

„żeby nie widzieć oczu
zapatrzonych w nic”

O TWÓRCZOŚCI
CZESŁAWA MIŁOSZA

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 145



POZNAŃ 2013

Agata Stankowska

„żeby nie widzieć oczu
zapatrzonych w nic”

O TWÓRCZOŚCI
CZESŁAWA MIŁOSZA



ABSTRACT. Stankowska Agata, *“żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza* [“In Order not to See Eyes that Are Set on Nothing”. About Czesław Miłosz’s Works]. Poznań 2013. Wydawnictwo Naukowe UAM [Adam Mickiewicz University Press]. Seria Filologia Polska nr 145. Pp. 282. ISBN 978-83-232-2516-4. ISSN 0554-8179. Polish text with a summary in English.

This book is devoted to Czesław Miłosz’s work which is described by using a range of antinomies in terms of which the poet perceived the condition of man and of the modern lyric. The chapters in the first part contain a thorough analysis of Miłosz’s manifesto texts: from *List półprywatny o poezji* [A Semi-Private Letter about Poetry] to the last “manifestos” of the 1990s: *Przeciw poezji niezrozumiałej* [Against Incomprehensible Poetry] and *Postscriptum* [Postscript]. A leading theme of these works are questions, which are by no means rhetorical, about Miłosz’s Gnosticism, classicism, realism and anti-modernism.

The second part presents a reconstruction of the poet’s dialogs with Osip Mandelstam and Aleksander Wat. This book portrays the essence of choices and intentional omissions made by the author of *Ocalenie* [Rescue] against a broad background of the original poetics and dramatic lives of the authors of *Ciemne światło* [A Dark Light] and *The Voronezh Notebooks*. The choices and evaluations made by Miłosz, when interpreted in light of Mandelstam’s and Wat’s poetologic projects, strike the reader as consistent but also reveal topics which might make one willing to dispute with the master of the despair he was overcoming.

Agata Stankowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Instytut Filologii Polskiej, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Poland

Recenzent: prof. UŚ dr hab. Danuta Opacka-Walasek

*Publikacja dofinansowana przez
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oraz Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM*

© Agata Stankowska 2013

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych: Ewa Wąsowska

Redaktor: Anna Rąbalska

ISBN 978-83-232-2516-4
ISSN 0554-8179

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 19,00. Ark. druk. 17,625

Druk i oprawa: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

Spis treści

Wprowadzenie	7
<i>Homo religiosus</i> , czyli „pragnienie cudu”. Z <i>Ziemią Ulro</i> w rękę	15

Część I. Myśli i słowa

Miłosz – gnostyk?	35
Język młodzieńczego Weltschmerzu. Wokół „gnostyckiego doświadczenia egzystencji”	35
Poezja jako rodzaj wyobraźni religijnej. Tematy gnostyckie w dojrzałej twórczości Miłosza	53
Miłosz – klasyk?	70
„Poezja umysłu”, czyli „wiara filozoficzna”	70
„Hymniczność przeciw śmierci”, czyli „myślące ciało”	82
Miłosz – realista?	88
<i>Spór z klasycyzmem</i> . O hierarchizujących zaletach formy	88
„żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. <i>Gucio zaczarowany</i> jako traktat o istnieniu	106
Miłosz – antymodernista?	119
Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałość” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie- ujawnionych intertekstów szkiców <i>Przeciw poezji niezrozumiałej</i> i <i>Postscriptum</i>	119
Intertekst nieuwzględniony	137

Część II. Prologi i dialogi

Prolog: Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego” ..	145
Dialog: Jaśniejsze świadctwo. Miłosz czyta Wata	180
Prolog: „Harmonia to wykrystalizowana wieczność”. Osip Mandelsztam o fenomenologii słowa poetyckiego	204
„Rozum geologiczny”, czyli ku architektonice słowa	204
„Muzyka zmartwychwstania”, czyli ku „wewnętrznemu obrazowi słowa”	229
Dialog: Czesław Miłosz i Osip Mandelsztam o słowie i kulturze. Spotkania oraz rozjeżdżania	234
Zakończenie	259
Nota bibliograficzna	263
Bibliografia	265
Indeks osób	273
“In Order not to See Eyes that Are Set on Nothing”. About Czesław Miłosz’s Works. Summary	279

Rodzicom

Wprowadzenie

Kiedy próbuję sobie odpowiedzieć na pytanie: kim jest dla mnie Miłosz – pisarz przecież niezwykle bogaty i różnorodny, oplatający każdy temat siecią napięć i antynomii, łączący skrywaną rozpacz z usilnie odbudowywaną nadzieją, twórca ewoluujących poetyk i wciąż powracających obrazów, dochodzę do wniosku, że jest on przede wszystkim poetą religijnym albo – lepiej, dokładniej – poetą religijnego pragnienia, podszytego rozpaczą i wątpieniem. Jest też jednym z najciekawszych i najważniejszych myślicieli w kulturze polskiej XX wieku, z uporem przekonującym, że bez namysłu nad najważniejszymi, a równocześnie najbardziej podstawowymi kwestiami metafizycznymi, takimi jak byt, czas, zło, śmierć, miłość¹, nie zdołamy ocalić ofiarowanego nam daru człowieczeństwa, a także otwartości na równie ważny dar pozaludzkiego świata, który niegdyś Bóg ustami Adama, nadającego imiona stworzeniom i rzeczom, powołał do istnienia. Jest, wreszcie, z wyboru (obarczonego świadomością dobrowolnie przyjętej na siebie odpowiedzialności) tradycyjnym reformatorem polskiego i światowego gospodarstwa poezji, któremu marzy się odwrócenie zwycięskich tendencji liryki nowoczesnej. Stróżem pojemnych form liryki, nie tylko przekonany o zasadności, ale i ufającym w możliwość przywrócenia sztuce słowa roli akuszerza wyobrażeń religijnych – obrazów, których liryka, jeśli nie chce stać się zlaicyzowanym surogatem *sacrum*, nie powinna zastępować przeglądającymi się w sobie frazami i słowami. Wyobrażeń, które jednak – poprzez pamięć o fundującym je „absolutnym punkcie odniesienia”² – ukazywać może i musi w ich antropologicznym wymiarze, tak znamienne dla modernistycznej myśli i estetyki.

¹ Barbara Skarga powtarza za Leszkiem Kołakowskim, że do tych pięciu pojęć redukuje się cała metafizyka. Zob. eadem, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 5.

² Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1257. Dalsze cytaty z wierszy Miłosza przytaczam za tym źródłem, podając w nawiasie tytuł wiersza, skrót nazwy tomu oraz numer strony. Nazwy tomów oznaczam następującymi skrótami: PCZ – *Poemat o czasie zastygłym*, TZ – *Trzy zimy*, O – *Ocalenie*, ŚD – *Światło dzienne*, TP – *Traktat poetycki*, KP – *Król Popiel i inne wiersze*, GZ – *Gucio zaczarowany*, MBI – *Miasto bez imienia*,

Ta swoiście upodrzedniona, a jednocześnie uwznioślona poetyckość, rozumiana jako równoczesny zapis i narzędzie odbudowywania „wyobraźni religijnej”, kluczowej dla ocalenia w XX i kolejnych stuleciach duchowych przymiotów podmiotu i cywilizacji, staje się pod piórem Miłosza celem nie samym w sobie, lecz pięknym narzędziem, którego używać trzeba ze świadomością zalet i ograniczeń językowej formy. Ukazana zostaje jako jedna z najdonioślejszych dziedzin ludzkiego rzemiosła i myśli; ważniejsza od filozofii, a w pewnym sensie nawet od teologii, jeśli tylko umie, a umieć – przekonywać będzie Miłosz – powinna, przełożyć abstrakcyjne pojęcia filozofii i teologii na porywające człowieka obrazy.

Wizję tej równocześnie upodrzednionej i uwznioślonej poetyckości autor *Ziemi Ulro* przedstawiać będzie konsekwentnie w swych tyleż poetologicznych, co historycznoideowych szkicach jako propozycję innej formuły liryki nowoczesnej, w jego mniemaniu znów nie tylko możliwej, ale i koniecznej, aby przetrwać mogła sama poezja, a także godny swego miana człowiek. Jeśli – jak pisał w *Sześciu wykładach o dotkliwościach naszego wieku* – „stan poezji w danej epoce może świadczyć o żywotności albo wysychaniu życiodajnych źródeł cywilizacji”³, to warto poświęcać mu troskliwą uwagę w przekonaniu, że zabiegi pielęgnacyjne posłużą także choćby minimalnej poprawie kondycji cywilizacji i kultury, budzących w ostatnim stuleciu tak wiele niepokoju, a nawet przerażenia. Sprzyjać będą także temu – co nie mniej ważne – iż przynajmniej częściowym ukojeniem zakończy się skrywana walka, jaką poeta toczy z własną rozpaczą. Poezja jako „budująca lektura” (ZU, 158) stwarza bowiem szansę na podtrzymanie „metafizycznego pragnienia cudu” (PO, 204), które – podpowiadać będzie Miłosz za Szestowem i Zdziechowskim – jest jedyną sensowną, choć głęboko nieoczywistą odpowiedzią człowieka na dręczące go wątplenie i zło częściowo niezawinione, a częściowo obarczające go winą.

GWS – *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, HP – *Hymn o Perle*, NZ – *Nieobjęta ziemia*, K – *Kroniki*, DO – *Dalsze okolice*, NBR – *Na brzegu rzeki*, T – *To*, DP – *Druga przestrzeń*, OE – *Orfeusz i Eurydyka*, WO – *Wiersze ostatnie*, WR – wiersze rozproszone.

³ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 36. Dalej posługuję się następującymi skrótami na oznaczenie cytatów z książek esejistycznych Miłosza i korzystam z wymienionych wydań: PO – *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, WNZSF – *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989, ZU – *Ziemia Ulro*, Kraków 1994, ON – *Ogród nauk*, Lublin 1991, ZMU – *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, ŚP – *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, MP – *Metafizyczna pauza*, Kraków 1989, WКУ – *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, PP – *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, ŻW – *Życie na wyspach*, Kraków 1998. Dwa szkice publikowane na łamach „Tekstów Drugich” (1990, nr 5/6) oznaczam skrótami: PPN – *Przeciw poezji niezrozumiałej*, P – *Postscriptum*. Cytat lokalizuję, podając w nawiasie tytuł szkicu, skrót nazwy tomu, z którego pochodzi, oraz numer strony.

Powtarzając znane pytanie Kierkegaarda, czyniąc z niego zresztą raczej podpowiedź koniecznej koniunkcji niż potrzebę silnej alternatywy, autor *Albo – Albo* – jako poeta tego pragnienia – dąży w pewnym sensie do niemożliwego. Chce przekroczyć, a jednocześnie nie zagłuszyć wiedzy o podstawowej antynomii nowoczesnego człowieka, jaką jest zawieszenie między bezdusznymi prawami nauki i wierzeniami przodków, racjonalnością i duchową potrzebą; między determinizmem Natury jako całości i autonomią istnień poszczególnych, wolnością i koniecznością; między raniącym doznaniem wydziedziczenia a wizją świata ogrodu; rozpaczą a miłością; wysiłonym pragnieniem wiary a głębokim zwątpieniem w dobro istnienia, towarzyszącym poecie szczególnie silnie w młodości.

Tragizm mojego życia – pisał Miłosz w *Ziemi Ulro* – został mi odsłonięty w młodym wieku jako napięcie dwóch równoważnych i przeciwstawnych sił – afirmacja, otwarcie się, dar, przeciwko negacji, wycofaniu się, samokontroli [...]. Byłem więc typowym *salaud* według definicji Sartre'a, czyli człowiekiem, który tak się urządza, żeby wierzyć w metafizyczne powody swego indywidualnego istnienia, czyli w to, że jeżeli żyje, to został zawczasu do czegoś powołany. [...]

Ładny spokój wiary! Z tajemniczym pociąganiem do manichejskiej negacji, do *Le moi est haïssable* Pascala, do zadziwiającego oświadczenia Simone Weil: „Kiedy gdzie jestem, kalam ciszę nieba i ziemi moim oddechem i biciem mego serca”. [...] Taki człowiek jak ja jest więc ciągle wystawiony na pokusę skrajnego sceptycyzmu, słyszy w sobie głos oskarżający go o niewystarczalność własnego istnienia jako prawdziwą przyczynę jego wewnętrznych manipulacji, czyli o zmuszanie się do wiary przy braku wiary prawdziwej. (ZU, 263–264)

Ta sprzeczność, o której w tym dramatycznym wyznaniu mówi poeta, funduje w moim przekonaniu cały szereg innych, pomniejszych antynomii, jakie określają dzieło autora tomu *To i Drugiej przestrzeni* od pierwszych tomów aż po ostatnie. Myśląc o ewolucjach Miłosza, lepiej, jak sądzę, posługiwać się językiem nie tyle cezur i zwrotów (choć i te można opisać), ile powracających spięć kontrapunktujących się nawzajem jakości, antynomicznych, a zarazem wzajem oświeclających ambiwalencję tworzących je biegunów: poezji wizyjnej i zmetaforyzowanej oraz poezji dyskursywnej, nastawionej na wyrażanie stosunkowo prostym i czytelnym językiem najważniejszych problemów epoki, cywilizacji i nowoczesnego podmiotu; poezji filozoficznego uogólnienia, ukazującej każdy szczegół w optyce długiego trwania, co nadaje jej wyraźny historiozoficzny i eschatologiczny wymiar, i – z drugiej strony – liryki autobiograficznego szczegółu, zapamiętanego zapachu i koloru sukien; sztuki słowa, budującej z myślą przede wszystkim o innych płaszczyznę ocalenia, a równocześnie świadczącej o wielości doznawanych tylko na własny rachunek rozterek, także przejmującego lęku starzejącego się człowieka, postawionego wobec własnej i cudzej śmierci, pytającego o rachunek poczynio-

nych zasług i popełnionych win. Byłoby to także napięcie między – by posłużyć się terminami samego Miłosza – „myśleniem wierszem” a liryką „myślącego ciała”; poezją grozy, która odkrywa umysł wydziedziczony, rozważając potrzebę restytucji tego, co Miłosz nazwie za Dostojewskim wyobraźnią religijną i koniecznością uprawiania „wiary filozoficznej”, i – z drugiej strony – poezją ekstatycznego zachwyty istnieniem, „namiętnej pogoni za Rzeczywistością” (*Poeci i rodzina ludzka*, ŚP, 25), czy – ujmując rzecz w kategoriach poetyki – poezją ironicznego dyskursu i epifanijnego opisu; wreszcie otwierające tę poezję napięcie między gnozą a afirmacją tego, „co napęlnia nas radością przez to po prostu, że istnieje” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70).

Wyliczony tu w skrócie szereg najważniejszych par, a równocześnie napięć, można by uszczegóławiać, pamiętając, że wzajem się przecinają i że nie ma tu podziałów ostrych i klarownych. Przeciwnie, rysem charakterystycznym dla twórczości Miłosza jest ich wzajemne spięcie i dopełnianie.

Autor *Nieobjętej ziemi* – będąc poetą, jak pozostali twórcy liryki nowoczesnej, silnych antynomii – stara się jednak raczej je przekraczać niż wzmacniać. Pokonywać, co nie znaczy, że znosić. Wręcz na odwrót. Wydobycie sprzeczności służy tu nieodmiennie rozpoznaniu, że „groza i część mogą w nas trwać jednocześnie”, a także – może przede wszystkim – iż wobec tego rozpoznania jesteśmy odpowiedzialni za wybór tej, a nie innej praktyki sztuki słowa, poczyniony w odpowiedzi na doświadczaną rozterkę. Również – jak uczy Simone Weil – że „sprzeczność jest dźwignią transcendencji” (ZU, 258).

Człowiek musi pojmować Boga jako wycofującego się, nieobecnego, a zarazem wierzyć w jego opatrnościową interwencję, czyli dobro, nieskończenie odległe, znajduje jednak sposoby działania [...] i jest obecne jako najmniejsze z ziaren w duszach ludzi [...]. I czyż inaczej niż jako nierozwiązywalną sprzeczność możemy godzić, jak to robi ona [S. Weil – A.S.], zachwyty nad harmonią i niewinnością Natury, która według niej jest Dziewiczą Matką wcielonego Boga, z twierdzeniem, że Bóg swoją królewską władzę odstąpił Księżu Tego Świata? [...] Simone Weil mnie nauczyła, że moja nienawiść do życia nie zasługuje na bezwzględne potępienie, bo tęsknota do czystości może przyoblekać się w chorobliwość. I że moja miłość do życia, równie silna, jest nie mniej rzeczywista, skoro żyjemy sprzecznościami. (ZU, 258–259)

– pisał Miłosz w *Ziemi Ulro*. Książka ta zawsze wydawała mi się najważniejsza spośród wszystkich eseistycznych tomów poety. Dlatego właśnie od jej lektury, jako biografii duchowej twórcy *Ocalenia*, rozpoczynam swoje rozważania, traktując ten wstępny rozdział także jako – mam nadzieję, że czytelną – wykładnię mojego sposobu rozumienia Miłosza. Staram się w tym pierwszym szkicu pokazać, w jaki sposób spór z naukowym światopoglądem poeta przekształca płynnie w prowadzone pospołu z ważnymi dla siebie autorami i filo-

zofami poszukiwanie argumentów „za” i „przeciw” rozdwojeniu. Ten dialog doprowadza ostatecznie do myśli, która bez naiwnego optymizmu pozwala mimo wszystko zawrzeć swoisty rozejm między rozpaczą i nadzieją, a przynajmniej wskazać horyzont, w jakim taki rozejm jest możliwy. Wyjawia także istotę, wystawianego na ciężkie próby, związanego przede wszystkim z pytaniem *unde malum*, religijnego wychylenia poety – „pragnienia cudowności”, którego wagę autor *Ziemi Ulro* podkreślał niejednokrotnie, także w *Świadectwie poezji*, pisząc, że to właśnie dzięki niemu w ciągu wielu wieków historii „pomiędzy religią a poezją istniał jakby sojusz” (*Lekcja biologii*, ŚP, 52).

Kolejne rozdziały (wypełniające część pierwszą książki: *Myśli i słowa*) przybliżają wymienione wyżej antynomie, określające myśl, sztukę słowa i działania Miłosza jako stróża „gospodarstwa polskiej poezji” (WKU, 5). Pierwszy, poświęcony pytaniu o rolę gnozy w estetyce Miłosza, dotyczy antynomii w pewnym sensie najważniejszej, bo opisującej wspomnianą już istotę tragizmu, w świetle którego autor *Trzech zim* i *Drugiej przestrzeni* postrzegał własne życie, a którego znaczenie jego liryka i eseistyka potwierdzają w oczywisty sposób. Trzy następne wypełniam powolnym czytaniem programowych tekstów Miłosza – od opublikowanego w latach czterdziestych *Listu półprywatnego o poezji*, poprzez *Świadectwo poezji* z lat osiemdziesiątych, aż po ostatnie „manifesty” twórcy z początku końcowej dekady ubiegłego wieku: *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum*. Lektury te ubieram w kształt powtarzanego bynajmniej nie retorycznie pytania o klasycyzm, realizm i antymodernistyczność Miłosza, ilustrując lekturę tekstów programowych interpretacją jego wierszy.

Część druga zawiera dwa dialogi z twórcami, których liryka i programy estetyczne wydają mi się ważnym punktem odniesienia dla twórczości Miłosza – Aleksandrem Watem i Osipem Mandelsztamem. Wybór ten w pierwszym momencie wydać się może dość nieoczywisty. Gdy szukamy ważnych rozmówców Miłosza, wobec których on sam raz po raz powtarzał gest prowokacyjnego wyzwania, przychodzą na myśl wprawdzie Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz. Z pierwszym Miłosz toczył przez lata dialog na temat historii i historyczności, pytając o rolę, jaką przydać wypada pamięci w budowaniu społecznej i narodowej tożsamości, o sposób bycia „w” i „wobec” historii, a w konsekwencji – wcale nie marginalnie – o kryteria ocen własnych historycznych postaw i wyborów. Z drugim rozprawił o istocie i źródłach zła. Tematy to niezwykle ważne i niejednokrotnie opisywane. Przygotowuję odrębny, im poświęcony, zbiór szkiców. W przedstawianej książce postanowiłam przyrzeć się spotkaniom rzadziej rekonstruowanym i mniej się narzucającym, a przy tym, jak sądzę, nie mniej ważnym i ciekawym z dwu co najmniej względów. Po pierwsze, w obu przypadkach (szczególnie w odniesieniu do

autora *Zeszytów woroneskich*, ale w mniejszym stopniu także w stosunku do Wata) Miłosz posługuje się w tych odniesieniach nie tylko eksplikowaną tezą, ale także, równie często, niedomówieniem, znaczącym przemilczeniem, elipsą. Warto zapytać o znaczenie tych interpretacyjnych luk, swoiście aksjologizujących przywoływaną twórczość, a nade wszystko – uświadamiających wybiórczy punkt widzenia Miłosza. Owe nieoczywiste i niestematyzowane spotkania i rozejścia poety z Mandelsztamem i Watem, opisywane tu – szczególnie w odniesieniu do autora *Rozmowy o Dantem* – jako dialog w pewnym stopniu fingowany, pełnią rolę doskonałego tła dla wydobycia jakże charakterystycznej dla Miłosza wstrzemięźliwej postawy wobec liryki otwarcie ciemnej, tragicznej, nie skrywającej bólu i negatywności. Uchwycenie tych interesujących mnie przemilczeń i elips Miłosza czytelnika wymaga jednak uprzedniego przedstawienia postaw, z którymi Miłosz zwolennik „budujących lektur” (ZU, 158) i Miłosz poeta innej formuły nowoczesności mniej lub bardziej skrycie polemizuje i które bardziej lub mniej stanowczo odrzuca. Dlatego dialogi autora *Komentarza do „Ody do Stalina”* i *O wierszach Aleksandra Wata* poprzedzam w książce szkicami poświęconymi poetologicznym rozważaniom twórców *Mojego wieku* i *Słowa i kultury*. Dialogowi towarzyszy tu zatem i każdorazowo go poprzedza prolog poświęcony kolejno myśli estetycznej Wata i Mandelsztama, służący wydobyciu tych wątków ich rozważań, które dotyczą zagadnień ważnych także dla namysłu poetologicznego autora *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Dopiero tak zarysowane tło pozwala bowiem pokazać istotę wyborów i celowych zaniechań Miłosza, które – powiem od razu – budzić mogą niejednokrotnie chęć sporu z mistrzem pokonywanej rozpaczy.

