁAW MIŁOSZ'S LAST POEMS

##### Summary

The paper focuses on the linguistic style of Czesław Miłosz's last poems collected in two collections: *To* [This] and *Ostatnie wiersze* [Last Poems]. The main problem in that period with regard to its language was the question of the truth and falsehood of poetic text. Among the most important stylistic properties in this writing one should mention the coexistence of intellectual and lyrical elements, the combination of prose and poetry, texts imbued with symbolism, aphorisms, and at the same time elements of colloquialism.

*Translated by Jan Kłos*

**Słowa kluczowe:** Miłosz, styl językowy, środki stylistyczne.

**Key words:** Miłosz, linguistic style, stylistic means.