Zanim oddam głos poecie i jego rozmówcom z *Ziemi Ulro*, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny dla mnie aspekt Miłoszowego myślenia o człowieku i twórcy jako o *homo religiosus*. Aspekt pozwalający uzmysłowić sobie oczywistą i w pewnym sensie podstawową dla autora *Kronik* nic wiążącą wspólnotę wiary i kultury, w tym w szczególnie sposób poezji, a także równie silnie zaakcentować, że rola tej ostatniej w spełnianiu metafizycznego pragnienia okazuje się tyleż konieczna, co niewystarczająca.

Otóż *homo religiosus* Miłosza, w pierwszej i najbardziej podstawowej – by tak rzec – odsłonie, to *homo ritualis*. Pisząc o Gombrowiczu, z którym zasadniczo i często się spierał, poeta podkreślał, że ceni jego wysiłki, aby człowieka pokazać właśnie jako zwierzę obrzędowe. „Najpierw *homo sapiens*, później *homo faber*, a dla nas przede wszystkim *homo ritualis*” (ZU, 60). Swój własny stosunek do katolickich obrzędów określał w latach siedemdziesiątych następująco:

[...] wiele wody upłynęło w europejskich i amerykańskich rzekach od tamtego czasu, kiedy dumnie oświadczałem, że z polskim katolicyzmem nie chcę mieć nic wspólnego, i ponieważ wiele przeżyłem, pycha moja została nadkruszona. [...] Struktury społeczne, które w jakiejś mierze chronią człowieka od popadania w skrajne zło, zasługują na szacunek. [...] zalet obrzędu, który wprowadza w wymiar sakralności, nie wolno lekceważyć [...]. Cała polska kultura (nie lepszy to termin niż „struktura” i równie oporny analizie) jest „wierząca”, jeżeli, a chyba to niewątpliwe, najpełniej reprezentuje ją *Pan Tadeusz*, pieśń o błogosławieństwach ziemi. Ale przecież stopniowo zatrze się pamięć jasełek, chóralnych litanii w gronie domowników i czeladzi, rytualnych obżarstw dwa razy do roku i nie da się utrzymać katolicyzmu tak obyczajowego, że religia została w nim pochłonięta przez polskość. (ZU, 261–262)

Pochłonięty przez polskość, czyli zniwelowany do poziomu obyczaju pozabawionego źródłowych, teologicznych sensów, religijny obrzęd staje się zachowaniem nietransparentnym wobec tego, czego przez wieki był czytelnym znakiem. Rozpoznanie to określa, jak sądzę, jeszcze jedno ważne napięcie Miłoszowej liryki. Tworzy je rozdarcie, jakie może pojawić się – i niejednokrotnie się pojawia – między rytuałem a trudną do przyjęcia, niemożliwą, bo nieogarnianą rozumem, prawdą wiary, o której polemizujący z gnostykami Tertulian powie, że „trzeba w nią wierzyć, ponieważ jest absurdalna”. Rytuał otwiera na *sacrum*, broni i zabezpiecza – jak podkreśla Miłosz – przed popadaniem w skrajne zło. Jest też swoistym kołem ratunkowym dla tych, których pamięć uległa zniszczeniu wskutek doznanych traum. Otwarty na schematyzację i bezmyślne powielenie nie ułatwia jednak, a wręcz niejednokrotnie może utrudniać, otwarcie się na absurd wiary.

Piszę o tym w przekonaniu, że Miłosz w podobny sposób określa podstawowe przymioty – zalety i wady – klasycznej poetyckiej formy, do której pozostaje zasadniczo przywiązany. Świadczą o tym dobitnie jego teksty programowe z różnych lat, ale także wiersze, nawet te znaczone dyskursywną ironią oraz wychylone ku sylwicznej formie wypisów i kolażowych poematów. Nieprzypadkowo w jednym z późnych wierszy autor tomu *To wyznawał*: „zanim nadto cenię styl, żeby ryzykować” (*Przepis*, T, 1161).

Poza budującą formą ocalającą poezji, prostej i epifanijnej zarazem, podtrzymującej, ale i łagodzącej, absurd tkwiącego za nią doświadczenia i skrywanego tragizmu – podobnie jak poza obrzędem – rozpościerają się pola, na które wkraczając, narażamy się na spotkanie oko w oko z tajemnicą wiary lub – jeśli rzecz dotyczy tego, co funduje podmioty Miłoszowej poezji, zagłuszających swą rozpacz – spotkanie z własnym chaosem.

Miłosz widząc w *homo ritualis* konieczny, ale niewystarczający warunek *homo religiosus*, zdaje się do tego brakującego dopełnienia i przekroczenia w sferze ludzkiej duchowości namawiać. Równocześnie nie odważa się raczej (a jeżeli już, to tylko na chwilę) ryzykować utraty oparcia w stylu, który chro-

ni go – jak ufa – przed złem, czyli nicością i własną rozpaczą. W sferze wiary rytuał – i ten katolicki, i ten związany z litewskim dekalogiem – jest mu bliski i wart opisanie oraz powtórzenia jako narzędzie pamięci i czytelny sygnał tego, co przekracza świat podporządkowany naukowej redukcji. „Hipoteza zmartwychwstania” pozostaje jedynie – albo lepiej: aż! – przedmiotem pragnienia. Reguła ta – powtórzę – powielona zostaje także wówczas, gdy twórca mierzy się z zaletami i niebezpieczeństwami poetyckiej formy. Wyjaśnia to też niejednoznaczny (w przypadku Mandelsztama) i swoiście tonujący (w przypadku Wata) stosunek Miłosza do liryki otwarcie ujawniającej fundujący ją tragizm i ludzkie rozdarcie.

„Ponieważ świat, pozornie materialny, nie jest niczym innym niż duchową wizją Boga, jego prawdziwą naturę stanowi to, co człowiek z niego robi w swoim wyobrażeniu” (ZU, 222) – powtarzał za Oskarem Miłozem polski poeta. Prześledzenie wyobrażeń, jakimi posługiwał się on sam w kontakcie z otaczającą go rzeczywistością, staje się jednym z podstawowych zamierzeń przedstawionych poniżej rozważań o Miłozu gnostyku, klasyku, realisście, antymodernisście, czytelniku Wata i Mandelsztama. Wreszcie, na samym początku, o mieszkańcu Blake’owskiej ziemi Ulro, pytającym – jak każdy poeta metafizyczny – w jaki sposób i dzięki czemu „można naszemu istnieniu na ziemi powiedzieć «tak»” (ZU, 216).

* * *

Przedstawione studia nie uzyskałyby ostatecznego kształtu, gdyby nie liczne rozmowy, porady, jakich udzielali mi moi uniwersyteccy przyjaciele, mistrzowie, koledzy. Bardzo cenię sobie i dziękuję za spory, które dane mi było prowadzić podczas naukowych spotkań w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej IFP UAM, a które pozwoliły mi doprecyzować własne myślenie o Miłozu. Nie mogę wymienić wszystkich, którzy towarzyszyli mi w pracy nad tą książką i wobec których czuję wdzięczność. Chciałabym jednak wspomnieć i podziękować osobom najważniejszym: pani profesor Annie Legeżyńskiej, Elżbiecie Winieckiej, Magdalenie Śniedziewskiej i Monice Wójciak. Osobne podziękowania zechce przyjąć pan profesor Jens Herlth, któremu zawdzięczam niezwykle cenne dla mnie wskazanie bibliograficzne, oraz pani profesor Danuta Opacka-Walasek, której dziękuję za ważne wypowiedzi recenzenckie. Dziękuję także pani Annie Rąbalskiej za wielką pomoc w pracy nad ostateczną redakcją tekstu.

Homo religiosus, czyli „pragnienie cudu”. *Z Ziemią Ulro w rękę*

Ponieważ pragnienie Człowieka jest Nieskończone,
Posiadanie jest Nieskończone i on sam Nieskończony.

Ten kto widzi Nieskończoność we wszystkich rzeczach,
Widzi Boga. Ten kto widzi tylko Ratio, widzi tylko siebie.

William Blake, *Jerusalem*

Zacznę od przypomnienia kwestii dość oczywistych. *Ziemia Ulro* (1977) zajmuje w bogatym dorobku Czesława Miłosza miejsce szczególne. Jest niewątpliwie jedną z najważniejszych książek eseistycznych poety. Czytać ją można jako zapis biografii duchowej, kreślony nie spójną linią narracji, lecz skrywany przez fragmentaryczną, pogmatwaną logikę mozaiki. Ostateczny obraz wyłania się tu z wolna, w wielu porządkach i przekrojach naraz, układając się jednak w nieoczekiwanie spójną opowieść o „podstawowej antynomii nowoczesnego człowieka” (ZU, 66). Jednostki rozdartej między rozumem a wiarą, afirmowaną przez naukę racjonalnością i skrywaną, osobotwórczą potrzebą duchowości. Między determinizmem Natury jako całości i wolnością istnień poszczególnych. Między zrodzonym z erozji „wyobraźni religijnej” i potwierdzonym przez dzieje cywilizacji europejskiej raniącym doznaniem wydziedziczenia a pragnieniem metafizycznego ładu. To ostatnie jawić się może i nierzadko jawi współczesnemu człowiekowi jako anachroniczne i niczym nieuzasadnione. Więcej nawet – w obliczu bezbrzeżnej rozpacz, której zasadność wiek XX potwierdzał wielokrotnie w postaci różnorodnych totalitaryzmów – wydawać się może równoznaczne z „pragnieniem cudu” (*Pragnienie Zdziechowskiego*, PO, 204). Tak właśnie za Szestowem i Zdziechowskim myśleć będzie Miłosz, mówiący o sobie, że „[m]ieszka[ł] w Ulro na długo przed tym, nim dowiedzia[ł] się od Blake’a, jak się ta kraina nazywa” (ZU, 188). Nie godząc się na przeznaczone sobie przez rozwój nowoczesnej myśli, a częściowo los emigranta, miejsce pobytu, przekonywać nas będzie, że przeprowadzka w inne rejony, w „drugą przestrzeń” – jak ujmie to po latach w tytule jednego ze swych tomów poetyckich – jest możliwa.

Próba, której według Miłosza poddany zostaje człowiek XIX wieku i kolejnych stuleci, jest niezwykle trudna. Określa ją ostatecznie wybór między życiem, dla którego śmierć jest figurą dopełnienia, a bliską wegetacji egzystencją.

Odkrycie Kopernika pozbawiło Ziemię jej centralnego miejsca we wszechświecie, ale dowiadywanie się o zwierzęcych początkach człowieczeństwa było nie mniejszym wstrząsem. Nie tylko dlatego, że zakwestionowana została sama odrębność istoty człowieczeństwa, także dlatego, że pośrednio przedmiotem ataku stał się sens ludzkiej śmierci. (*Lekcja biologii*, ŚP, 43)

– pisał Miłosz w *Lekcji biologii*. Ludzka egzystencja, pozbawiona „głównej osi sensu” (ZU, 73), obawia się śmierci, będąc z nią w paradoksalnie bliskich związkach jeszcze za życia. Stając przed wyborem, którą figurę śmierci przyjmując, zaakceptować musimy jako własny jeden z dwu zasadniczo odmiennych „obrazów kosmosu” (ZU, 75) i człowieka. Pierwszy, który reifikuje ludzką osobę, włączając ją w anonimowy ciąg biologicznych przemian, ograniczając zasięg jej myśli i doznań granicami abstrakcyjnych pojęć. Lub drugi – ten, który z pozoru wbrew nauce i potocznej wiedzy pozwala uwierzyć – tu Miłosz posłuży się metaforą – że obietnice składane przez Boga Abrahamowi, Izakowi i Jakubowi dotyczą także nas samych, że – mówiąc inaczej – obdarowani zostaliśmy śladem obrazu i podobieństwa, które czyni z nas coś więcej niż „odmianę małą człekokształtnych” (ZU, 163). Decyzja, któremu z wymienionych wyobrażeń miejsca człowieka w świecie Natury przyznać pierwszeństwo, jest wbrew pozorom w XX wieku niełatwa i nieoczywista. Sprzeciw wobec wizji związanej z „naukowym światopoglądem” (ZU, 164) łączyć się bowiem musi z próbą odwrócenia głównych nurtów nowoczesnego myślenia, sięgających swą genezą jeszcze oświecenia. Właśnie od tamtej pory człowiek postawiony został przed nierozstrzygalną – Miłosz przekonywać będzie, że tylko z pozoru – antynomią nauki i wiary. Autor *Ziemi Ulro* marzyć będzie o jej stopniowym znoszeniu, a jeszcze dokładniej – o odbudowywaniu równowagi między dwoma biegunami tej brzemiennej w skutki opozycji. Pierwszym ku temu krokiem – powie – w świecie, w którym autorytet najwyższy przypisany został jedynie nauce, jest przywracanie w wyobraźni tradycyjnej wizji kosmosu. Ta ostatnia związana jest nieodłącznie w kulturze polskiej – a szerzej: śródziemnomorskiej – z chrześcijaństwem. Píše Miłosz:

Jesteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przetwarzającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną [...]. Z chwilą kiedy powstaje konflikt pomiędzy naszym wewnętrznym kruchym i bez ustanku odnawianym ładem i nakazami Ulro, nie należy się wahać i to Blake miał na myśli, kiedy pisał, że ziemia jest płaska, a globy obracające się w pustce są złudą Ulro. [...]

Kiedy mój anioł stróż (który przebywa w uwewnętrznionej zewnętrznej przestrzeni) odnosi zwycięstwo, ziemia wydaje mi się tak piękna, że żyję w ekstazie i o nic się nie martwię, bo otoczony jestem boską opieką, zdrowie moje dobre, czuję w sobie prąd wielkiego rytmu, w snach ukazują się magicznie barwne krajobrazy, nie myślę o śmierci, bo czy nastąpi ona za miesiąc, czy za pięć lat, spełni tylko, co zasądził dla mnie Bóg Abrahama, Izaaka i Jakuba, nie Bóg filozofów. Kiedy zwycięża diabeł, z obrzydzeniem patrzę na kwitnące drzewa, które co wiosny powtarzają mechanicznie to, co im nakazało prawo naturalnej selekcji gatunków, morze kojarzy mi się z pobożowskimi monstrualnymi skorupiakami gdzieś sprzed lat miliarda, przypadkowość i bezsens mego jednostkowego istnienia przygnębiają mnie, jestem wyłączony z rytmu świata, który pędzi zostawiając mnie, szczątek, na boku, no i straszno, bo życie przeżyłem, nie dostanę innego, a śmierć tuż. (ZU, 247–248)

Ziemia Ulro jest książką o pełnej rozterek próbie przenoszenia akcentu z rozpacz na afirmację. Z właściwych filozofii współczesnej podejrzeń na przednowoczesną ufność, daną tym, którzy zechcą słuchać proroków. Opowiada o dziejach ludzkiego umysłu, skazującego się wpierw z własnej woli na wydziedziczenie, a później pragnącego przekroczyć narzucone sobie ograniczenia i siły destrukcyjne wobec tego, co duchowe, w drodze ku nowej harmonii między przestrzenią zewnętrzną i wewnętrzną: między Przyrodą i Osobą. Czesław Miłosz spisuje w tym eseistycznym tomie także, o czym była już mowa, kluczowy rozdział własnej, wielowątkowej biografii duchowej. „Kim byłem? Kim jestem teraz [...]?” (ZU, 21) – pyta w pierwszym zdaniu książki, odpowiadając dalej, iż spoiwem, „ni[cią], która łączy różne moje fazy, tj. wpływy jakim ulegałem [...], jest mój antropocentryzm i niechęć do Natury” (ZU, 166). Nie oznacza to zresztą obojętności na sensualne piękno świata. Wręcz przeciwnie. Znaczy jedynie, że poeta szuka w przyrodzie porządku szerszego niż ona sama.

Miłosz rozważa w *Ziemi Ulro* wszystkie najważniejsze dla swej duchowej biografii tematy, istotne, podkreślmy, nie tylko w planie jego osobistego życia, ale także całej poświeceniowej formacji. Pyta zatem przede wszystkim o powody erozji wyobraźni religijnej i redukcji sensu. Rozważa historię intelektualną XIX wieku, odpowiadając „jak i skąd [...] wzięli się Dostojewski i Nietzsche, [i] dlaczego okazali się tak proroczy” (ZU, 45). Wraz z gnostykami i Lwem Szestowem pyta o źródło zła i możliwe konsekwencje rozpacz. Rekonstruuje podpowiedzi, jakie w tych ważkich kwestiach dawała przez wieki literatura polska. Stawia wreszcie podstawowe pytanie, zasięgając w tym względzie porad u Mickiewicza i Zdziechowskiego, w jaki sposób radzić sobie z tragicznymi diagnozami i stanem własnej współczesności? Trzeba podkreślić, iż autor *Ziemi Ulro* swą duchową biografią wykuwa nie tylko i nie przede wszystkim w zderzeniu z historią (choć i ta jest oczywiście ważna), lecz w wielokierunkowym dialogu z czytаныmi przez siebie z wielką uwagą myślicielami

i twórcami różnych epok: od renesansu po współczesność. To oni sugerują mu zresztą konieczność kolejnych lektur i odsyłają do siebie nawzajem. Spotkany w młodości Oskar Władysław Miłosz i czytany jeszcze wcześniej William Blake podpowiadają znaczenie tekstów Emanuela Swedenborga, Lew Szestow kieruje do Fiodora Dostojewskiego, Adam Mickiewicz do Jakuba Böhme, Józef Czapski do Simone Weil *etc., etc.* Trudno byłoby wymienić wszystkich rozmówców autora *Ziemi Ulro*, spotkanych bezpośrednio lub jedynie (aż!) w lekturze. Ważne jest to, że niemal bez wyjątku podzielają oni krytycyzm Miłosza wobec „światopoglądu naukowego”, z jednej strony, i ortodoksyjnych form religii – z drugiej, dostrzegając między obojgiem paradoksalne podobieństwo. Zbliżają się przeto nierzadko ku herezjom i mistycyzmowi, poszukując sposobów przekroczenia antynomii rozumu i wiary. W zamieszczonym w *Prywatnych obowiązkach* szkicu *Religijność Zdziechowskiego* poeta pisał, że w podobnych, nieznających czasowych i przestrzennych barier, wspólnotach myślicieli nie chodzi „o [...] wpływy – ale o tę zbieżność pomysłów, która powstaje na gruncie wewnętrznego pokrewieństwa” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 205). Zrozumienia łączącego w tym szczególnym przypadku tych, którzy, kierowani intuicją, przestrzegają przed tworzeniem ziemi Ulro, opisując w swych wizjach jej istotę, i tych, którzy, już nią ogarnięci, szukają szans na przemienienie Ulro w krainę odzyskanego Raju.

[...] dzieje naszego umysłu – pisze poeta – przypominają łamigłówkę, która powinna być powoli, stopniowo, układana z rozrzuconych klocków. [...] Z wahań, rozterek, rozczarowań, prób układa się całość bardziej logiczna, niż spodziewaliśmy się. (ZU, 44)

Autor *Zniewolonego umysłu*, *Rodzinnej Europy*, *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, *Prywatnych obowiązków* i kolejnych eseistycznych tomów komponuje ją przede wszystkim dla siebie samego. Zostawia nam ją także jako zadanie, nie tylko czytelnicze (choć i to odbiorca *Ziemi Ulro* musi wykonać, mierząc się w pierwszej kolejności z niełatwą poetyką książki, wymuszającą szereg erudycyjnych starań), ale także podmiotowe, związane z naszą tożsamością i przyszłością.

Mówić do ludzi, obcować z ludźmi, wpływać na nich i ich wpływowi ulegać – pisze Miłosz na jednej z pierwszych stron *Ziemi Ulro* – [...]. Mój zamiar, w części przynajmniej, udało się spełnić, czego zresztą dowodem powinna być ta książka, łącząca w jedno przeszłość i teraźniejszość, a właściwie wymierzona w przyszłość, jeżeli nie moją własną, to innych. (ZU, 43)

Słowa te przyjęć wypada jako zaproszenie do prześledzenia logiki, według której układa się dialog, jaki Miłosz prowadzi w *Ziemi Ulro* ze swymi

rozmówcami o kondycji człowieka współczesnego i jej odległych a wciąż aktualnych źródłach. Miłosz rozpoczyna od przywołania argumentów „przeciwko naturze”, jakie formułowali Emanuel Swedenborg i William Blake.

Metaforyczny obraz krainy, na jaką skazany jest „umysł wydziedziczony” (ZU, 116), twórca przejął, jak wiadomo, od osiemnastowiecznego angielskiego poety i malarza – autora między innymi *Jerusalem, The Is No Natural Religion, The Book of Urizen* oraz fantasmagorycznych ilustracji do *Raju utraczonego* – Johna Milтона i *Księgi Hioba*. „Jedn[ego] z pierwszych, który zauważył niszczący wpływ nauk ścisłych na «*The Divine Arts of Imagination*», «boskie sztuki wyobraźni»” (*Lekcja biologii*, ŚP, 47), pisząc:

Widmo jest Rezonerstwem w człowieku. Kiedy się tylko oddzieli
Od Wyobraźni i zamknie się jak w sali w Ratio
Rzeczy Zapamiętanych, tam układa Morały i Prawa
Żeby zniszczyć Wyobraźnię, Ciało Boskie, przez Męczeństwa i Wojny.

[...]

I każdy Obszar, który Człowiek widzi naokoło domu
Kiedy stoi na swoim dachu albo w sadzie na górze
Półtora sążnia wysokiej, taki obszar jest jego Wszechświatem.

.....

A co do mylnych pozorów jakie sobie wystawia rezoner
Kuli obracającej się w Pustce, jest to ułuda Ulro.

(*Lekcja biologii*, ŚP, 47–48)

Miłosz był, co wielokrotnie poświadczał w swoich esejach, pod wielkim wrażeniem tych strof. Autor *Ocalenia* wyjaśniał:

Ulro jest słowem pożyczonym od Blake’a. Oznacza ono krainę duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony. Sam Blake nie mieszkał w ziemi Ulro, choć mieszkali tam już uczeni, zwolennicy fizyki Newtona, i filozofowie, tudzież prawie wszyscy malarze i poeci. Jak też ich następcy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, aż po dziś dzień. (ZU, 48)

Ulro wytworzone zostało zatem pierwotnie w porządku myśli, a dopiero potem w planie ludzkich działań i zdarzeń. Jego mitem założycielskim był kult *ratio* i obraz uniwersum, ufundowany na ustaleniach Bacona, Locke’a i Newtona.

Wszechświat osiemnastego wieku – pisze Miłosz – nieskończona liczba planet wirujących w nieskończonej i absolutnej przestrzeni. Łatwo to napisać, ale spróbujmy tylko to sobie wyobrazić i ustanowić w takiej nieskończoności nasz dom. (ZU, 159)

Zadanie to w istocie niełatwe. Przywoływany przez Miłosza Blake nie tylko tego nie potrafił. Więcej, uważał, że to z gruntu niemożliwe. Dowodził także,

że kosmologiczne wyobrażenia, idące w ślad za naukowymi odkryciami i teo-riami, w nieuzasadniony sposób redukują rolę człowieka. Z jednej strony bo-wiem, odbierają mu jego pozycję „król[a] przyrody [...] wyłączone[ego] i po-stawion[ego] nad nią”, z drugiej – przekonują, że spośród antynomicznych władz, koegzystujących dotychczas harmonijnie w ludzkiej osobie – władz cielesnych, psychicznych, intelektualnych i wyobraźniowych – nadmierna i niebezpiecznie wyemancypowana wartość przypisana zostaje rozumowi. Miłosz referuje w *Ziemi Ulro* antropologiczno-historiozoficzne rozważania Blake’a, wyrażone językiem mitu:

Urizen, Rozum, upadł z powodu pychy i oddzielił się od Tharmas, Luvah, Urthona, czyli właściwe mu są bezcielesność, brak uczuć i, co najważniejsze, niedostępne mu jest źródło wszelkich działań Wyobraźni, podświadomość. Urizen tedy wyposażony jest w cechy, które od wieków przypisywano Szatanowi. Samotność i chłód; potęgą umysłu i jednostronna zdolność posługiwania się abstrakcją; rozpacz i zazdrość wobec istoty zdolnej zjednoczyć cztery skłócone elementy, czyli człowieka. [...] pełnia fałszu w jego [Blake’a – A.S.] czasach – konkluduje poeta – polegała na tym, że Urizen był czczony jak prawdziwy Bóg – i przez chrześcijańskie Kościoły, i przez filozofów, którzy pozbywając się Jezusa, zachowali Stwórcę jako Wielkiego Zegarmi-strza. (ZU, 174)

Konsekwencje tych nowych ujęć były ogromne. Zrównanie osoby z Natu-rą, nierozróżnianie cierpienia ludzkiego od bólu kamienia czy mrówki odbierać musiało człowiekowi przywilej składania ofiary, a więc *eo ipso* przypisanej mu wcześniej wolności i możliwości świadomego włączania się w wieczny, konieczny, boski, a nie przypadkowy, porządek istnienia. To właśnie zgoda na przyjęcie „konceptj[i] życia jako nieskończonej serii cy-klów w naturze” (ZU, 183), które można wprawdzie zmierzyć i zważyć mędr-ca szkiełkiem i okiem, ba, nawet niechcący zaburzyć, ale już nie opatrzyć podmiotowym sensem, pozwoliła – przekonuje za Blakiem Miłosz – postawić paradoksalny znak równości między ofiarą Izaaka a cierpieniem rytualnego baranka. Pierwszy nie wahał się, jak pamiętamy, złożyć Jahwe dobrowolnie własnego syna. Drugi, choć ból fizyczny odczuwa równie silnie, nie może przyjąć cierpienia z własnej woli. Ofiarowany sam ofiarować niczego nie mo-że. Różnica to ogromna. Ten, kto jej nie dostrzega, godzi się na odzieranie ludzkiego cierpienia i bólu z sensu, a tym samym skazuje człowieka na przy-godność i bezdomność w „nieskończonej i absolutnej przestrzeni” kosmosu i natury. Otwiera także jednostkę na śmierć, która nie scala i dopełnia, lecz tylko zaskakuje. Zgadza się wreszcie na to, by Natura i Historia zajmowały miejsce Boga. Wszystkie wymienione wyżej tendencje filozofia XIX i XX wie-ku rozwinęła, jak wiadomo, w wielkie i niemal powszechnie obowiązujące doktryny.

Autor *Ziemi Ulro* pokazuje, jak kierowany złymi przeczuciami Blake przystępował świadomie do „zasadniczej rozprawy z «naukowym światopoglądem»” (ZU, 164), czyniąc to wyraźnie wbrew tendencjom swojej epoki.

Wtedy więc, kiedy deści podziwiali Naturę jako przemyślny mechanizm, kiedy Rousseau zalecał ją jako lekarstwo na skażoną cywilizację, kiedy sentymentalna powieść i wczesnoromantyczna poezja sławiły uniesienia dusz komunikujących się z pantystycznie pojętym krajobrazem, Blake jak najbardziej stanowczo opierał się wszystkim tym modnym kultom, „oczekiwając przysposobienia synów Bożych” ze św. Pawłem, czyli przemienionego człowieka, który i Naturę uratuje od cierpień i śmierci. (ZU, 166)

By tak się stało – nauczał autor *The Book of Urizen* – człowiek, na drodze ku ponownemu przemienieniu, odzyskać winien swą utraconą, a raczej odtrąconą wcześniej dobrowolnie, zdolność „jednoczenia czterech skłóconych elementów”: ciała, umysłu, uczuć, wyobraźni. Tylko w ten sposób – przekonuje za osiemnastowiecznymi wizjonerami Miłosz – antropomorficznym tworem natury przywrócona może zostać zdolność do bycia człowiekiem. Autor *Ziemi Ulro* podkreśla wielokrotnie, że tym, co zbliża go do twórcy *Jerusalem*, jest przekonanie, iż przeciwieństwa winny się dopełniać, a nie znosić. Tylko bowiem dzięki „*conjunctio oppositorum*” (ZU, 169) ocalona zostaje jedność poszczególnego istnienia, różnorodnego i bogatego wielością współtworzących go jakości. „[...] znajdowałem u Blake’a podobną, wtedy przeze mnie tylko odgadywaną wiedzę o podwójnym wchłanianiu przez nas świata” (ZU, 170) – napisze Miłosz. Wiedzę – przypomnijmy jego własne, cytowane tu już słowa – że „[j]esteśmy pulsowaniem krwi, rytmem, organizmem przetwarzającym układy przestrzeni zewnętrznej w przestrzeń wewnętrzną” (ZU, 247). Jesteśmy organizmem, który miano człowieka uzyskuje dopiero wówczas, gdy, z jednej strony, swe empiryczne trwanie (fizyczność i społeczne bycie) uniesie w górę mocą „pragnienia metafizycznego” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 208), zakorzenionego pospołu w zachwycie i w rozpacz. Z drugiej – gdy potrafi się rozkoszować sensualnym doznaniem najpowszechniejszej nawet rzeczy, dostrzegając w niej fragment ziemskiego Raju, a nie tylko matematyczne równanie czy biochemiczny proces.

Zwracanie się przeciwko Naturze – dopowie, by rozwiązać niesłuszne podejrzenia Miłosz – nie oznacza u Blake’a tęsknoty do krainy ideału czy, jeżeli kto woli, do nieba idei. Bynajmniej, ogrodem Edenu jest dla niego ziemia, źródłem niebiańskich rozkoszy pięć zmysłów, zbawienie wieczne *teraz*, a nie jakieś jutro, gdzieś za zachodzącym słońcem życia. (ZU, 169)

Istotą sprzeciwu wobec Natury, jaki formułują pospołu Blake, Swedenborg i Miłosz, jest zatem niezgoda na myślenie o człowieku i świecie jedynie

w kategoriach liczb i procesów. W kategoriach przyrodniczych cykli – wegetacji, nie wychylonej ku czemukolwiek, co ją przerasta, a o czego istnieniu świadczy wyraźnie właśnie łatwo dostrzegalne piękno przyrody. „Ten kto widzi Nieskończoność we wszystkich rzeczach, / Widzi Boga. Ten kto widzi tylko Ratio, widzi tylko siebie” – przypomina słowa Blake’a z *Jerusalem* Miłosz.

Czytelnik *Ziemi Ulro* zagubić się może chwilami w wielości metaforycznych obrazów, jakie eseista stawia przed jego oczyma. Miłosz przytacza z upodobaniem kolejne poetyckie wizje osiemnastowiecznych twórców, także po to, by również w pośredni sposób podkreślić wpisane w nie przekonanie, iż najważniejszym narzędziem, za pomocą którego człowiek może bronić się przed uroszczeniami naukowego światopoglądu, jest twórcza wyobraźnia. Oczywistym błędem byłoby szukanie w tych referowanych przez Miłosza wyobrażeniach empirycznej wiedzy. Należy raczej nieustannie pytać o ich teologiczne i antropologiczne przesłanie.

Kosmologia Blake’a nie jest bynajmniej opisem stworzenia świata pretendującym do współzawodnictwa z Księgą Genezy czy też z hipotezami nauki. Jest to mit poetycki, to znaczy – wyjaśnia Miłosz – u niego, proroczy, to znaczy religijny, czyli przedmiotem jego jest nie tyle „jak było”, ile jak stworzenie świata przedstawia się w Wyobraźni, jeżeli jest ona w prawdzie, tj. jeżeli Bóg jest dla niej energią i miłością, a nie geometrią, matematykiem i strażnikiem prawa. (ZU, 174)

To ostatnie zdanie prowadzi nas do jeszcze jednej groźnej konsekwencji związanej ze „światopoglądem naukowym”. Miłosz zwraca na nią uwagę w ślad za Emanuelem Swedenborgiem, a także Johannem Wolfgangiem Goethe, świadomym nadciągającego już „romantycznego kryzysu”. Otóż myślenie, wedle którego Bóg jest jedynie Wielkim Zegarmistrzem i strażnikiem prawa, kosmos zaś nieskończonym zbiorowiskiem wirujących planet, pozbawionym centrum, budzić może w człowieku nie tylko lęk, ale i arogancję. Rodzi w nim bowiem przy okazji przekonanie, że to jemu właśnie – obdarzonemu wiedzą *homo sapiens* – przypisana została rola kreatora świata i animatora postępu, spełniającego prawa Historii.

[...] „umysł wydziedziczony” [...] – referuje Miłosz, jest – wewnętrznie rozdarty, równocześnie przekonany, że człowiek jest niczym w ogromie wrogiego uniwersum i, ponieważ dotkliwie rani to ludzką dumę, przypisujący człowiekowi najwyższe znaczenie. Stąd powstaje „nieustanna walka pomiędzy arogancją i upokorzeniem”, ona też będzie charakteryzować całą literaturę nowoczesną, a więc Nietzschego, Dostojewskiego, Kafkę, Prousta, Sartre’a etc. (ZU, 107–108)

Ta właśnie konkluzja autora *Ziemi Ulro* otwiera kolejny rozdział jego rozpisanej na głosy opowieści, w której wyjaśniać będzie „skąd wzięli się Dostojewski i Nietzsche, [i] dlaczego okazali się tak proroczy” (ZU, 45).

Swedenborg, Blake, nawet jeszcze Goethe i Mickiewicz – powie Miłosz – nie byli mieszkańcami Ulro. Z uporem opierali się rozdwojeniu, odrzucając nowoczesną antynomię wiedzy i wiary. Ich wyobraźnia nie oddaliła się od przednaukowych obrazów kosmologicznych, a twórczość polegała – przypomni poeta określenie sformułowane przez Osipa Mandelstama przy okazji rozważań o Dantem – na budowaniu „słownej przestrzeni»” (ZU, 158). Wszyscy oni stawiają wszak przed oczami swych czytelników wizje, dzięki którym człowiek czuje się zakorzeniony: bezpieczny i ważny zarazem, bez zbędnej arogancji. Odbiorca, nierzadko zdezorientowany współczesnymi rozstrzygnięciami filozofii, czytając ich „budujące lektury” (ZU, 158), wyobraża sobie na powrót wszechświat jako ład, a nie jako absurd. Warto dopowiedzieć, że taką samą rolę wśród polskich tekstów Miłosz przypisuje *Panu Tadeuszowi* Adama Mickiewicza. Ten „ostatni epos w europejskiej literaturze»” (ZU, 130) kończy jednak według niego pewien etap. „Dostojewski – napisze w *Ziemi Ulro* – należy już do innego okresu i jego główni bohaterowie, inteligenci-rezonerzy, cierpią na brak tej uładzonej ziemi-ogrodu, która w *Panu Tadeuszu* występuje w całej swojej krasie” (ZU, 131).

Głównym wyróżnikiem tego kolejnego, bardzo mrocznego i trwającego do dziś dnia etapu biografii duchowej nowoczesnego człowieka jest – powie Miłosz – „zwycięstwo miłości własnej” (ZU, 68), czyli egoizm. To on, owa wspomniana wcześniej arogancja wyrosła z upokorzenia i przekuta niemal natychmiast w pewność o niczym nieograniczonych możliwościach *homo faber*, prowadzi do odrzucenia trzech fundamentalnych dla wyobraźni religijnej Europejczyka przekonań. Miłosz wylicza je za Dostojewskim. „[O]drzucenie Grzechu Pierworodnego; odrzucenie Inkarnacji; przerobienie chrześcijańskiej eschatologii na eschatologię świecką” (ZU, 67) degradują pospołu wyobrażenie metafizycznego porządku, czyniąc to „w imię tak zwanej obiektywnej prawdy” (ZU, 67). Mówiąc prościej, miłość własna podpowiada, że człowiek jest z natury doskonały, nieomylny i niczym nieograniczony; że Chrystus był jedynie pacyfistycznym działaczem – „szlachetnym marzycielem, reformatorem, ideałem etycznym, ale nie Bogiem” (*Swedenborg i Dostojewski*, ZMU, 287) – i, wreszcie, że ocalenie człowieka spełnić się może tylko w porządku historycznego postępu. Ten ostatni poeta definiuje jako zlaicyzowaną formę Opatrzności¹. Miłosz wraz z autorem *Biesów* przekonywać będzie w *Ziemi Ulro*, że są to największe i najgroźniejsze w skutkach uzurpacje umysłu, owładniętego „naukowym światopoglądem”. „*Zapiski iz podpolja* Dostojewskiego – powie – są dalszym ciągiem i kulminacyjnym punktem tego samego wywodu” (ZU, 68), który rozpoczynali Swedenborg

¹ Zob. Cz. Miłosz, *Lekcja biologii* (ŚP, 54).

i Blake. Dostojewski „postawił diagnozę czegoś, co nazywam erozją wyobraźni religijnej”². Miłosz podkreśla też za Mikołajem Bierdiajewem, że autor *Braci Karamazow*

Nie pozostał na powierzchni społeczno-politycznych idei i struktur, sięgnął w głąb i wyjawiał tę prawdę, że rewolucja rosyjska jest zjawiskiem metafizycznym i religijnym, a nie politycznym i społecznym. Tak to udało mu się poprzez religię dotrzeć do istoty rosyjskiego socjalizmu. (*Dostojewski i Sartre*, ZMU, 297–298)

Ostatni z przytoczonych cytatów bardzo wyraźnie uzmysławia pogląd Miłosza na przyczyny historycznych przemian. Ich najgłębsze źródła biją w ewolucji filozoficznych i religijnych przekonań, poddanych coraz wyraźniej wpływowi racjonalizmu i historyzmu. Dlatego właśnie Nietzsche i Dostojewski wydają się autorowi *Ziemi Ulro* kluczowi dla zrozumienia współczesnego człowieka. Obaj bowiem badają i opisują w swych dziełach te same – „choroby ducha”³. Wielcy bohaterowie i monologięści z powieści Dostojewskiego: Raskolnikow, Stawrogin, Iwan Karamazow coraz częściej swoje błędy i czynione zło rozgrzeszają koniecznością spełniającej się historii. Uciekają od jednostkowej odpowiedzialności i wolnego wyboru. Dostojewski – pisze Miłosz – „[b]ył przekonany, że pracuje przy końcu czasów, że jeszcze chwila, a spełni się Apokalipsa, że jego obowiązkiem jest krzyczeć i ostrzegać Rosję, zanim inteligencja pogrąży ją w krwawym chaosie rewolucji. Jego postacie [...] noszą piętno biesowego opętania oraz charyzmę urodzonych przywódców”⁴. Co innego prosty lud rosyjski – wyjaśnia obecną w wielu utworach Dostojewskiego opozycję –

Rosja, ta zwyczajna, poddaje się pewnemu rytmowi obyczaju, oni natomiast są zamknięci w zaklętym kręgu swoich umysłów i oddają się rojeniom o swojej wyjątkowej roli jako potencjalnych zbawców ludzkości. (*Dostojewski i Sartre*, ZMU, 300)

Słuszność tej diagnozy Dostojewskiego sprawdza się – powie autor *Ziemi Ulro* – także w wymiarze szerszym. Dotyczy całej Europy, laicyzującej się, a jednocześnie coraz bardziej otwartej na totalitarne pokusy, co potwierdził w przerażający sposób wiek XX. Dotyczy całego świata, bezrefleksyjnie pokładającego ufność w różnorodnych projektach nowoczesnego umysłu, wedle których

² Cz. Miłosz, *Diagnoza nieostateczna. Rozmowa o rosyjskiej historii, literaturze i polityce*. Z Czesławem Miłoszem rozmawia Sylwia Frołow, w: Cz. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne*, t. 1: *Dostojewski – nasz współczesny*, teksty wybrały B. Toruńczyk i M. Wójciak, opracowała i ułożyła w tom B. Toruńczyk, wstępem opatrzyła C. Cavanagh, Warszawa 2010, s. 176.

³ Cz. Miłosz, *Dostojewski badał choroby ducha. Wywiad*. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Cezary Gawryś i Józef Majewski, ibidem, s. 172.

⁴ Cz. Miłosz, *Dostojewski*, ibidem, s. 87–88.

ludzka natura jest nieskażona, a uzbrojony w wiedzę człowiek ma prawo stać się bogiem.

Biesy jako studium opętania Rosji sprawdziły się również – pisze poeta – w zawartej tam przepowiedni o czasach, kiedy zamiast Boga-człowieka przedmiotem czci stanie się człowiek-bóg, inaczej zawodowy rewolucjonista [...]⁵.

Dylemat, przed jakim staje człowiek nowoczesny, rezygnujący z wiary i ufający jedynie we własny rozum, wydać się może – powie Miłosz za Dostojewskim – nierozstrzygalny. „[A]lbo społeczna sprawiedliwość za cenę terroru, kłamstwa i niewolnictwa, albo wolność nie do zniesienia, ponieważ żąda jej nieobecny Bóg [...]” (ZU, 70). Dobry wybór zdaje się tu w ogóle nie istnieć. Z jednej strony arogancja „wydziedziczonego umysłu” prowadzi bowiem do zbrodni, popełnianej – co przecież w ogóle jej nie usprawiedliwia – w imię szczytnych ideałów. Z drugiej – ufający dobrej Naturze i czujący się jej częścią człowiek zmuszony jest niejako zinterpretować doznawany ból i cierpienie za wystarczający powód unieważnienia Boga, który na to zło pozwala. To rozpoznanie rodzi w człowieku coraz bardziej obezwładniające poczucie samotności, domagające się niejako poszukiwania w sobie samym możliwych rekompensat. Błędne koło zostaje domknięte. Samotność pociąga za sobą arogancję. Arogancja wzmacnia na powrót samotność. Dostojewski – powie Miłosz – nie próbuje tego dylematu rozwiązać. „Podobnie [...] jak inny wielki diagnosta, Nietzsche, [...] pła[ci] ciężko za swoją ostrość widzenia”⁶. Dostojewski – przekonuje słusznie –

[...] nadaje sens wielkiemu sporowi o niewinność człowieka, od czasów Jana Jakuba Rousseau, przechylając szalę na rzecz wizji tragicznej. Natomiast jego teologia chrześcijańska wydaje mi się wątpliwa. Jego Chrystus jest romantyczny⁷.

Miłosz podkreśla, że znaczenie Dostojewskiego polega przede wszystkim na formułowaniu we współczesnym sobie kontekście historycznym pytania *unde malum?* - skąd zło? Jeszcze bardziej na podważaniu niesłusznych odpowiedzi, jakie formułuje na nie „umysł wydziedziczony”, „odrzucając Grze[ch] Pierworodn[y]” (ZU, 67) i bagatelizując kwestię indywidualnej winy człowieka. Przypisywanie zła nieludzkim strukturom, które rewolucjoniści postanawiają za wszelką cenę naprawić, paradoksalnie rodzić musi, wcześniej czy później, terror. Rozstrzygnięcie to nie pozwala także, co być może jeszcze

⁵ Ibidem, s. 88

⁶ Ibidem.

⁷ Cz. Miłosz, *Źródła leżq w zachodniej Europie. Wywiad*. Rozmawiał Zbigniew Podgórzec. Warszawa-Berkeley, lipiec 1981 roku, ibidem, s. 158–159.

ważniejsze, uporać się także z problemem niezawinionego zła inaczej, jak tylko poprzez wytoczenie procesu Bogu i przejęciu Jego funkcji. Ta ostatnia próba, podobnie jak odindywidualizowanie winy, prowadzi łatwo do sankcjonowania przemocy jako narzędzia oczekiwanych społecznie celów. Miłosz nie ma wątpliwości co do fałszu obu tych rozwiązań przyjmowanych przez umysł wydziedziczony.

Autor *Ziemi Ulro* przychyła się zatem do tezy Dostojewskiego, że źródłem ziemskiego zła jest grzeszny człowiek, jego jednostkowy czyn, a nie bezosobowe struktury cywilizacji. Równocześnie ze sceptycyzmem odnosi się do przyjmowanej przez autora *Biesów* teologii, nazywając ją wątpliwą i romantyczną. Dlaczego? Otóż, implikuje ona nieuprawione, historiozoficzne, a nie eschatologiczne owoce. Miłosz nie zgadza się z sądem autora *Zbrodni i kary* na temat metod obrony przed nadchodzącą Apokalipsą. Dostojewski stosowne lekarstwo odnajdywał ostatecznie, jak wiadomo, w rosyjskim mesjanizmie. W prostym, wiernym rytowi i obyczajom ludzie rosyjskim dostrzegał potencjalnego zwycięzcę „wydziedziczony umysł”. To lud rosyjski, a nie Chrystus, zdolny był według autora *Biesów* – mówiąc językiem teologii chrześcijańskiej – uczynić *naturae lapsae* na powrót *naturae reparare*: naturę skażoną – naturą uzdrowioną. Potwierdza to wyraźnie sposób, w jaki Dostojewski przedstawiał kolejno w swych powieściach Chrystusa.

[...] najpierw Chrystus jest moralnym wodzem-ideałem socjalizmu utopijnego, następnie na długo znika, dając znać o sobie tylko pośrednio [...]; wreszcie Chrystus pojawia się na nowo, już jako bohater utopii słowianofilskiej i carosławia. (Swedenborg i Dostojewski, ZMU, 290)

– wylicza Miłosz. Tym samym w prozie Dostojewskiego Jezus z Nazaretu włączony zostaje w porządek historyczny i społeczny, sprofilowany wobec tego, co z gruntu jedynie ludzkie. Boskość Jego osoby zostaje w tym ujęciu zasadniczo pominięta. Miłosz powtarzać będzie wielokrotnie, że redukcja ta czyni wątpliwą nie tylko ideę słowianofilstwa i carosławia, ale też wszelkie odmiany mesjanizmu. Podobnie jak historyzm rolę boga przypisują one bowiem niesłusznie ludom lub narodom. Autorowi *Ziemi Ulro* bliższe jest niewątpliwie w tym względzie przekonanie Swedenborga, który „uważał, że zahamować postępy ateizmu utożsamiającego Boga z Naturą można tylko podkreślając ideę Boga-Człowieka” (Swedenborg i Dostojewski, ZMU, 288). Wymaga to jednak, dopowiedzmy, odzyskania wiary w odkupieńczą ofiarę i zmartwychwstanie Chrystusa, a przynajmniej rozważenia takiej możliwości. Píše Miłosz:

Przez wiele wieków Chrystus był kimś zupełnie innym niż filantropowie czy rewolucjoniści: bogocześnikiem, przeciwstawionym porządkowi Natury i łamiącym ten po-

rządek przez swoje zmartwychwstanie – „bo mądrością ciała jest śmierć”, jak powiada apostoł Paweł. Stan umysłów pół-chrześcijan i po-chrześcijan jest mocno enigmatyczny, zważywszy, że niewiara w bogociałowieczeństwo Chrystusa zmusza ich, mocą jakiejś fatalności, do ubóstwienia dobrej Natury i przeciwstawienia dobrego człowieka naturalnego represjom cywilizacji. (*Science fiction i przyjsie Antychrysta*, MP, 111)

Miłosz pokazuje w swoich interpretacjach, że Dostojewski tego najtrudniejszego, ale i najważniejszego kroku w sporze ze światopoglądem naukowym, o jakim mówił Swedenborg, ostatecznie nie uczynił. Zatrzymał się niejako na stawianiu diagnoz i pograżył w rozpacz. Odczuciami bliski był zapewne sądom autora *Arcana coelestia*. Jednak „[...] w jego umyśle, zawsze skłonny do skrajności – powie autor *Ziemi Ulro* – układało się to w radykalne «albo-albo»: Jeżeli Jezus umarł i nie zmartwychwstał, tj. jeżeli był tylko człowiekiem, to Ziemia jest «diabelskim wodewilem» i wtedy należy zostać Wielkim Inkwizytorem w imię litości nad ludźmi – żeby nieszczęsnych «zbuntowanych niewolników» zamienić w niewolników szczęśliwych” (*Swedenborg i Dostojewski*, ZMU, 288). Spostrzeżenie Miłosza wydaje się słuszne. W istocie Dostojewski dopuszczał ową skrajnie tragiczną wizję świata jako „diabelskiego wodewilu”, obrazując to losami swych największych i najbardziej tragicznych bohaterów: Raskolnikowa, Stawrogina, Wierchowieńskiego Juniora, Iwana Karamazowa. Autor *Ziemi Ulro* rozumie doskonale ich rozpacz, słyszalną w pełnej goryczy zgodzie na przemoc, niosącą połowiczne szczęście. Inaczej jednak niż Dostojewski szuka rozwiązania, które zniwelowałoby ostro zarysowane antynomie i osłabiałoby radykalne „albo-albo”. Pyta o ujęcie, które pozwoliłoby dostrzec w cierpieniu nie tylko pokłosie zawinionego przez człowieka zła, ale także źródło rozpoznania, że liczy się coś więcej niż porządek naturalny i historyczny. Mówiąc inaczej, szuka pomostu pomiędzy rozpaczą, będącą jednym z najbardziej charakterystycznych przymiotów „wydziedziczzonego umysłu”, a ufnością, która jest jego skrytym pragnieniem, ziszczalnym jedynie, jeśli w ogóle, tylko częściowo.

Wykuwając swą duchową biografię i dopytując o możliwe sposoby uchylenia nierozwiązanego przez Dostojewskiego dylematu, autor *Ziemi Ulro* rozgląda się przeto za przewodnikami, inaczej niż autor *Braci Karamazow* radzącymi sobie z problemem niezawinionego zła. Pyta o racje, w myśl których można by osławioną „łzę dziecka” (przedmiot dramatycznej rozmowy dwóch bohaterów *Braci Karamazow* – ateisty Iwana i wierzącego Aloszy) nie tyle usprawiedliwić, ile po prostu przyjąć. W jej imieniu Dostojewski wytaczał za pośrednictwem Iwana proces Bogu. W *Ziemi Ulro* Miłosz poszukiwaną odpowiedź na to kluczowe pytanie o radzenie sobie z rozpaczą znajduje w filozofii Lwa Szestowa i Mariana Zdziechowskiego.

Jedynym przedmiotem nadziei, której resztki ocalił w sobie Dostojewski, była Święta Rosja. Miłosz pisze, że Lew Szestow, który z wielką uwagą czytał spór toczony przez bohaterów *Braci Karamazow*, uważał, że „Dostojewski właściwie nie mógł wierzyć w Boga”⁸, przede wszystkim dlatego, że na pytanie *unde malum?* szukał odpowiedzi racjonalnej. Tymczasem rozum w obliczu niezawinionego cierpienia okazywał się całkiem bezradny. „[...] na poziomie wymiany argumentów na argument Iwana – przypomina Miłosz – nie ma żadnej odpowiedzi. Czy można zrozumieć cierpienie, zło w świecie, jako twór dobrego Boga?”⁹. Szestow podzielał tę wątpliwość, co pokazał na kartach swej wielkiej pracy *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii* (1903). Wyciągał z niej jednak inne wnioski. Niechętny, jak wcześniej Swedenborg i Blake, rozumowi „zabraniał odpowiadać na pytanie: «*unde malum?*»”¹⁰, był bowiem przekonany, że „[w]łaśnie udzielanie odpowiedzi, czyli poznanie racjonalne [...], stopniowo pustoszyło niebios”¹¹.

Szestow, wróg rozumu – pisze Miłosz – chce być obrońcą niczym nieskrępowanej wolności i wszechmocy Boga Biblii [...]. Wzorem jest mu Hiob, który opierał się racjonalnym tłumaczeniom jego cierpień przez mądrych przyjaciół¹².

Jak rozumieć te słowa? Do czego wzór Hioba miałby nas przekonywać? Istotą filozofii rozpaczy Szestowa było twierdzenie, że cierpienie i ból, wobec których bezradnie stajemy, prowadzą do przewartościowania wszystkich dotychczasowych miar, jakie są nam bliskie w uładowym świecie. Jeśli tak, to wzór Hioba w dość oczywisty sposób podpowiada konieczność odrzucenia praw rozumu i dopełnienia ich wiarą. To wszak uczynił ostatecznie udręczony poza granice wytrzymałości bohater *Księgi Hioba*, przyjmujący cierpienie, a równocześnie wadzący się z Bogiem i w tym gorącym sporze potwierdzający paradoksalnie Jego obecność. „Życie ludzkie jest niemożliwe. Ale tylko nieszczęście pozwala to odczuć”¹³ – powtarza aforyzm Simone Weil Miłosz, by w ten sposób lepiej wyrazić tropioną przez siebie myśl Szestowa. Filozof – pisze poeta – znalazł u Kierkegaarda „tę samą apologię wiary, wiary Abrahama, który syna związał i podniósł nad nim nóż, ale Bóg odwrócił cios, wiary Hioba, który nie zgodził się na obłudne pocieszenia”¹⁴.

⁸ Cz. Miłosz, *Dostojewski badał choroby ducha*, op. cit., s. 179.

⁹ Ibidem, s. 177.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Uparty wróg węża*, w: idem, *Rosja. Widzenia transoceaniczne*, t. 1, op. cit., s. 245.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 246.

¹⁴ Ibidem, s. 247.

Pasją Szestowa było bez ustanku powtarzać: „Nie!”, podnosić ręce do Boga w proteście Hioba. Oczekując czego? Oczywiście cudu. Ależ cuda się nie zdarzają! No właśnie, tak nas uczy wiedza o łańcuchu przyczyn i skutków. Nędną wiedza¹⁵.

– konkluduje autor *Ziemi Ulro*, ironicznie powtarzając *credo* naukowego światopoglądu.

Szestow jest bliski autorowi *Albo* – *Albo* przede wszystkim w rozpoznaniu, że cierpienie może stać się nie tylko początkiem wątpienia, ale też odrodzenia w człowieku wiedzy o jego prawdziwej istocie, nieograniczonej porządkiem Natury i Ducha Dziejów. Właśnie w przemyśleniach autora *Aten i Jerozolimy* Miłosz odnajduje najważniejszy dla człowieka XX wieku argument na rzecz niewystarczalności Rozumu, pozwalający równocześnie dokonać trudnej afirmacji rozpaczy, przed którą tak czy inaczej nie ma przecież, podobnie jak przed cierpieniem, ucieczki.

W pismach Szestowa Miłosz odkrywa także nie mniej ważną dla siebie myśl o konieczności przekroczenia czy wręcz odrzucenia wyobrażenia Boga jako szerzyciela dobra. To ostatnie wyobrażenie jest przecież tylko z pozoru niegroźne. Wręcz przeciwnie, prowadzi łatwo – powtórzy Miłosz myśl formułowaną podczas lektury Dostojewskiego – do „przerobienia chrześcijańskiej eschatologii na eschatologię świecką” (ZU, 67), czyli *de facto* do roztopienia trudnej wiary w zbawienie w łatwej etyce, tak nieodpornej – co potwierdza współczesność – na pokusy pragmatyzmu i relatywizmu. To właśnie przeróbka eschatologii w etykę pozwala przecież, o czym była już mowa, ujrzeć w Jezusie reformatora, a chwilę później okrzyknąć rewolucjonistę bogiem. Cytowane przez Miłosza słowa autora *Aten i Jerozolimy* nie pozostawiają cienia wątpliwości co do bezzasadności tych uproszczeń i uroszczeń.

„Dobro nie jest Bogiem. Musimy szukać tego, co jest wyższe niż dobro. Musimy szukać Boga”. Znaczy to – wyjaśnia Miłosz – że rozpacz, która nas ogarnia, kiedy stajemy wobec Absurdu, prowadzi nas poza dobro i zło, do aktu wiary. Dla Boga nie ma nic niemożliwego – ani dla tych, którzy w niego wierzą. Absurdalne twierdzenie: bo kto kiedy widział górę ruszoną z miejsca siłą modlitwy? – pyta dalej pospołu retorycznie, pospołu ironicznie poeta i odpowiada – Tak, ale jaki mamy wybór? Owoce z drzewa wiadomości przynoszą tylko śmierć. (*Szestow albo czystość rozpaczy*, ZMU, 269)

Tej tragicznej diagnozie, jaką Miłosz stawia swojej ufającej bez granic Rozumowi epoce i z jaką sam borykać się musi jako „mieszkaniec ziemi Ulro”, towarzyszy w jego twórczości bliskie Szestowowi pragnienie cudu. Nieprzypadkowo autor *Drugiej przestrzeni* nazywać siebie będzie „pesymistą ekstacyznym”. Nieprzypadkowo też jako wzór religijnego myśliciela, w którego

¹⁵ Ibidem, s. 246.

rozważaniach bije „żywy «nurt metafizyczny»” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 209), z takim uporem poszukiwany w prowadzonych przez siebie dialogach, Miłosz przedstawi Mariana Zdziechowskiego. Polski historyk idei i literatury, filozof, którego wykładów młody żagarysta słuchał na Uniwersytecie Wileńskim, w podobny do Szestowa sposób potrafił z rozpaczy wyluskać ziarno ufności. Poeta cytuje jego słowa:

I w miarę lat im dalej w życie i świat szedłem, tym wyraźniej i boleśniej uświadamiałem sobie, że świat ten, gdy go myślą, jako całość, objąć, bezładem jest i bezrozumem, nie zaś, jak nas uczą, dziełem rozumu: nie z ręki Boga on wyszedł. Nie ma Boga – głosem wielkim wołają i natura, i historia... ale głos ten ginie w harmonii psalmów i hymnów, w takim wielkim, odwiecznym, z najgłębszych głębin ducha idącym wyznaniu, iż jako ziemia bez wody jest dusza człowieka poza Bogiem. Bóg jest. Tylko fakt istnienia Boga to coś przekraczającego zakres myśli światem zewnętrznym zajętej, to cud. *Le monde est irrationnel... Dieu Est un miracle.* (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 202)

Świat nie jest racjonalny. Bóg jest cudem – powtarzał autor dzieła *Pesymizm, romantyzm i podstawy chrześcijaństwa*. Zdziechowski – pisze słuchający go z uwagą Miłosz – „dostrzegał światelko nadziei” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 203). Poeta powtarzał także, co prowadzić musiało do konstatacji antropologicznych, że „o istnieniu tego cudu nie świadczy ani bezlitosna i ślepa przyroda – ani historia, ale głos wewnętrzny, potrzeba serca” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 203). Autor szkicu *Religijność Zdziechowskiego* zdaje się tę potrzebę nie tylko rozumieć, ale i podzielać. Swym czytelnikom podpowiada z uporem, że tylko słuchanie nieracjonalnego głosu serca prowadzić ich może poza granice ziemi Ulro. Pisząc składające się na omawiany tu tom eseje, równocześnie na własny użytek, ale i *pro publico bono*, celowo zestawia odmienne, zakorzenione w różnych historycznie stylach myślenia i właściwych im słownikach pojęć, wizje, przypowieści, historie o ludziach przekonanych, że z Ulro można wyrwać się mocą metafizycznego pragnienia. Pragnienia, któremu towarzyszyć musi – co podkreślał w sporze z Iwanem Karamazowem Zdziechowski – „bezkompromisowość etyczna, wobec której zło jest nie do usprawiedliwienia, nawet gdyby wezwać do pomocy najszczytniejsze hasła” (*Religijność Zdziechowskiego*, PO, 208). Pragnienia niesprzecznego także – o czym mówił Blake, dystansując się od platonizmu – z umiłowaniem rzeczy najprostszych i każdego, najmniejszego nawet z istnień poszczególnych, obdarzonych wolnością i nieskończonością. Autor *Ziemi Ulro* prawdę tę wyrażał nie tylko w swych pięknych esejach. Mówił o niej także w wielu utworach poetyckich, deklarując brak zgody na niszczące człowieka rozdwojenie: wiedzy i wiary, rozpaczy i miłości.

Opisane tu wątki znajdują wielokrotne odzwierciedlenie także w późnej twórczości poety, w tomach najbardziej dramatycznych w swej tonacji, jak *Dalsze okolice* i *To*. W pierwszej z wymienionych ksiązek poetyckich odnajdziemy przywoływany już wiersz *Albo – Albo*, którego fragmenty tylko tu zacytuję:

Jeżeli Bóg wcielił się w człowieka, umarł i zmartwychwstał,
Wszelkie ludzkie zajęcia są godne uwagi
Tylko w tym stopniu, w jakim od tego zależą,
To znaczy zyskują sens przez to wydarzenie.

[...]

Jeżeli to, co głosi chrześcijaństwo, jest fikcją
A prawdą jest, jak uczą nas w szkołach,
W gazetach i w telewizji,
Że ewolucja życia na ziemi jest przypadkiem
I przypadkiem istnienie człowieka,
I że jego dzieje zmierzają donikąd,
Naszym zadaniem jest wyciągać wnioski
Z myśli o niezliczonych pokoleniach,
Które żyły i umierały ludząc siebie,
Gotowe bez żadnych racji wyrzekać się naturalnych pragnień,
Czekać na wyrok pośmiertny, co dzień w strachu,
Że za wylizanie słoja konfitur spadnie kara wieczna.

[...]

Ależ gdzie tam! Jakie albo – albo?
Od wieków żyją razem ludzie i bogowie.
Prośby są zanoszone, o zdrowie, o pomyślną podróż.

[...]

Obyśmy nie troszczyli się o nasz los po śmierci,
Ale tutaj na ziemi szukali zbawienia,
Starając się o dobro wedle naszej miary,
Wybacząc śmiertelnym niedoskonałość. Amen.

(*Albo – Albo*, DO, 1010–1012)

W tomie *To*, na początku sekwencji utworów poświęconych problematyce zła i relacji poezji wobec niego, Miłosz przywołuje ponownie postać Zdziechowskiego, cytując jeszcze raz słowa z *Pesymizmu, romantyzmu i podstaw chrześcijaństwa*, wyznając, że zachował je w pamięci przez wszystkie te lata. Powtarza też własną frazą pytanie filozofa, „który zwątpił w dobroć Stworzenia”: „Prawo udręki wszystkiego co żywe / kto ustanowił tutaj na ziemi?”

(Zdziechowski, T, 1184). Odwołania do Zdziechowskiego i fragmenty z jego dzieła Miłosz oddziela w wierszu obrazami kwitnących irysów, utrwalonego we wspomnieniu kadru z wysadzanego brzoza traktu między Mińskiem i Wilnem, współczesnego obrazu ulicy w Krakowie, pełnej kobiecych sukien i secesyjnych, roślinnych ornamentów. Już te, tak typowe dla całej jego twórczości, kadry piękna tego, co istniało i istnieje, które, na co wskazuje symbolika irysa, jest też czyste i niewinne, zdają się podpowiadać, że świat – mimo bólu, niezawinionego cierpienia, zła – sam w sobie może być także, jak w tomizmie, dowodem na obecność Boga, który jest cudem. Ostatnia strofa przynosi jeszcze podpowiedź, że nawet jeśli ulegamy w tej kwestii złudzeniu, ma ona sens jako wyraz naszej ludzkiej wierności – nieracjonalnej wierności prochu, która też sama w sobie jest cudem niewiele mniejszym.

Tylko dźwięk dzwonów,
Tylko jarzenie monstrancji,
Głosy śmiertelne ogłaszające chwałę,
U Dominikanów i Franciszkanów
Posadzki wytarte stopami pokoleń
Chronią nas. Nawet jeżeli złudzenie
Łączy nas wiarą w nieśmiertelne trwanie,
Dzięki czynimy, proch, za cud wierności prochu.

(Zdziechowski, T, 1185)



Część I

**MYŚLI
I SŁOWA**

Miłosz – gnostyk?

Język młodzieńczego Weltschmerzu. Wokół „gnostycznego doświadczenia egzystencji”

Wczesna twórczość Czesława Miłosza: *Trzy zimy* (1936) i wiersze rozproszone z okresu dwudziestolecia międzywojennego pozostają najbogatszą obrazowo, skomplikowaną, a przez to także otwartą na różnorodną lekturę, częścią jego poetyckiego dorobku. Języków i kulturowych kodów zdolnych wyjaśnić właściwą im wizyjność i „lunatyczność”¹ krytycy i badacze poszukiwali w różnych systemach myśli filozoficznej, religijnej i estetycznej: w wyobrażeniach i światopoglądach tyleż określających ważne dla epoki tendencje, co pozwalających się odczytywać *ex post* jako znaczące włókna długiej narracji wpisanej w dzieło samego Miłosza. Znane z dwudziestolecia wątki i typy obrazowania znajdują oczywiście dalsze ciągi w powojennej liryce autora *Trzech zim*, choć nie jest to prosta kontynuacja, a niejednokrotnie – przeciwnie – próba przekroczenia lub połączenia z innego rodzaju przesłaniem. Pierwszym i czytelnym znakiem możliwej zmiany staje się tu często tendencja do dyskursywizacji tej samej topiki, która w młodzieńczych wierszach aktualizowana była w sposób immanentny: pozbawiony dystansu, jaki po latach pojawiał się wraz z opisem i tematyzacją, niwelującą ten rodzaj wizyjności, który Kazimierz Wyka w odniesieniu do twórczości Miłosza z okresu Żagarów nazwał „niesłużebnym obrazem”². „W tym [...] stylu – pisał krytyk – na falach szerokich i swobodnych rytmów obrazy płyną same dla siebie”³, co nie znaczy zresztą, że nie mogą łączyć się w szersze konstelacje topiki. Mogą i łączą, pozostawiając jednak równocześnie szeroki margines otwartości na odmienne interpretacyjne semantyzacje. Zachowujące wolność obrazu wizyjne liryki młodego Miłosza jak żadne inne późniejsze wiersze poety odbierane być mogą – jak sądzę – także jako symptomy czegoś nie w pełni jeszcze kognitywnego, powiązanego z nieeksplikowalnym poczuciem i niewyraźnym

¹ Termin Kazimierza Wyki. Zob. idem, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 15–41.

² Ibidem, s. 19.

³ Ibidem.

doświadczeniem podmiotu, który dopiero poszukuje języków zdolnych je nazwać i wyrazić.

Badaczom odpowiadającym na pytanie o dyskursywne źródła tej wizyjnej, lunatycznej, wyzwolonej z jasności poetyki najważniejsze spośród estetycznych i filozoficznych systemów wydawały się, jak wiadomo, katastrofizm (Kazimierz Wyka, Krzysztof Dybciak, Janusz Kryszak) i poetycka eschatologia (Aleksander Fiut), niwelująca właściwy pierwszemu historyzm na rzecz ujęć uniwersalnych, formułowanych *sub specie aeternitatis*. Także – co już mniej oczywiste, choć godne przedyskutowania – ekspresjonizm (propozycję taką złożyła ostatnio Katarzyna Szewczyk-Haake⁴) i – co nie tylko uznane, ale silnie umocowane w świadectwach okołopoetyckich – manicheizm lub, szerzej, gnoza (Jan Błoński⁵, Barbara Sienkiewicz, Łukasz Tischner⁶).

Wagę tego ostatniego klucza podpowiadał sam Miłosz, nie tylko czyniąc jednym z centralnych zagadnień swej twórczości problem zła, kryzys teodycei i niechęć do Natury, ale także podkreślając wielokrotnie trwałe zainteresowanie różnymi gnostyckimi doktrynami, sięgające jeszcze czasów, gdy – jako uczeń gimnazjum – czytał podręcznik historii Kościoła pióra Romana Archatowskiego i z największą uwagą śledził w nim przypisowe rekapitulacje różnorodnych herezji. Po latach w *Ziemi Ulro* jako wspólny mianownik różnorodnych wpływów, którym ulegał, autor *Hymnu o Perle* wymieniał skontrastowane z sobą „antropocentryzm i niechęć do Natury” (ZU, 166), podkreślając, że kluczowe było tu właśnie zainteresowanie manicheizmem. Czytając eseje poety, nie sposób tego wątku przeoczyć. Jakie jest jednak jego znaczenie? Dlaczego Miłosz tak uparcie powraca do swego manicheizmu? Dlaczego przekonuje, że „pewien komponent manichejski jest nam i potrzebny, i trudny do uniknięcia” (ZU, 260)? Czy rację miał Jan Błoński, kiedy pisał, że problem ten nie jest w twórczości Miłosza „tylko zagadnieniem intelektualnym, tematem dysertacji filozoficznej”, ale „problemem praktycznym”, od rozwiązania którego zależy „sama możliwość uprawiania poezji”⁷? A jeżeli tak, to w jakim sensie poetyckość zakorzeniona jest tu w gnostyckim doświadczeniu lub, odwrotnie, w jaki sposób próbuje je przekroczyć, stając się częścią, czy – przeciwnie – weryfikatorem soteriologicznego mitu gnozy? I wreszcie –

⁴ Tezę taką badaczka przywołała podczas wystąpienia na konferencji naukowej „Dialogi Miłosza – Dialogi z Miłoszem” (Poznań, 28–30 listopada 2012). Temat referatu brzmiał: *Pierwiastki ekspresjonistyczne we wczesnej twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*. Uprzednio o zaskakującym łączeniu we wczesnej liryce Miłosza klasycyzmu i ekspresjonizmu pisał Kazimierz Wyka w szkicu *Płomień i marmur*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 279–284.

⁵ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, w: *Poznawanie Miłosza*, op. cit., s. 205–228.

⁶ Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

⁷ J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, op. cit., s. 223.

co dla tej dyskusji w gruncie rzeczy podstawowe – czy dyskursywne wyznania Miłosza o przywiązaniu do manicheizmu znajdują trwałe i koherentne potwierdzenie w immanentnym języku obrazów pojawiających się w całej jego poezji? Czy też mamy tu do czynienia z dominantą określającą tylko niektóre z okresów w twórczości poety?

Najwięcej argumentów na rzecz tezy o związkach obrazowania Miłosza z topiką gnostycką znajdują badacze wczesnej twórczości autora *Hymnu o Perle*, pokazując, co ważne, że jakość ta obecna jest także w języku poetyckim innych żagarystów⁸. Pokrewne obrazowanie odnaleźć można w wileńskich wierszach Jerzego Putramenta i Jerzego Zagórskiego. Miłosz na ich tle wydaje się jednak najbardziej manichejski. Pisała o tym między innymi Barbara Sienkiewicz w szkicu *Wątki manichejskie w poezji katastrofistów lat trzydziestych*. Nie ma co do tego wątpliwości także autor opublikowanej niedawno książki, zatytułowanej *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, pierwszej – dodajmy – tak obszernej i wnikliwej pracy na ten temat. Zbigniew Kaźmierczyk jest nie tylko zdecydowanym zwolennikiem, ale i niezwykle wytrawnym użytkownikiem gnostycznego klucza do interpretacji *Trzech zim*. Jego praca przynosi spójną lekturę drugiego tomu poety, czytanego właśnie jako świadectwa „gnostyckiego doświadczenia egzystencji”⁹. Nie pozwala to zresztą autorowi nazwać ostatecznie Miłosza gnostykiem¹⁰, a jedynie (aż!) świadomym dokonywanego wyboru użytkownikiem właściwego gnozie obrazowania.

Autor *Dzieła demiurga* już we wstępie podkreśla prymarną rolę doświadczenia, które staje się źródłem takiego wyobraźniowego i językowego wyboru poety. Doświadczenia, które jest wobec tego ostatniego nadrzędne, a związane pierwotnie przede wszystkim z odczuciem upodrzednienia człowieka wobec przyrody w jej biologizycznym ujęciu, przekształcone rychło w jedną z najczęściej powtarzanych przez poetę tez. Miłosz, jak wiadomo, nie tylko wielokrotnie powracał do uwag na temat silnego wpływu ewolucjonizmu na nowoczesną myśl naukową i potoczną, ale po latach odkrywał go nawet jako skazę niektórych z filozoficznych koncepcji historii. U progu twórczości, postawiony wobec praw darwinowskich, boleśnie odczuwając ich degradujący

⁸ Zob. B. Sienkiewicz, *Wątki manichejskie w poezji katastrofistów lat trzydziestych*, „Przegląd Religioznawczy. The Religious Studies Review” 2008, nr 3, s. 93–107. Rozwinięcie tych obserwacji, tym razem w porównaniu liryki Wata i Miłosza, badaczka przedstawiła w szkicu *Wczesna poezja Wata i Miłosza – w kręgu myśli i symboliki gnostyckiej* („Ruch Literacki” 2012, z. 1).

⁹ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011, s. 17.

¹⁰ Autor powie wprost: „nie nazywam Miłosza gnostykiem”. Ibidem.

ludzką istotę wpływ, szukał sposobów ich zdecydowanej kontestacji i zbliżał się do manicheizmu.

W *Rodzinnej Europie* – przypomina Kaźmierczyk – [...] czytamy o odkryciu religii gnozy jako poznaniu łączącym się z uprzednim doznawaniem rzeczywistości biologicznej, dziejowej i egzystencjalnej. [...] W kulminacyjnym punkcie młodzieńczego Weltschmerzu odczuciu potworności Natury, jako domeny wzajemnego pożerania się istnień, przyszło w sukurs gnostyckie pojęcie „złego demiurga, przeciwstawianego Bogu, który w ten sposób wyłączony poza nawias, przebywał w sferze jemu tylko właściwej, wolny od odpowiedzialności, jako przedmiot pragnień”. Gnostycyzm dostarczył w tym wypadku języka wyrażającego na tyle fundamentalne doświadczenie rzeczywistości, że dochodzi ono do głosu w ciągu całego życia poety. Zatem trwałość oddziaływania na niego lektur młodzieńczych wyjaśnia się na podłożu metafizycznej podejrzliwości względem istnienia w dybach ciała i materii oraz kontestacji panujących w świecie praw darwinowskich. Jak się okazało, przeżycie to w pojęciach gnostycyzmu odnalazło niezbędną ramę dualizmu¹¹.

Innymi słowy, poznawcze i egzystencjalne odkrycie i pełne niezgody odczucie przez młodego Miłosza praw ewolucjonizmu czyniło go niejako gotowym na przyjęcie gnostyckiej opowieści, która z kolei, raz podjęta, zaczynała coraz wyraźniej, niejako w zgodzie z zasadą koła hermeneutycznego, określać pierwotne doświadczenie, domagające się zrozumienia i wypowiedzenia.

[...] z jednej strony – pisze Kaźmierczyk – indywidualne doświadczenie egzystencji znalazło [...] gnostyckie kategorie artykulacji adekwatne do uczuciowości i myśli, a z drugiej – kategorie te formowały doświadczenie egzystencji jako gnostyckie, czyli „temperament manichejski” Miłosza¹².

Tak sformułowana teza badawcza jest – dodajmy – w dużej mierze zwierciadlanym odbiciem metodologicznej formuły, którą autor *Dzieła demiurga* przyjmuje w swej pracy za Hansem Jonasem. Autor *Religii gnozy*, rozważając w końcowych partiach przywołanej książki problem (ważki także dla literaturoznawczych badań nad gnozą Miłosza) możliwości przeniesienia historycznych systemów w plan myśli współczesnej i pytając o zastanawiające pokrewieństwa między historyczną gnozą a bliskim mu egzystencjalizmem, referował taką samą dokładnie zależność, jaką Kaźmierczyk odkrywa w odniesieniu do liryki i postawy twórcy *Trzech zim*. Jonas pisał, przypomnę:

Kiedy przed wielu laty przystąpiłem do studiów nad gnostycyzmem, odkryłem, że punkt widzenia, niejako optyka, jaką zawdzięczam szkole Heideggera, umożliwiła mi zauważenie takich aspektów myśli gnostyckiej, jakie dotychczas były przeoczone. Co-

¹¹ Ibidem, s. 25–26.

¹² Ibidem, s. 19.

raz bardziej uderzała mnie bliskość tego, co na pozór całkowicie obce. Dziś skłonny jestem sądzić, iż tym, co zwabiło mnie w głąb gnostyckiego labiryntu, był najpierw ów dreszcz niejasno odczuwanego pokrewieństwa. Gdy zaś po długiej wędrówce po odległych krainach gnozy powróciłem na znajomą scenę filozoficzną stwierdziłem, że to, czego się tam dowiedziałem, pomogło mi w lepszym zrozumieniu ładu, z którego wyruszyłem. Długotrwały dialog z nihilizmem starożytnym okazał się – przynajmniej dla mnie – pomocny w dostrzeżeniu i określeniu znaczenia nihilizmu współczesnego. Okazało się, iż egzystencjalizm, który dostarczył narzędzi historycznej analizy, sam został objęty przez jej rezultaty¹³.

Na podobną wędrówkę po dziele Miłosza decyduje się autor *Dzieła demiurga*. Przyznaje to zresztą otwarcie, kończąc wstępny rozdział swej rozprawy następującym wyznaniem:

Punkt zwrotny Jonasa, czyli spojrzenie przez pryzmat fenomenologii gnostycyzmu na egzystencjalizm, będzie moim punktem wyjścia. W tym też znaczeniu będzie to gnostyckie, wyrastające z przekonania, że ten „klucz” pasuje do tego „zamka”, odczytanie doświadczenia egzystencji we wczesnej twórczości Miłosza¹⁴.

Porządek analitycznych rozważań Kaźmierczyka jest właśnie taki: od egzystencjalnego i biograficznego doświadczenia Miłosza do myślowego i konfesyjnego horyzontu gnozy i odwrotnie: od gnostyckich opozycji i mitów do reguł i tematów „lunatycznych” obrazów wypełniających karty *Trzech zim*. Wszystko się tu wzajemnie tłumaczy i wspiera, rodząc czasami wrażenia niepokojącej cokolwiek wsobności, choć, co trzeba równie silnie podkreślić, badacz pamięta i skrupulatnie referuje konkurencyjne i wcześniejsze odczytania żagarystycznych wierszy Miłosza, jakie wyszły spod piór Wyki, Dybciaka, Beresia, Fiuta, Błońskiego, Zaleskiego. Przed ewentualnym zarzutem zbyt dokładnego dopasowywania klucza do zamka (i odwrotnie) broni się także, zbierając skrupulatnie odautorskie świadectwa manichejskich fascynacji poety, wyłuskane między innymi z *Rodzinnej Europy*, *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, *Ziemi Ulro* i przede wszystkim z wczesnego, a mało znanego eseju *Zejsście na ziemię*, opublikowanego w roku 1938 na łamach „Pióra”. Wszystkie one, a jest ich – dodajmy – bardzo wiele, mimo rozproszonego charakteru pozwalają przekonująco udowodnić fakt świadomego pielęgnowania przez poetę „gnostyckiego temperamentu”. Także wnikliwe analizy topiki *Trzech zim*, wypełniające kolejne rozdziały *Dzieła demiurga*, przekonują¹⁵, że mło-

¹³ H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Liszki 1994, s. 337–338.

¹⁴ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 20.

¹⁵ Można by oczywiście dyskutować tu o szczegółach, zwłaszcza wówczas, gdy autor rozprawy, gromadząc gnostyckie obrazy, rezygnuje nierzadko z integralnej lektury wierszy, w których te przykłady odnajduje.

dzieńcza wyprawa Miłosza w światy dualistycznych wyobrażeń nie była ani efemeryczna, ani przypadkowa, a przez to zapewne niepozbawiona długo-trwałych i głębokich konsekwencji.

Dlaczego zatem tak wiele miejsca poświęcam owej równoległości tezy i metody badawczej, jaką posługuje się Kaźmierczyk? Bynajmniej nie po to, by zgłosić tu jakiś sprzeciw. Raczej dlatego, by zauważyć, że zrekonstruowany przez autora *Dzieła demiurga*, frapujący i fascynujący sam w sobie fresk gnostyckiej wyobraźni młodego Miłosza stanowi, właśnie dzięki owej swoistej wsobności, doskonały ekran dla rozważań o dalszych kolejach manichejskich zainteresowań autora *Trzech zim*. W szerszym ujęciu – także dla podstawowych problemów antropologicznych dzieła Miłosza, które z tego młodzieńczego egzystencjalnego doświadczenia wyrastają. Kaźmierczyk swoją wnikliwą i analityczną, w zakresie podejmowanej problematyki, niemającą sobie równej książką stwarza niejako podstawową mapę, do której odwołać się będzie musiał każdy, kto postawi problem gnostycyzmu i manicheizmu Miłosza nie tylko w odniesieniu do debiutanckiego tomu, ale także szerokiej twórczości poety. Z drugiej strony, samo przejęte za Jonasem wskazanie na egzystencjalne źródła zainteresowania manicheizmem podpowiada, że ów proces domykania się hermeneutycznego koła doświadczenia i tłumaczącego, wyrażającego je języka mogła zerwać, czy choćby zasadniczo naruszyć, gwałtowna zmiana egzystencjalnej kondycji podmiotu, zainicjowana jakimś przełomem w fundującej je biografii. Czy tak się w przypadku Miłosza stało, Kaźmierczyk nie odpowiada jednoznacznie, podkreślając wielokrotnie, że swoje obserwacje i tezy ogranicza do wczesnej twórczości autora *Hymnu*, *Wcielenia*, *Do księdza Ch*. Wiele przemawia jednak za tym, że badacz skłania się do rozstrzygnięć Dybciaka, Fiuta, Błońskiego, Wyki, którym bliska jest myśl o dokonującym się tu jakimś zasadniczym przełomie, wywołanym najpierw doświadczeniem wojny, a później emigracji. Doświadczeniem wprowadzającym i eksponującym w dramatyczny sposób już nie biologizm, ale historyczność ludzkiej kondycji, nie tylko wtopionej w łańcuch pożerających się istnień, ale też poddanej dziejowym przemianom, zmienności, przemijalności, ruchowi. Już Kazimierz Wyka pisał, że „treści katastroficzne zniknęły z poezji Miłosza z chwilą katastrofy rzeczywistej”¹⁶. Od tego właśnie momentu historia, a dokładniej historyczność, jawić się zaczynają w liryce i eseistyce Miłosza jako kolejny żywioł, w niektórych ze swych ujęć podobny zresztą Naturze, na jaki człowiek zostaje skazany, a jednocześnie w dialogu z którym budować może paradoksalnie swą ludzką odrębność wobec świata rywalizujących ze sobą o przetrwanie gatunków. W planie wyborów światopoglądowych poety przełom ten znaczą także,

¹⁶ K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, op. cit., s. 29.

choć nie tylko, najpierw zbliżenie do, a później charakterystyczny wysiłek przekroczenia heglizmu i zaproponowania takiego sposobu doświadczania i uczestnictwa w historyczności, by w jej planie obronić to, co ludzkie, i zaprojektować stan pełniejszej, bardziej duchowej, nieanimistycznej egzystencji¹⁷. Bez większego ryzyka można powiedzieć, że doznana w historii trauma niejako przywołuje gnostyczny podmiot *Trzech zim* z powrotem do rzeczywistości, otwierając plan innej, nieizolowanej od historycznej materii przestrzeni doskonalenia i budowania *antropos*.

Także autor *Dzieła demiurga* zwraca uwagę na ten moment niwelujący siłę gnostycznej wykładni doświadczenia, którego podmiot dostrzec musi nagle, że antyświatowy dualizm nie oferuje, choć w gruncie rzeczy być tak powinno, bezpiecznego schronienia przed dziejowymi traumami, a w związku z tym, że „ja” poszukiwać musi jeszcze innych dróg, na których mogłoby ocalić i zabezpieczyć swą ludzką wyjątkowość i duchowość. Podmiotowi, przyjmującemu antyświatowy dualizm jako antidotum na trapiące go biologizyczne lęki, nie udaje się bowiem uniknąć tyleż bolesnego, co pobudzającego doznania przemijalności i zmiany, stawiającego przed nim po raz kolejny pytania o ludzki sens, tym razem w planie historii i nieuchronnego ruchu. Wydaje się, że właśnie pamięć o tym wcześniej tak wyraźnie nie eksponowanym wymiarze kondycji podmiotu¹⁸ wprowadza istotne zmiany w myśleniu o kwestiach wydawałoby się rozstrzygniętych przez gnostyką propozycje dążenia do pozaświatowej Pleromy i związanego z nim antropoteizmu, pozwalającego przekroczyć dzieło złego demiurga. W nocie końcowej swojej książki Kaźmierczyk napisze:

Kiedy [...] w czasie okupacji, poeta natrafi na pisma Williama Blake'a, będzie przygotowany na spotkanie z koncepcją Boga Sprawiedliwego i Boga Dobrego, który dla Blake'a nie jest [...] – tak jak dla Marcjona – Obcym, Innym, Nieznanym Bogiem, ale Bogiem – Człowiekiem [...]. Wraz z lekturą Blake'a, którego dzieło powracać będzie wśród autobiograficznych odniesień w twórczości Miłosza, nastąpił kres tej fazy jego życia, której owocem były Miłoszowe „pieśni doświadczenia”. Nazywam je fazą gnostycznego doświadczenia egzystencji. Powstały w 1943 roku *Świat. Poema naiwne* stanowią cezurę w biografii artystycznej oraz w rozwoju duchowym poety. Niezmiernie znamienne dla Miłoszowego przełomu – kontynuuje Kaźmierczyk, cytując fragment *Rodzinnej Europy* – jest zdanie wskazujące na przewyższenie antyświatowego dualizmu w okolicznościach okupowanej Warszawy, kiedy uznał on za swoją heglowską

¹⁷ Na temat stosunku Miłosza do historii zob. T. Burek, *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznanie Miłosza*, op. cit., s. 263–282 oraz J. Herlth, *Czesław Miłosz w poszukiwaniu innej historyczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 2, s. 13–32.

¹⁸ Pojawiał się on oczywiście w debiutanckim *Poemacie o czasie zastygłym*, tam jednak w wyraźnym związku z „lewicowymi ciągotami”, jak mówił Miłosz.

interpretację zmagają wojennych: „zaakceptowałem też wtedy miejsce na ziemi, niezbyt godne pozazdrosczenia, w jakim sążone mi było przebywać, i mój ciemny instykt, bo przecież dzięki niemu znalazłem się w Warszawie”¹⁹.

Chciałabym to przytoczone przez autora *Dzieła demiurga* zdanie Miłosza z *Rodzinnej Europy* rozważyć w kontekście sporządzonej przez badacza mapy gnostyckich wychyleń podmiotu *Trzech zim* i zapytać o ich dalsze kontynuacje i korekty. Kaźmierczyk – podkreślę jeszcze raz – niezwykle precyzyjnie wyznacza obszar kluczowych tu pytań. Wymienia kolejno główne tematy „gnostyckiego doświadczenia egzystencji” i sprawdza, a raczej udowadnia, obecność ich obrazowej reprezentacji w topice młodzieńczego tomu Miłosza. Tematy te, czy też pola działań konstytuujących gnostycką personę *Trzech zim*, to według badacza: **pragnienie antyświatowej izolacji, wybór dualistycznej eschatologii niwelującej odniesienia historyczne, solipsyzm i przyjmowanie niechrześcijańskiej koncepcji nieobecnego boga, którego funkcje przejmuje zły demiurg, będący tyleż kreatorem materii, co psychicznym „cieniem” somatycznego podmiotu.**

Lektura kolejnych wierszy z drugiego tomu Miłosza pozwala Kaźmierczykowi (podobnie zresztą jak prowadzącej pokrewne badania Barbarze Sienkiewicz) zgromadzić szereg argumentów podkreślających wpływ wszystkich tych wektorów i egzystencjalnych dążeń na konstrukcję lirycznej osoby *Trzech zim*. Także, *eo ipso*, na temperament samego poety, zgodnie z wyjściową tezą badacza, że mamy tu do czynienia z przeniesieniem przez Miłosza rozumienia własnej duchowej biografii na poetycki wykład o uniwersalnych cechach kondycji ludzkiej, znaczonej lękiem, osamotnieniem, poczuciem uwięzienia i tęsknotą za radykalną wolnością, pełnią i czystością. Nieprzypadkowo kluczowy dla autora *Dzieła demiurga* wiersz *Wcielenie* odczytany zostaje – w zgodzie zresztą z wypowiedziami samego twórcy²⁰, trapionego brakiem przekonujących odpowiedzi na kryzys teodycei – jako „poetycka transpozycja” wyznań zawartych w niewiele późniejszym eseju *Zejsście na ziemię*. Miłosz opowiada w nim o *stricte* gnostyckim doznawaniu własnej obcości, skazaniu na bycie w świecie i towarzyszącym im obu pragnieniu pozaświatowej i solipsystycznej izolacji.

Z niechęcią, z oporem schodziłem na ziemię krzywdy. Po pierwszych urazach długo umacniałem obronne pozycje, aż wzniosła się tafla przezroczysta, za którą przebywałem oddzielony od innych chłodem pogardy. [...] z żalem widziałem, jak niknie we

¹⁹ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 296, 297.

²⁰ Zob. *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*. Rozmowy przeprowadziła Ewa Czarnecka [Renata Gorczyńska], New York 1983, s. 55–56.

mnie moja wiara, jak rozwiązują się pakti zawarte z Bogiem, jak bunt współczucia dla ludzi przekształca się w bunt przeciwko noszeniu na sobie boskiego znamienia²¹.

– cytuje słowa poety Kaźmierczyk. Badacz interpretuje te wypowiedziane w *Zejszciu na ziemię* wyznania, z jednej strony, jako naturalną konsekwencję przyjęcia wiedzy o radykalnym „antyświatowym dualizmie”, stanowiącym – jak wiadomo – jądro gnostyckich przekonań o relacji między Bogiem i światem oraz człowiekiem i światem. „W rozumieniu gnostyckim obcość jest przeciwieństwem zadomowienia i oznacza odmowę uznania miejsca w świecie za własne”²². Z drugiej – słusznie, jak sądzę – jako ślad rozrachunku młodego poety z „ideologią lewicową wyznawaną w «Żagarach»”²³, jako symptom porzucania myślenia społecznego z dbałości o indywidualną, wewnętrzną czystość. Badacz powie nawet, że w społeczno-politycznej perspektywie „możemy mówić o antyprometejskim buncie w imię gnostyckiego antropoteizmu”²⁴. Kaźmierczyk pisze, że *Zejszcie na ziemię* „jest komplementarne wobec *Wcielenia* – jako artykulacja doświadczenia egzystencji w kategoriach ruchu w dół, fiaska zmieszania w gospodzie świata i podjęcia drogi w górę dzięki duchowej anamnezie”²⁵.

Potwierdzeniem takiego wyboru poety, dokonywanego na rachunek lirycznej osoby, byłoby – na co zresztą zwracali uwagę krytycy *Trzech zim* jeszcze w dwudziestoleciu – dążenie do izolacji „ja”, eskapizm podmiotu, a także jego skłonność do quasi-mesjanistycznej postawy „ofiarnictwa”. Trudno się z tym nie zgodzić, a jednocześnie nie zauważyć, że w dziele dojrzałego Miłosza cechy te niemal się nie zaznaczają i, co więcej, w wypowiedziach eseistycznych poddane zostają wielokrotnie krytyce, czego przykładem może być choćby polemika z mesjanizmem Dostojewskiego czy antymodernistyczne filipiki przeciwko izolującej, agresywnej wyobraźni zrodzonej z „ja”²⁶.

Fundamentalna różnica, dzieląca gnostyków od ich współczesnych, polega na tym – przypomina Kaźmierczyk – że za swoją „ziemię” rodzinną uważają oni nie Ziemię, ale utracone niebo, o którym zachowali pamięć: są autochtonami innego świata. [...] Ich wykorzenie nie jest natury ziemsko-geograficznej, lecz planetarnej²⁷.

²¹ Cz. Miłosz, *Zejszcie na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1. Cyt. za: Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 74–75.

²² Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 55.

²³ Ibidem, s. 75.

²⁴ Ibidem, s. 76.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Zob. P, 171.

²⁷ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 67.

Parafrazując te słowa, powiedzieć by można, że zauważalna różnica między młodzieńczymi wierszami Miłosza a utworami pisanyymi po wojnie polega na tym, że ten sam motyw wygnania w zmienionej optyce „podróżnego świata” bardzo wyraźnie zyskuje wymiar historyczny i geograficzny właśnie, co nie znaczy oczywiście, że się w nich wyczerpuje. Zawsze jednak się w nich przegląda, także w tym sprzecznym z gnozą sensie, że historyczna i geograficzna przestrzeń przedstawiona zostaje przez autora *Rodzinnej Europy*, *Doliny Issy* i *Laudy* nie tylko jako pole wydziedziczenia, ale także jako ziemsko-geograficzny wzór i prototyp poszukiwanej formuły duchowego odrodzenia jednostki. Miłosz w *Ziemi Ulro* pisze, z jednej strony – śladem Oskara Władysława Miłosza – że „bezdomność w sensie plemiennym i geograficznym” stała się w XX wieku „correspondance bezdomności duchowej nowoczesnego człowieka” (ZU, 89), z drugiej – wzywa konsekwentnie do „poszukiwania ojczyzny”, ziemskiego „Miejsca”, które pozwoli wygnańcowi odnaleźć i podtrzymać fundament nieuchwytny, ale pożądaną tożsamości, łagodzącej skutecznie traumę obcości i niwelującej izolację na rzecz poszukiwania i ugruntowywania kulturowej wspólnoty. Jeśli wygnanie rozgrywa się (a dla dojrzałego Miłosza rozgrywa się) równocześnie w dwu porządkach – historycznym i metafizycznym, jeśli los wygnańca jest w dużej mierze analogonem filozoficznie ujmowanej alienacji człowieka w czasie i przestrzeni²⁸, jeśli, wreszcie, jest ono u swych podstaw prostą konsekwencją supremacji *ego*, która w nauce owocuje stworzeniem nowoczesnego wzorca nauki opartego na *ratio*, w historii społecznej – pojawieniem się nacjonalizmów niszczących „ojczyzny prywatne”, w historii religii – z jednej strony ortodoksją, z drugiej – przeniesieniem „dynamizmu Historii Świętej do historii ludzkich społeczeństw”, czyniącym z Historii główną instancję odwoławczą, przejmującą funkcję metafizyki, to ważnym lekarstwem i kto wie, czy nie jedynym antidotum na ten stan utraconej tożsamości może być powrót do takiego miejsca, które zdaje się jeszcze „niezainfekowane” tymi wszystkimi znamionami nowoczesności²⁹. W liryce Miłosza rolę tę pełni oczywiście tak w sensie przestrzennym, jak i tellurycznym Litwa. Miłosz przedstawia dolinę Niewiaży jako tyleż historyczne, co zmitologizowane „Miejsce”, w którym groźne biologistyczne redukcje związane zostają przynajmniej częściowo kulturową wartością, obrazowaną w lokalnym obrzędzie, rytuale i micie. Dzięki jej przyjmowaniu – przekonuje poeta – historyczne może stać się przestrzenią ludzkiego i równocześnie oknem

²⁸ W polskiej literaturze emigracyjnej XX wieku pisał o tym najdobitniej Józef Wittlin w *Blaskach i nędzach wygnania*, w: idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000, s. 153–168.

²⁹ Pisałam o tym w szkicu *Litwa i tożsamość. Miłosz i Miłosz o potrzebie „określonego miejsca na ziemi”*, w: *Česlovo Milošo skaitymai 3. Kultūrų sankirtos: patirtys ir pokyčiai*, Kaunas 2010, s. 37–44.

metafizycznego czy, lepiej, eschatologicznego. Prowadzi nas to bezpośrednio do drugiego wymienianego przez Kaźmierczyka wyznacznika gnostyckiego *credo*, jakim jest eschatologiczny i dualistyczny zarazem wymiar dążeń podmiotu.

Autor *Dzieła demiurga*, konfrontując ze sobą skrupulatnie wcześniejsze odczytania wierszy wileńskich, rozstrzyga, że obrazowanie *Trzech zim* nie mieści się w chrześcijańskiej wykładni eschatologicznych wyobrażeń. Przede wszystkim dlatego, że nie przynosi nadziei na odzyskanie ukrytej, utraconej harmonii Stworzenia. Przeciwnie, badacz w zgodzie z koncepcją mitu Barthes'a i odczytaniem młodzieńczej liryki Miłosza przez Wykę i Jeleńskiego, przekonuje, że wiersze te świadczą o niemożliwości „restytucji ziemskiej harmonii między człowiekiem, naturą i historią”³⁰. Wyjaśnić je można zatem właśnie w myśl gnostycko rozumianej *apokatastasis* jako procesu ostatecznej reintegracji akosmicznych części w Pleromie.

W opozycji do katastrofizmu ucalającego – pisze Kaźmierczyk – koncepcja mitu Barthes'a, uwzględniająca dualistyczny wariant eschatologii, a więc zakładająca wyobcowanie człowieka w świecie, który nie jest tym światem, „jakim być pragnie”, jak również wizja *apokatastasis*, wolne są od służebnych funkcji wobec świata historycznego; ucalających ten świat i odnawiających oblicze tej ziemi dla pomyślniejszego trwania³¹.

W ocenie badacza o trafności takiego ujęcia świadczy wymownie brak w *Trzech zimach* wizji Sądu Ostatecznego, a także nieobecność pytań o charakterze etycznym, co pozostaje w zgodzie z pomijaniem przez gnostyków kwestii moralnej oceny ludzkiego czynu. Wymownych przykładów dostarczają tu – przekonuje autor *Dzieła demiurga* – nie tylko *Pieśń* i *Dytyramb*, ale także napisana podczas wojny *Piosenka o końcu świata*, z czym można by zresztą, jak sądzę, dyskutować.

Tak czy inaczej, modelowa czystość gnostyckiej interpretacji Kaźmierczyka uzmysławia po raz kolejny, że żadna z przywoływanych tu jakości obrazowania nie znajduje prostej kontynuacji i ideowego potwierdzenia w późniejszej twórczości Miłosza. Ani rozumienie *apokatastasis*, o którym Miłosz pisze wielokrotnie w swoich wierszach, esejach i mówi w wywiadach, nie mieści się w przytoczonej przez Kaźmierczyka gnostyckiej definicji. Ani myśl o sędzie, o winie i karze nie znika na trwałe z tej liryki. Wręcz odwrotnie, raczej sukcesywnie narasta. Miłoszowa *apokatastasis* w wielu wypowiedziach powiązana zostaje przecież z uwznioślającą pamięcią o tym, co minione, co faktycznie było. Jest formułą przywracania nie tyle czystości Pleromy, ile pełni

³⁰ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 89.

³¹ Ibidem, s. 90.

ziszczanego bytu, oczyszczonego – w czym tkwi sedno tego nowego stanu, już po *apokatastasis* – także z obarczającej podmiotowy byt winy³². Wiąże się zatem z problematyką etyczną, która – jak pamiętamy – pojawia się w twórczości autora *Traktatu moralnego* jako ważny horyzont rozważań zaraz po wojnie, by w tomach takich, jak *Dalsze okolice* i szczególnie *Na brzegu rzeki*, przybrać formę tyleż retorycznych pytań, co twierdzeń. „«Nabroiłeś Adamku, ciągle z tobą kłopoty. / Skąd u ciebie ten pomysł, że jesteś niewinny? / Czy naprawdę myślałeś, że grzeszysz bez winy?»” – czytamy w przynoszącym współczesną wersję opowieści o Hiobie wierszu *Zdarzenia gdzie indziej* (NBR, 1107). W pochodzącym z tego samego okresu utworze *Po odcierpieniu* Miłosz powiąże *apokatastasis* z „hipotezą zmartwychwstania” i, ponownie, z problemem grzechu i zadośćuczynienia.

[...] *Apokatastasis panton*,
Odnowienie wszechrzeczy.
[...]
Rozpadamy się w zgniliznę, proch, mikronawozy,
Ale zostaje ten szyfr czyli esencja,
I czeka, aż nareszcie obleka się ciało.
Jak również, skoro ta nowa cielesność
Powinna być obmyta ze zła i choroby,
Idea Czyścica ma udział w równaniu.

(*Po odcierpieniu*, NBR, 1108)

Takich przykładów można by przytaczać o wiele więcej. W kontekście pytania o kontynuację lub dyskontynuację drugiej z wyróżnianych przez autora *Dziela demiurga*, a obrazowanej w *Trzech zimach*, cechy wyobraźni gnozytyckiego podmiotu, łączącego eschatologię z antyświatowym dualizmem, najważniejszy wydaje się jednak znów problem obecności bądź nieobecności historii (a może lepiej: kondycji historycznej podmiotu) jako pola eschatologicznych rozważań w dojrzałej twórczości poety. Kaźmierczyk ma oczywiście rację, gdy – za Fiutem, Burkiem, Zaleskim – pokazuje, jak dalece młody Miłosz przekraczał zogniskowany wobec historycznego wydarzenia katastrofizm w drodze ku ahistorycznej wizji wyzwiania się podmiotu. Nie bez znaczenia było tu zapewne dystansowanie się wobec wspomnianych już „lewicowych ciągot”³³, tak silnie obecnych w debiutanckim *Poemacie o czasie zastygłym*.

³² Pisała o tym przekonująco Danuta Opacka-Walasek w szkicu *Apokatastaza w poezji Czesława Miłosza*, w: eadem, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 176–197.

³³ Miłosz opowiada o nich w rozmowach z Ewą Czarnecką [Renatą Górczyńską]. Zob. eadem, *Podrózny świata*, op. cit., s. 30. Pisze o nich także w poświęconym Oskarowi W. Miłoszowi wykładzie *Poeci i rodzina ludzka* (ŚP, 23–40).

Badacz ma także słuszość, kiedy pisze, że przedwojenny „esej *Dystans spojrzenia* potwierdza rozróźnienie pomiędzy katastrofizmem a eschatologią, gdyż napisany jest jako protest przeciw pomieszaniu amorficznych względem siebie: historii i meta-historii”³⁴. Nie myli się zapewne także, twierdząc, iż rozpoznanie wszechobecnego ruchu mogło przynieść żagaryście przekonanie o tym, że w planie dziejów niemożliwe jest, co zresztą dość oczywiste, „spełnienie ostateczne i całkowite”, a zatem, że – jak podpowiada gnoza – należy tę optykę zredukować i dbać raczej o egotyczną wsobność podmiotu. Na tle tych prób jednak tym wyraźniej ujawnia się znów odmiennosć powojennej twórczosći autora *Kronik*. Kolejne wiersze, tomy, dialogi Miłosza (choćby ze Stanisławem Brzozowskim) nie potwierdzają podtrzymania młodzieńczego sądu, iż „plan historyczny stanowi w istocie radykalne przeciwieństwo wymiaru eschatologicznego”³⁵. Dojrzały Miłosz przekonywać będzie raczej, że potrzebny jest tu jakiś nowy sposób przeżywania własnej historycznosći. Poszukiwanym celem stanie się inna lepsza forma egzystencji i historycznej kondycji człowieka. Wystarczy przypomnieć tu jeden z najpiękniejszych wierszy na ten temat, powszechnie znany *Notatnik: Brzegi Lemanu*. Miłosz kwestionował w nim wyraźnie opozycję historycznego ruchu i pozaziemskiej eschatologii. Pisał:

Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem,
Niech, mówi prorok, uschnie mi prawica.
Podziemne drżenie wstrząsa tym, co jest,
Pękają góry i łamią się lasy.
Przez to, co było i przez to, co będzie
Dotknięte, pada w popiół to, co jest.
Czysty, gwałtowny, wre na nowo świat
I nie ustaje pamięć ni dążenie.

[...] A kto w tym, co jest,
Znajduje spokój, ład i moment wieczny,
Mija bez śladu. Godzisz się, co jest,
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.

(*Notatnik: Brzegi Lemanu*, ŚD, 375, 376)

Przyjęcie gnostyckich podpowiedzi, jak radzić sobie z egzystencjalnym Weltschmerzem, nakazywało autorowi *Trzech zim* – jak przekonuje Kaźmierczyk – ten ruch odrzucić i przekroczyć poprzez izolujący podmiot gest wzniesienia się ku Pleromie. Dojrzała twórczosć, przeciwnie, przynosi kolejne do-

³⁴ Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga*, op. cit., s. 103.

³⁵ Ibidem.

wody wysiłku znoszenia czy choćby zawieszania dualizmu oddzielającego ruch od wiecznego momentu. By stało się to możliwe, konieczna jest jednak także, powtórzę, rewaloryzacja myślenia o kondycji historycznej. Kaźmierczyk cytuje w swojej książce ważny dla tej problematyki fragment z *Ogrodu nauk*, w którym autor *Trzech zim* podkreśla egzystencjalne, a nie historyczne źródła swej skłonności ku gnozie.

Kto wie, czy nie bardziej istotne – pisze Miłosz – było tutaj odrzucanie życia w ogóle, jego karanie za to, że jest *nierozumne*. Ten nierozum, zarówno w jednostkowym, biologicznym życiu, jak zbiorowym ma różne stopnie nasilenia, od takich, które dają się nazwać (np. absurdy gospodarcze, nieudane instytucje polityczne, etc.), do zupełnie nieuchwytnych, tyle że sprzecznych z naszą potrzebą całkowitego ładu. (*Saligia*, ON, 70)

Autor *Dziela demiurga* odnajduje w powyższym zdaniu poety jeden z wielu dowodów na to, że wczesna poezja Miłosza była eschatologiczna „niezależnie od historycznych paroksyzmów. [...] najwyraźniej poeta we wczesnej fazie swej twórczości – pisze badacz – ze względów nie tyle historycznych, ile egzystencjalnych, był zwolennikiem poza-świata, czyli – używając określenia Lacarriere’a – «autochtonem innego nieba» lub cytując poetę, mieszkańcem «jasnej naszej ojczyzny»³⁶. W istocie wiersze takie, jak *Ptaki*, *Pieśń*, *Hymn*, *Podwodna rzeka*, *Do księdza Ch.*, zdają się tę regułę potwierdzać. Doświadczenie natury, podobnie jak odczucie *historicité* jako – powtarza za Burkiem Kaźmierczyk – „względności”, „relatywizmu”, „płynności”, „stawania się”, budowało potrzebę „ponadhistorycznego dystansu”. Powojenny Miłosz tej potrzeby nie przekreśla. Inaczej jednak niż na kartach *Trzech zim* stara się także, jak sądzę, pokazać, że historyczność jako odmiennie postrzeżone i zorganizowane pole spotkania zmienności z kulturową wartością pozwala wagę tego dystansu nie tyle odrzucić, ile sprofilować na powrót wobec – jak by to powiedzieć – ciemnej i tutejszej ojczyzny ziemskiego doświadczenia. Marzy mu się, iż jasne niebo otworzyć się może nie zamiast, ale pomimo nierozumu świata. Nie przeciw, ale wobec absurdu i zła. Poza historycznością, pojętą jako swoiście ewolucjonistyczny ciąg determinant społecznych, pozwalający uczynić czy też przypisać Historii jakość metafizyczną, ale wewnątrz historyczności, która jako nieodłączny atrybut ludzkiej egzystencji i kondycji może zostać i domaga się uzupełnienia treścią kulturową i metafizyczną właśnie.

Przyjęcie takiej perspektywy wymaga jednak przekroczenia także dwu ostatnich wymienianych przez Kaźmierczyka aksjomatów gnostyckiej myśli. Pierwszy – przypomina badacz – pociąga za sobą konieczność solipsystyczne-

³⁶ Ibidem, s. 130.

go zamknięcia się podmiotu, który poprzez ten nieograniczony, dośrodkowy ruch broni się niejako przed rozpoznawaniem także w sobie rozdarciem (podobnym temu, które dzieli świat i Pleromę) między tym, co sensualne i psychiczne, a tym, co duchowe. Drugi, w prostej konsekwencji radykalnego dualizmu, buduje opozycję między nieobecnym Bogiem, anty-Naturą a demiurgiem, którego zmysłowy świat – jak przekonują gnostycy – jest kreacją, a który wyobraża także, co ważne, „wstrętny [...] psychosomatyczny «cień»”³⁷ jasnej, duchowej strony podmiotu. „Podmiot – pisze Kaźmierczyk – to zatem jakies «ja» wieczyste wtłoczone w «nie-ja» ulotnego świata”, którego obcość zostaje „uwewnętrzniona jako obcość «ja»”³⁸. Wyzwolenie uwięzionemu w świecie i w sobie podmiotowi przynieść może, paradoksalnie, takie zagłębianie się w ciemnej materii psychicznej, które *a rebours* przywoła jej jasne nieobecne w *somie* i w *psyche* przeciwieństwo. Oczywiście tylko jeśli przyjąć, że „[s]ymbolika jedności jaźni gnostyckiej, wyrażając przeżycie potęgi zła świata jako jego zasady, stanowi zarazem ekspresję zasady dobra i jej emanację w poza-świat”³⁹.

Czy staje się to udziałem podmiotów wierszy wileńskich Miłosza? Kaźmierczyk zbiera starannie obrazy i motywy, które potwierdzać mogą zanurzenie się osoby *Trzech zim* w takiej właśnie „gnostycznej psychomachii”. Jej celem nie jest – jak w psychoanalitycznej terapii – uzmysłowienie sensu przenikających podmiot obrazów w drodze ku odbudowaniu harmonii między tym, co podświadome i świadome, lecz – przeciwnie – dośrodkowy ruch, który w swej skrajności ewokować ma paradoksalnie to, co tę ciemną stronę podmiotu radykalnie przekracza, oczywiście nie w świecie, ale poza światem. Kaźmierczyk przekonywać będzie, interpretując gnostycko wiersze i inne wypowiedzi Miłosza, że poeta przedstawia „indywidualizację jako stan nie wypierania i projekcji mrocznych sił wewnętrznych na obrazy świata zewnętrznego, lecz włączenia «cienia» (demiurga) w strukturę osobowości w stanie permanentnej psychomachii”⁴⁰. Po to wszakże, by w następującej „fazie kontestacji”⁴¹ tym silniej przywołać to, co poza światem i poza psyche. Badacz szczegółowo opisuje te cechy poetyki analizowanych wierszy, które potwierdzać mogą stosowność takiej lektury, jako typowe dla wyobraźni gnostyckiej. Oprócz licznych motywów leja, dna, czeluści, studni, pożaru, wymienia także charakterystyczny temat zastępowania „widzenia powiekowego, czyli zmysłowego”, widzeniem duchowym – dostępnym tylko oczom somatycznie nie-

³⁷ Ibidem, s. 168.

³⁸ Ibidem, s. 155, 156.

³⁹ Ibidem, s. 168.

⁴⁰ Ibidem, s. 166.

⁴¹ Ibidem, s. 168.

widzącym, wypalonym – jak czytamy – przez „jasność srogą”. Warto ten motyw zapamiętać, bo wyraźnie przeciwny nakaz widzenia jako czynności równocześnie afirmatywnej wobec bytu i konstytutywnej dla podmiotu będzie w twórczości Miłosza powracał choćby w *Guciu zaczarowanym*, o czym postaram się jeszcze w tej książce opowiedzieć. Powracać będzie także problem symbolu jako figury pozwalającej wyrażać jednoczesną tendencję do puryfikacji obrazu i nadawania mu funkcji absolutnej, a szerzej, symbolizmu jako doktryny promującej – czyż nie pokrewne gnozie? – pragnienie absolutnej czystości. Dojrzały Miłosz nie będzie krył tu swojego krytycyzmu. Więcej nawet, szukać będzie takich jakości mowy poetyckiej, które pozostawać będą w wyraźnej sprzeczności jednocześnie z absolutyzacją świata noumenów i puryfikacją formy. Wspominam o tym dlatego, iż Kaźmierczyk, udowadniając gnostycki charakter topiki *Trzech zim*, przekonuje, że struktura dominujących w tomie symboli zdradza tendencję do ich autonomizacji i jednowymiarowości.

Polemizując z Zaleskim i Beresiem, autor *Dzieła demiurga* przekonywać będzie, że umieszczony w pierwszym planie symbolu obraz nie odsyła tu do jakiejś ukrytej za nim treści, do Jungowskich archetypów, „do struktur i warstw symbolicznych, będących jak gdyby lustrami autorskiej samowiedzy”⁴². Przeciwnie, symbole z *Trzech zim* przypominają raczej – twierdzi Kaźmierczyk – opisywany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską modernistyczny symbol indywidualny, w którym warstwy znaku i znaczenia stają się homologiczną jednością, zaprzeczając dualistycznemu rozumieniu tropu. Bipolarność – przekonuje badacz – zachowana zostaje tu jedynie w zewnętrznej wobec poetyckiego obrazu gnostyckiej lekturze, która właściwą symbolom jako znakom materialność nakazuje potępić i przekroczyć. „[Ż]ywioty świata – napisze autor *Dzieła demiurga* – które odgrywają w *Trzech zimach* tak wielką rolę, otrzymują ujemne konotacje już przez sam fakt ich substancjalności”⁴³. Nietrudno zauważyć, że Zbigniew Kaźmierczyk odnajduje (czy raczej przedstawia) w kształcie analizowanych symboli strukturalny odpowiednik tego, co wcześniej w odniesieniu do osoby *Trzech zim* opisywał jako zasadę permanentnej psychomachii.

Nie ukrywam, że są to partie tej znakomitej książki, które budziły mój największy opór. Być może dlatego, że otwarcie ujawniały i uświadamiały homologię przyjmowanej teorii i dokonywanej interpretacji, homologię i wsobność perspektywy czytania i analitycznej tezy: owego „zamka” dopasowywanego do „klucza”. Wątpliwość rodziła niezwykła szczelność konstrukcji, w jaką w tej lekturze uchwycone zostały potoki obrazów i ciemne utwory Miłosza.

⁴² Ibidem, s. 164.

⁴³ Ibidem, s. 171.

Nawet jednak, jeśli zgodzić się, że ów gnostycki klucz czytelnie i w pewnym sensie prosto, bo zawsze w myśl tej samej zasady antyświatowego dualizmu, wyjaśnia hermetyzm wczesnej poezji Miłosza, nawet jeśli zawierzymy niezwyklej erudycji badacza i jego kompetencji jako znawcy tematu i uznamy, że *Trzy zimy* są czystym przykładem manichejskiego temperamentu i wyobraźni poety, nawet wówczas (może szczególnie wówczas!) pojawi się potrzeba wskazania tych wierszy i wypowiedzi Miłosza, który ten jednoznaczny obraz rozszczelniają. We mnie taka potrzeba podczas lektury *Dzieła demiurga* rodziła się niejednokrotnie, także, choć nie tylko, w myśl zasady przejmowanej przez autora tomu *To* od Jeanne Hersch, głoszącej, „że przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, T, 1182). Przeczytać możemy o tym, co prawda, w jednym z najpóźniejszych wierszy autora *Trzech zim*. Kaźmierczyk zresztą w pewnym sensie również nas do takiej lektury zaprasza. Szczególnie wówczas, gdy na ułamki chwili spogląda na obrazowość *Trzech zim* z perspektywy czytelnika późniejszych tomów Miłosza. Pisze wówczas choćby tak:

W okresie *Trzech zim* noc była symbolem posiadającym jednoznaczne konotacje. Oznaczała ciemność i zło. Elegijna akceptacja nocy w wierszu powojennym jest aktem przekroczenia solipsyzmu „ego” ograniczonego urazowym doświadczeniem egzystencji. W przyszłości otworzy się ono na ekstatyczny zachwyt w ogrodzie ziemi, gdzie „wino dojrzewa”. Jeżeli „dojrzewającemu winu” nadamy bachiczną wykładnię, oznacza ono także wejście w krąg klasycznych wartości kultury śródziemnomorskiej opartych na harmonii człowieka i kosmosu, i wynikającym z niej ład[zie] życia rozumnego, cieszącego się cnotą rozumu i rozumnością cnoty⁴⁴.

Choć nie wyraziłabym tej opozycji aż tak silnie, w przekonaniu, że ani żagarystyczna liryka nie jest tak ciemna, ani powojenna twórczość Miłosza tak jednoznacznie jasna, bliski pozostaje mi sąd o kierunkach dokonującej się zmiany. Wnikliwy, obszerny i niezwykle spójny opis *Trzech zim* jako zapisu „gnostyckiego doświadczenia egzystencji” pozwala jednak, a jest to korzyść niebagatelna, w wyostrzonym nieco świetle wyróżnić podstawowy problem, wokół którego koncentrować będzie się całe dzieło Miłosza. Otwiera je w istocie zrodzone z negatywnego doświadczenia biologistycznej redukcji (po części także krytycznego stosunku do uroszczeń „lewicowych ciągót” widocznych w debiutanckim poemacie) pytanie, w jaki sposób człowiek ocalić może swoją wyjątkowość wśród wszystkich innych stworzeń: wobec Natury i w przestrzeni Historii? Według jakiej formuły pielęgnować winien swą duchowość, by zasłużyć na tyleż odczuwaną, co przyznaną sobie jakość określaną przez dumne miano *Antropos*. Na ile, wreszcie, przyjąć powinien odpowiedzialność

⁴⁴ Ibidem, s. 215.

za zło, które go otacza, i jak obchodzić się z własnym *ego*, by w potoku zdarzeń móc uczestniczyć nie tylko jako świadek i przedmiot, ale też jako podmiot i przeciwnik nierozumności świata? Jaką wreszcie rolę w tych staraniach pełnić może kultura i poetyckie słowo?

Te zrodzone z „gnostyckiego doświadczenia egzystencji” pytania towarzyszyć będą autorowi *Trzech zim* nieustannie, ale odpowiedzi na nie, jakie Miłosz formułować będzie w kolejnych okresach swego długiego, twórczego życia, okażą się niejednorodne. Trwale też naznaczone ambiwalencją, będącą wynikiem tyleż myślenia, z natury podszytego wątpieniem, co głębokiego rozdarcia podmiotu, o którym Miłosz pisał w cytowanym wcześniej fragmencie z *Ziemi Ulro*, traktującym o swoistej podwójnej i wewnętrznie sprzecznej tożsamości Sartre’owskiego *salud*, którego jednocześnie równie silnie pociąga manichejska negacja i *Le moi est haïssable* Pascala⁴⁵.

Można powiedzieć, że to właśnie nic innego jak siła sceptycyzmu, związanego z tym negatywnym, ciemnym obliczem „ja”, zadecyduje ostatecznie o wadze prób pokonywania zwątpienia. Choć ostatecznego „zwycięstwa” oczekiwać tu nie sposób, Miłosz nigdy już później, jestem o tym głęboko przekonana, nie ustanie w podejmowanych na tym polu wysiłkach. Dojmujące poczucie „niewystarczalności własnego istnienia” stanie się raczej wyzwaniem niż konstatacją, nawet jeśli towarzyszyć mu będzie raz po raz podejrzenie o brak dobrej wiary w wycieczkach czynionych ku temu, co dać może ocalenie. Z tego właśnie powodu na dzieło poety spojrzeć można jako na ciąg kolejnych starań odnajdywania i zabezpieczania tego, co stanowi o wyjątkowości człowieka wśród wszystkich innych stworzeń, nie wbrew, ale mimo wiedzy o zranieniu – nie wbrew, a mimo fundamentalnego braku pewności co do czystości intencji, która jako jedyna potwierdzić mogłaby prawdę przyjmowanej czy choćby rozważanej wiary. Wszystko to z pamięcią o kilku podstawowych ścieżkach, na które człowiek XX wieku wkracza śladem swoich poprzedników, narażając się na uprzedmiotowienie i redukcję, a co – pokazywać będzie Miłosz – napawać musi grozą ze względu na jakże bolesne i oczywiste konsekwencje historyczne, społeczne, dotyczące jednostkowych biografii w zderzeniu z różnego rodzaju totalitaryzmami.

Trzy zimy przynoszą pierwszą, bardzo radykalną i w dużej mierze pesymistyczną odsonę tych starań o zniwelowanie „niewystarczalności własnego istnienia”. Radykalną, bo niedopuszczającą nawet śladu koncesji na rzecz tego, co światowe. Pesymistyczną, bo skazującą podmiot na całkowitą izolację i zamknięcie – jak pokazuje Kaźmierczyk – w dramatycznej psychomachii, w ciągu której podmiot wciąż na nowo stawać musi wobec tego, od czego

⁴⁵ Zob. ZU, 263–264.

pragnie uciec. Miłosz nigdy później – co postaram się pokazać – nie będzie już ani tak radykalny, ani tak pesymistyczny. Świadczą o tym także dalsze losy gnostyckiej topiki, która z wierszy poety po wojnie nie znika, ale ulega wyraźnej dyskursywizacji i raz po raz służy wyrażeniu pragnień sprzecznych z gnozą i jej soteriologicznym mitem. Jestem przekonana, że opisywana przez Kaźmierczyka z takim znanstwem i erudycją gnostycka topika młodzieńczego tomu zaczyna w latach kolejnych pełnić rolę jedynie (lub aż!?) języka wypożyczanego dla wyrażenia – jak napisze Miłosz w *Nieobjętej ziemi* – „trochę mego wierzącego temperamentu”. Postaram się wyjaśnić, dlaczego tak sądzę.

Poezja jako rodzaj wyobraźni religijnej. Tematy gnostyckie w dojrzałej twórczości Miłosza

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

Pascal

Czekać na wiarę, żeby się modlić, to stawiać wóz
przed koniem. Nasza droga wiedzie od tego, co
fizyczne, do tego, co duchowe.

Oskar W. Miłosz⁴⁶

W twórczości niemal wszystkich, a przynajmniej znakomitej większości, poetów dwudziestowiecznych odnajdujemy parafrazę słynnej Nietzscheańskiej formuły o śmierci Boga, symbolicznie ujmującej bodajże najważniejsze rozpoznanie: myśl i emocję nowoczesnej świadomości. Interpretowana bywa ona z grubsza dwojako. Albo ateistycznie – wówczas religijność i wiara przedstawione zostają jako wytwór ludzkiego umysłu, który mami się, by poczuć się bezpieczniej i „sensowniej” w pozbawionym prawdy świecie. Albo teistycznie – wedle tej lektury, determinacja człowieka, zobrazowanego na wzór Boga i Jemu podobnego, sprawia, iż mimo ogromu rozpacz, mającej swe historyczne (totalitaryzmy), poznawcze (racjonalny projekt nauki) i filozoficzne (rozwój ontologii negatywnej) źródła, Bóg w końcu powraca. Albo inaczej – Jego twarz i postać zostają odsłonięte, odpoznane, przywrócone światu, który nie szuka już znieczulenia i pociechy we własnych, religijnych kreacjach, ale prawdziwie i żarliwie pragnie wygnanego wcześniej Boga. Różnica między ową Feuerbachowską „kreacją” a Lévinasowskim, Gilsonowskim,

⁴⁶ Oba motta wybieram pośrednio za Miłoszem, który umieszcza te zdania jako epigrafy w *Nieobjętej ziemi* (NZ, 843, 844).

Wojtyłowym... – jakkolwiek by je nazwać – „pragnieniem” jest zasadnicza. Źródła pierwszej są negatywne, powiązane z lękiem, ufundowane na rozpaczy. Źródła drugiego – przeciwnie – oświetla nadzieja i chęć otwarcia na to, co przerasta egzystencję, a także przekonanie, że istnienie, a nawet cierpienie, ma swój niezgłębiony sens.

Przy wielu zasadniczych różnicach, jedno wydaje się wspólne. W świetle obu interpretacji Nietzscheańskiej frazy wywyższeniu ulega to, co antropologiczne. Parafrazując Miłosza, powiedzieć można, że wiara w Boga jest tu nieodmiennie częścią wyobrażeń o wspaniałości człowieka⁴⁷. W obu odczytaniach bowiem człowiekowi przypisane zostają właściwości sprawcze, kreacyjne, ...boskie. Raz okazuje się on źródłem wyobrażeń i mitów, świadczących pośrednio o wyjątkowości natury ludzkiej w świecie przyrody. Innym razem przedstawiony zostaje jako obdarowany podobieństwem, a jednocześnie – co jeszcze bardziej istotne – jako ten, w którego gestii leży inicjacja i sprawstwo „powrotu Boga”. Pytanie, czy powrót ów stać się może faktem, czy pozostać musi kolejny raz powielaną, wieczną złudą, niepewność, czy zło jest wszechobecne, bezsensowne i jedynie władcze, czy może stanowi tylko pokłosie upadku, *eo ipso* co jest bardziej racjonalne: konsekwentny pesymizm czy „nadzieja nadziei” – pozostają najdonioślejszymi kwestiami, wobec których staje świadomość i duchowość modernistyczna. Poeta nowoczesny – napisze Miłosz w jednym ze swych Zdań – „Zamknięty w Piekło mówi, że Piekło nie istnieje” (*Zdania* [Poeta nowoczesny], HP, 706). Wśród wielu sformułowanych przez autora *Ziemi Ulro* rozwinięć Nietzscheańskiego *dictum* znajdujemy także i takie:

Jeżeli Boga nie ma,
to nie wszystko człowiekowi wolno.
Jest stróżem brata swego
i nie wolno mu brata swego zasmucać,
opowiadając, że Boga nie ma.

(*Jeżeli nie ma*, DP, 1219)

Także i tu, co łatwo zauważyć, wyeksponowana zostaje niezwykła rola człowieka. Przy okazji Miłosz wyjawia (nie po raz pierwszy) właściwą swemu poezjowaniu strategię, którą nazwać by można postawą świadomego przemilczenia. Określa ona niemal całą jego powojenną twórczość. Manichejska rozpacz, ujawniana najwyraźniej w liryce lat trzydziestych, zostaje po wojnie oksymoronicznie związana i przytłumiona skutecznie przez program poezji ocalającej. Nic dziwnego, iż radykalizm, z jakim pod koniec swej twórczości

⁴⁷ Zob. Cz. Miłosz, *Wbrew naturze* (DP, 1234–1235).

wyzna Miłosz stałą i głęboką obecność „przemilczanych stref” (*Przemilczane strefy*, T, 1175), zaskoczy niejednego z mniej uważnych czytelników.

Wspominam o tym dlatego, że czyniąc ową bolesną konfesję, poeta stawia się w szeregu nielicznych, którzy przeczuwając (znając) gorzką prawdę, strzegą jej przed szerokim gremium osób nieprzygotowanych do jej przyjęcia. Stąd już tylko krok do zbudowania napięcia między ogółem społeczności ludzkiej i obdarzoną jasnym (pesymistycznym) widzeniem jednostką a – w innym planie – między ludzkością, ujmowaną demograficznie, i *antropos*, rozumianym esencjalnie jako głębia natury ludzkiej zbiorowości, czyli duchowa esencja ludzkiej istoty. Mając na uwadze właśnie tę drugą konotację, „[g]nostyk Walentyn uczył, że ludzkość sama jest duchowym życiem i Bożym objawieniem, że kościół składa się z tej części ludzkości, która rozumie i czci swoje duchowe korzenie”⁴⁸. Inni walentynianie twierdzili – jak przypomina Elaine Pagels – że „ponieważ ludzkość stworzyła cały język, w którym wyraża się religię, jest ona również twórcą boskiego świata: «[...] i to [*Anthropos* – E.P.] jest naprawdę tym, który jest Bogiem ponad wszystkimi» [...]. Wielu gnostyków zgodziłoby się zatem – kontynuuje Pagels – z dziewiętnastowiecznym filozofem Ludwigiem Feuerbachem, że «teologia to w istocie antropologia»⁴⁹. Czy Miłosz także? Myślę, że mimo wszystko podszedłby z dystansem do końcowego wniosku amerykańskiej badaczki pism z Nag Hammadi, choć w jego poezji odnajdziemy także sformułowania współbrzmiące z przytoczoną przed chwilą tezą. Choćby takie:

Nieuleczalna choroba Teofila.
Jego pobożność, zanadto gorliwa.
W jego modlitwach odnawia się co dzień
Boska łaskawość, opieka i miłość.
Ja, kiedy patrzę na to okrucieństwo
Losu, czy odwiecznego przeznaczenia,
Cierpię, z wyboru jestem hipokrytą,
Bo jego chcę uchronić od niewiary.
I wszyscy tacy jak on. Z litości nad nimi
Śpiewajmy psalmy i grajmy Jehowie,
Niech z naszych głosów wznosi się potężna
Ściana fortecy dla wierzących serc.
Nie mogę pojąć, dlaczego, skąd we mnie
Ta jedność z nimi, nie wiem, może boska?

(*Ksiądz Seweryn* [2. Teofil], DP, 1251–1252)

⁴⁸ Ireneusz, A.H. 1, 11, 1. Cyt. za: E. Pagels, *Ewangelie gnostyczne*, przeł. I. Szuwalska, Wrocław 2007, s. 183.

⁴⁹ E. Pagels, op. cit., s. 183–184.

Przedstawiona na początku cytowanego fragmentu postać Teofila – jednego z wielu naiwnie pobożnych (Oskar Miłosz powiedziała: „czekających na wiarę, żeby się modlić”) skonfrontowana tu zostaje z postawą tego, który jak śpiewak? poeta? zatrzymuje pesymistyczne rozpoznanie dla siebie. Równocześnie jest on tym, który odczytuje własną esencję, wewnętrzną, konstytuującą go prawdę? potrzebę? jako źródło duchowości; owej ponadjednostkowej jedności tego, co ludzkie, czyli... – napisze Miłosz – być może boskie. Ostatnia, wyrażona swoiście retorycznym pytaniem wątpliwość wydaje się mniej tutaj ważyć niż ironia, z jaką mówi się w przytoczonym wierszu o boskiej „łaskawości, opiece i miłości”. Opatrzność przywoływana modlitwą Teofila nie znajduje przecież potwierdzenia w ludzkim losie, znacznym okrucieństwem.

Antropos wydaje się zatem prawdziwszy niż boska miłość.

Także w komentarzu do wypisu z Oskara Miłosza, przytaczanego jako drugie motto tego szkicu, polski poeta zamieszcza notatki potwierdzające ten, w istocie bardzo bliski gnostykowi, sposób myślenia. Pierwsza notatka jest cytatem z poglądów bohatera cyklu – Księdza Seweryna. Drugą przeczytać nam wolno jako zapis własnej refleksji Miłosza.

Mój zmarły przyjaciel ksiądz J.S nie wierzył w Boga. Ale wierzył Bogu, czyli słowu Boga, objawieniu się Boga i tę różnicę zawsze podkreślał. (*Epigraf*, NZ, 844)

– wspomina autor *Ziemi Ulro*. Następnie, skatalogowawszy historyczne (zagładę) i egzystencjalne (śmiertelna choroba) dowody substancjalności zła, poeta już na własny rachunek dopowiada:

[...] przemoc zgadza się z tym co wiemy o losach wszelkiej materii żywej. Dlaczego więc czytamy, że Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo? A znaczy to ni mniej, ni więcej, że Bóg ma twarz człowieka, że w nim jest Logos ludzki, Adam Kadmon. Z tej sprzeczności nie można wyjść. Chyba tylko wierząc w Upadek i w ludzką nieskończoną zdolność powrotu do boskiego człowieczeństwa. (*Epigraf*, NZ, 845)

„Nie można” więc, ale jednocześnie „nie sposób nie próbować”, zaniechanie tych wysiłków byłoby bowiem – sugeruje Miłosz – jednoznaczne z wykreśleniem, wyrzeczeniem się tego, co stanowi istotę człowieczeństwa, czyli *antropos*.

Problem trapiący autora *Hymnu o Perle* jest zatem, jak sądzę, następujący: **Jak w języku Feuerbachowskiej „krecji” wyrazić Lévinasowskie „pragnienie”?** Albo inaczej: Jak opowiedzieć „krecję”, by pozbawiona ateistycznej wykładni, pozwoliła wyrazić teistyczne pragnienie wraz z jego, o paradoksie, pesymistycznym, nowoczesnym antropologicznym źródłem? (każde

z tych określeń wydaje się tu na miejscu). Czy jest to w ogóle możliwe, skoro dwudziestowieczny język, ufundowany i podporządkowany wyobraźni naukowej, nie zna stosownych obrazów, fraz, ba, składni, prostej, a jednocześnie sugerującej „niewyrażone”⁵⁰? Pytanie o język, o taki rodzaj artykułowanej mowy, która kryłaby w sobie, a jednocześnie pozwalała ujawnić esencję człowieczeństwa, okazuje się tu podstawowe. Nieprzypadkowo autor *Ziemi Ulro* wielokrotnie podnosi problem nieobecności stosownego idiomu, *eo ipso* myślenia, w świecie, w którym, jak pisze, „wielka schizma została zakończona” ([Nie lubię zachodniego sposobu myślenia...], NZ, 831) i „Szkoła, telewizja, gazeta sprzymierzyły się, żeby zwracać umysły w pożądanym przez «wyzwolonych» kierunku” ([Nie lubię zachodniego sposobu myślenia...], NZ, 831), świecie, w którym „Nauka dba o pozbawianie nas iluzji” (*Uczni*, DP, 1240) i w którym po prostu nie wierzy się już w Niebo i Piekło. W *Nieobjętej ziemi* Miłosz napisze wprost:

Język literatury dwudziestego wieku był językiem niewiary. Posługując się nim, mogłem pokazać tylko trochę mego wierzącego temperamentu. ([Język literatury...], NZ, 808)

Wiele lat później powtórzy w *Drugiej przestrzeni*:

Długo szukałem, jakie dla mnie przygotowano zadanie,
Byle nie za trudne na moje skromne siły.

Zachowując tonację i styl mojej epoki,

Działać wbrew niej w poezji mego języka,

To znaczy nie pozwolić, żeby w tym języku zagubił się zmysł hierarchii.

(*Czeladnik* [IX. Długo szukałem, jakie dla mnie...], DP, 1290)

Zadanie to w istocie niełatwe – „poezją mego [swego – A.S.] języka” przezwyciężyć „tonację i styl mojej [własnej – A.S.] epoki”, czyli pokonać sprzeczność, a jednocześnie jej nie zagłuszyć. Nie tylko zresztą z obawy, by nie stać się artystycznie nieatrakcyjnym, wpisując w nurt katolickiej „[...] literatury, nieco staroświeckiej, godnej sympatii, ale artystycznie podrzędnej” ([Język literatury...], NZ, 808), nadmiernie prostodusznej, a przez to niewiarygodnej. Przede wszystkim dlatego, by, uchylając poezją własnego języka tonację również własnej epoki, móc jednocześnie wyrazić głęboką rozpacz człowieczeństwa, które – jak czytamy w piętnastym fragmencie *Traktatu teologicznego*

⁵⁰ Miłosz tak właśnie tytułuje jeden z cykli wchodzących w skład *Nieobjętej ziemi* (NZ, 798–815).

([15. Religię bierzemy] DP, 1268) – „oznacza zupełną obcość pośród galaktyk”. Inaczej mówiąc – by dać wyraz podstawowemu doświadczeniu mieszkańców Blake’owskiej i Miłoszowej *Ziemi Ulro*. Doświadczeniu stającemu się udziałem wszystkich świadomych swej sytuacji obywateli ery nowoczesnej – radykalnie odczarowanej, skazanej na ironiczny grymas, przysłaniający ból wydziedziczenia i – jak powiedziałby Pascal – „całkowicie wątpliwej”. Dodajmy od razu, że właśnie wątpliwość okazuje się ważnym źródłem pragnienia, być może jedynym dostępnym dla „wydziedziczonego umysłu”.

Sprzecznosc może zostać zatem usunięta tylko o tyle, o ile, paradoksalnie, ulegnie wzmocnieniu. Miłosz wie, że musi pozwolić, by „kosmos to znaczy ból bredził we mnie [w nim – A.S.] diabelskim językiem” (*Zdania [Język]*, HP, 908). Wie także, że ani on, ani inni nieliczni obdarowani jasnym rozpoznaniem – nie otrzymają znikąd pomocy, podobnie jak nie otrzyma jej bohater *Studium samotności* zamieszczonego w *Hymnie o Perle*

Jeżeli ja jestem ludzkość, to czy ona jest sobą beze mnie?
I wiedział, że na nic wołać, bo nikt z nich jego nie zbawi.

(*Studium samotności*, HP, 693)

Nikt, chyba że on sam pokusi się o taką próbę.

Cóż zatem pozostaje? Otóż, odnalezienie/stworzenie języka, który zdolny byłby wyrazić wszystkie te paradoksy, w tym ów najważniejszy: godzący niewiarę z wiarą, „kreację” z „pragnieniem”, herezję z przyjęciem „hipotezy zmartwychwstania” (*Po odcierpieniu*, NBR, 1108). Nie trzeba dodawać, że Miłosz – czytelnik prac z historii religii i doktryn, skupiony egzegeta pism swego francuskiego kuzyna, a w ślad za nim Blake’a i Swedenborga, a także Mickiewicza, za którym sięga po rozważania Michała Śędziwoja i Jakuba Böhme – odnalazł ów język jeszcze w dwudziestoleciu, wraz z innymi żagarystami, w idiolektach gnozy, szczególnie walentyniańskiej. (Przydawał mu zresztą początkowo, co trzeba zaznaczyć, o wiele większą autonomię niż po wojnie). Miłosz-poeta, natomiast, język taki tworzy, wypracowując sukcesywnie dykcję, która z owych – jak sam mówi – „bolesnych bredzeń” wypowie mimo wszystko „literaturę budującą” ([Oczywiście, że literatura...], NZ, 806) – poezję, która ocala. Właśnie dlatego w twórczości Miłosza zostają ze sobą paradoksalnie sprzężone wyobrażenia gnostycka i... poetycka, własna. Tę ostatnią zakorzenia poeta w rycie, w chrześcijańskim dogmacie i – co nie mniej ważne – pozytywnym doświadczeniu arkadii lat dziecińczych, wraz z upływem czasu coraz bardziej mitologizowanym. Wyobrażenia gnostycka, w latach trzydziestych w dużej mierze autonomiczna, po wojnie zostaje niejako przejęta przez świadomie konstruowany idiom klasyka, który przeciwstawia się w znacznym stopniu pesymistycznej teleologii i historiozofii gnozy. Pomijając soteriolo-

giczny mit wpisany w gnozę, Miłosz z biegiem lat korzysta z tego języka coraz bardziej wybiórczo, przykrawając do swoich potrzeb i – co uświadamia porównanie liryki z okresu Żagarów i wierszy powojennych – nierzadko zastępuje gnostyckie obrazowanie dyskursywnymi przywołaniami tematów upowszechnionych w potocznej świadomości jako gnostyckie właśnie.

Poetyckość Miłosza i ową nieco ustereotypizowaną gnostyckość wiele, niemal wszystko, łączy. Geneza, ocena sytuacji podmiotu i jej przyczyn, operujący szyfrem idiom, przede wszystkim – źródłowa religijność. Łatwo wskazać liczne paralele łączące doświadczenia chrześcijan I i II wieku i chrześcijanina, który w XX stuleciu patrzy na getto.

Według jednej z hipotez na temat powodów pojawienia się gnozy, jej historycznym źródłem było zniszczenie Jerozolimy przez Rzymian w 70 roku n.e. Zaczynem mentalnym – jak pisze Hans Jonas⁵¹ – swoiste nastawienie do życia: powszechne poczucie silnej alienacji w świecie, owocujące marzeniem o cudownym zbawieniu, uwalniającym od ciężaru życia społecznego i politycznego, czyli historii⁵².

Obrzydzenie do świata, rozpacz, nuda, zniechęcenie – pisze Miłosz w *Ziemi Ulro* – musiały być wtedy nie mniejsze niż w drugiej połowie dwudziestego wieku i o ich natężeniu świadczy obraz cielesnej substancji jako więzienia, w którym przebywa dusza [...]. (ZU, 123)

Ocena przyczyn takiego stanu rzeczy, wystawiana swoim czasom przez gnostyków, a stuleciu XX przez Miłosza, także wykazuje wiele analogii. Autor *Nieobjętej ziemi* źródła kłopotów upatruje, jak wiadomo, w nadmiernej emancypacji rozumu, racjonalności, naukowości, pożeraniu – jak powie za Witkacym – Istnienia Poszczególnego przez to, co systemowe, Szczególności przez Ogólność. Niepodzielne panowanie i afirmowanie przez człowieka Blake'owskiego Urizena, zdaniem autora *Ziemi Ulro*, prowadzi nowoczesnych do całkowitego zaniku wyobraźni religijnej, będącej wszak także, o czym była już mowa, czytelnym znakiem wyższości człowieka, jego centralnej pozycji, w otaczającym go wrogim, uwłaczającym, ale też duchowo ubogim, newtonowsko-kopernikańskim świecie. Poezie nie chodzi przy tym wcale o proste oskarżenie nauki, ale o obraz człowieka wykształcony przez naukę osiemnastowieczną. Zapyta i odpowie Miłosz:

⁵¹ Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, op. cit., s. 65 n.

⁵² W *Nieobjętej ziemi* Miłosz notował: „Oto jest życie, jakie zawsze chciałem mieć. Sprawy publiczne wyłącznie na zewnątrz, a wewnątrz rozmyślanie o samym istnieniu, wystarczające żeby wypełnić dwadzieścia cztery godziny. A gdzie byłem, na jakim kontynencie, w jakim mieście, było obojętne” ([Oto jest życie...], NZ, 900).

Co jest samym sednem w doświadczeniach dwudziestego wieku? Niewątpliwie bezsilność jednostki. Wszystko naokoło dzieje się, rozwija się, zmierza ku, przebiega, a wpływ na to poszczególnego człowieka jest prawie żaden. Jakże to więc jest, że co sami ludzie tworzą, tak mało zależy od ich życzeń? Jeszcze sto lat temu człowiek, wyposażony w rozum i wolę, oczekiwał stanu, w którym znikną przeszkody nie pozwalające na pełne ujawnienie tego rozumu i woli. ([Co jest samym sednem...], NZ, 829)

Nieszczęście człowieka nowoczesnego, zarówno duchowa pustka i izolacja jednostki, jak złowrogi charakter całej cywilizacji, mają za przyczynę naukę i filozofię Wieku Rozumu. [...]

Człowiek, jaki ukazuje się w literaturze drugiej połowy dwudziestego wieku, nie śmie sprzeciwiać się zasadom fizyki, biologii, psychologii, socjologii itd., czyli już żadnego podstawowego z nimi sporu. Jeżeli jednak wskutek ciągłej redukcji zmienił się z Króla w odmianę małą człekokształtnych, bez Edenu, bez Nieba i Piekła, bez dobra i zła, które stały się wytworem społecznych determinant – to może dojrzał do redukcji całkowitej, czyli do przekształcenia się w planetarne społeczeństwo dwunogich owadów. (ZU, 198; 163–164)

Receptą na odwrócenie tej logiki czasów jest oczywiście dbałość i próba odbudowy tego, czego brak tak bardzo zdegradował człowieka. W jednym ze *Zdań* Miłosz wyrazi to propozycją zmian w nazewnictwie cywilizacyjnych epok. Swój tyleż onomastyczny, ile filozoficzny projekt wpisze w helleńską ufność w słowo, filologię, poezję. Napisze:

Wiek złoty, wiek srebrny, wiek spizowy, wiek żelazny?

Nie. Wiek magii; poezji; filozofii; filologii.

(*Zdania [Sezony]*, HP, 706)

Także tu dostrzec można analogię z myśleniem, którego owocem stała się gnoza. Gnostycyzm to wszak jeden z ruchów duchowych, w wyniku których – referując za Jonaszem – świecka kultura helleńska nabrała cech właściwych dla późnego hellenizmu jako pogańskiej kultury religijnej (zarówno w obronie przed chrześcijaństwem, jak i z wewnętrznej konieczności). W trakcie trzech wieków rewolucyjnych ruchów duchowych, wśród których gnostycyzm odegrał ogromną rolę, hellenizm przekształcił się w orientalną kulturę religijną. Systemy gnostyckie, mieszając w sobie „orientalne mitologie, doktryny astrologiczne, teologię irańską, elementy tradycji żydowskiej (biblijnej, rabinicznej, okultystycznej), chrześcijańską eschatologię zbawienia, wreszcie terminy i pojęcia platońskie”⁵³, wpłynęły w dużym stopniu na upowszechnienie się dualistycznej transcendentnej religii zbawienia⁵⁴.

⁵³ H. Jonas, *Religia gnozy*, op. cit., s. 43.

⁵⁴ Wśród wielu sprzecznych, dialogicznych i swoiście asystemowych twierdzeń i wyobrażeń jednoczące okażą się: religijny charakter, powiązanie wszystkich prądów z religią zbawienia,

Główne przejawy owej orientalnej fali w świecie hellenistycznym to

[...] rozwinięcie się hellenistycznego judaizmu, a w szczególności powstanie aleksandryjskiej filozofii żydowskiej; rozwój astrologii babilońskiej i magii, zbiegający się z powszechnym wzrostem fatalizmu w świecie zachodnim; rozwój rozmaitych wschodnich kultów misteryjnych na obszarze świata rzymsko-hellenistycznego i ich ewolucja w kierunku duchowych religii misteryjnych; powstanie chrześcijaństwa; rozkwit ruchów gnostyckich wraz z powstawaniem wielkich gnostyckich systemów w obrębie i poza obrębem struktury chrześcijańskiej; wreszcie transcendentalne filozofie późnej starożytności, zaczynające się wraz z neopitagoreizmem i zwieńczone szkołą neoplatońską⁵⁵.

Jest jeszcze jeden – oczywisty – powód, dla którego język gnozy mógł stać się owym poszukiwanym przez Miłosza idiomem. Podobnie jak wschodnia mistyka, gnostycyzm przemawiał metaforą i obrazem, a nie greckimi, z założenia usystematyzowanymi, abstrakcyjnymi pojęciami, niesłusznie – jak przekonuje współcześnie językoznawstwo kognitywne – oddzielonymi od doświadczenia. Miłosz niewątpliwie zgodziłby się w tej kwestii z Georgem Lakoffem, Ronaldem Langackerem i Eleonor Rosch. Wielokrotnie w *Ziemi Ulro*, a także w zamieszczonym w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* szkicu *O zgiełku wieku religii* powtarzał, że od poglądów ważniejsze są obrazy kosmosu, jakie stawia sobie przed oczami człowiek. Suchy, zracjonalizowany sztucznie język dogmatyki i „greckiej” filozofii zdaje się tu zawodzić, a z pewnością nie wystarcza. „Niemogłuche ćmienie abstrakcji” (*Osobny zeszyt*, HP, 735) w nieuzasadniony sposób czynią bowiem ból i zachwyty niesłyszalnymi.

Postępując się językiem niezakorzenionym w doznaniu, słowem – będącym elementem autonomicznego kodu, a nie częścią percypowanego obrazu, konstruującego nasze poznanie, które jest zawsze także widzeniem i czuciem, sprawiamy – wesprze się Schopenhauerem Miłosz – że to, co

[...] poznajemy, nie jest już poszczególną rzeczą, ale Ideą, formą wieczną, bezpośrednią obiektywizacją woli [...] ten, kto utonął w takiej percepcji, nie jest już jednostką, bo w takiej percepcji jednostka zagubiła siebie, ale jest czystym podmiotem wiedzy, poza wolą, poza bólem, poza czasem. (*Osobny zeszyt*, HP, 734)

Nie trzeba przekonywać, że postrzeżenia, będące zacytowanym obrazem przedstawionych w wierszach Miłosza, mają z założenia zasadniczo odmienny charakter. Zawsze rodzą się w czasie, w emocji, w realistycznym zbliżeniu

akcent położony na transcendencję, pozaświatowość Boga, wreszcie – radykalny dualizm dziedzin bytowych: Boga i świata, ducha i materii, duszy i ciała, światła i ciemności, dobra i zła. Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, op. cit., s. 47–48.

⁵⁵ Ibidem, s. 42. Zob. też G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988.

na widziane i doświadczane. Każde uogólnienie nadbudowane tu zostaje na pierwotnie jednostkowym, przede wszystkim historycznym (bądź estetycznym) przeżyciu, które zostaje zuniwersalizowane i przeniesione – jak to precyzyjnie pokazywał swego czasu Aleksander Fiut – w wymiar eschatologii⁵⁶, ale które źródłowo pozostaje historyczne bądź estetyczne właśnie. Systemowość, która i tu musi się pojawić, ma zatem inny, niearystotelesowski charakter. Rozumieć ją należy raczej w Bergsonowskim znaczeniu tego słowa. Jest to system „[...] rozpostarty przez człowieka wokół samego siebie, jak wachlarz zjawisk uniezależnionych od czasu i podporządkowanych przez jego «ja» wewnętrznej więzi”⁵⁷. W tym rozumieniu Miłosz pozostaje bliski także – co uczynić chciałam jednym z ważnych wątków całej książki – cytowanemu w poprzednim zdaniu Mandelsztamowi. Sądzę, że o autorze *Drugiej przestrzeni* powiedzieć by można niemal dokładnie to samo, co o hellenizmie akmeistów pisał w poruszającym eseju Ryszard Przybylski. Pozwolę sobie posłużyć się tu jego słowami:

Hellenizm to przede wszystkim miłość do filologii. Skoro esencja człowieczeństwa ukryta jest w artykułowanej mowie, to człowiek, który szanuje samego siebie, musi również kochać słowo. Nienawiść do słowa to nienawiść do człowieka. [...] Wszystkich tych poetów [akmeistów – A.S.] łączyły dwa przekonania, których źródłem był nominalizm. Wszyscy akmeiści uważali, że istnieją tylko poszczególne rzeczy. Dlatego każdy z nich był bardzo przywiązany do poszczególnych i konkretnych przedmiotów, do zmysłowego piękna świata materii. Wszyscy oni byli również przekonani, że pojęcia ogólne wynalazł umysł, aby można było określić podobne, choć oddzielnie istniejące rzeczy, aby tworzyć klasy przedmiotów. *Universalia post rem*. Dlatego, z kolei, akmeiści twierdzili, że symbol nie jest znakiem Platońskiej idei czy pojęcia ogólnego, lecz – jeśli się można tak wyrazić – znakiem, który wchłonął w siebie doświadczenia, jakie kolejne generacje historyczne przeżyły ze światem rzeczy⁵⁸.

Tylko pozornie odbiegam tu od głównego tematu moich rozważań. Przeważnie, zacytowane uwagi Przybylskiego na temat hellenizmu akmeistów, pasujące w ogromnej mierze także do poglądów Miłosza, wydają się doskonałym kluczem dla wyjaśnienia dystansu, pojawiającego się w twórczości autora *Hymnu o Perle*, między zapożyczaną wyobraźnią gnostycką a jego własną poetycką imaginacją i postawą. Sprowadza się on, moim zdaniem, do zasadniczo odmiennego podejścia do cielesności, jaźni i śmierci. Nie rozwijając tu szczegółowo tych wielowątkowych zagadnień, powiem tylko, że Miłosz, ina-

⁵⁶ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 86–121.

⁵⁷ O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie, przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski*, Warszawa 1972, s. 36.

⁵⁸ R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Paryż 1980, s. 36; 38.

czej niż gnostycy, afirmuje to, co cielesne; z dużą dozą nieufności odnosi się do wszelkich form solipsyzmu; w śmierci nie dostrzega – jak Walentyn – „empirycz[nego] począt[ku] gnostyckich poszukiwań”⁵⁹, lecz fundamentalny akt uchylenia tego, co istniejące.

[...] jestem przeciw tobie.
Co z tego, że mnie połkniesz, kiedy twój nie jestem.

(*Wolacz*, NBR, 1104)

[...] Schwytany przez moją sensualną naturę, mogłem tylko przez cielesny związek doznawać roztopienia się w uczestnictwie jako jeden z żywych. Triumf „ja” (czy nie tak?) pozwalał pozbycia się zamknięcia w „ja”. ([Jedni rodzą się....], NZ, 851)

Inny stosunek do ciała, głębinowego „ja” i śmierci wydaje się przesądzać o odmiennym ostatecznie od gnostyckiego kierunku dążeń Miłoszowej wyobraźni, tworzącej własny mit poezji ocalającej.

Widać to także w sposobie, w jakim poeta posługuje się gnostyckimi motywami i obrazami w swej powojennej liryce. A jest tu w czym wybierać. Niemal każdy sąd, pole problemowe, różniące gnostyków od chrześcijan ortodoksyjnych, zilustrować by można stosownym passusem z dyskursywnych i poetyckich wypowiedzi Miłosza.

W jego twórczości odnajdziemy echa sporu o to, czy zmartwychwstanie Chrystusa rozumieć należy jedynie symbolicznie, czy też dosłownie jako historyczny fakt cielesnego powstania z martwych.

Zmartwychwstanie. Wszystkie rzeczy dotykalne, materialne, jak się to mówi, zmieniają się w światło i tam ich kształt zostaje przechowany. Po końcu naszego czasu, w metaczasie, wracają jako światło stężone, choć nie stężone do stanu poprzedniej materii. Niepojętą mocą są to wtedy same esencje. I esencja każdej ludzkiej istoty bez tego, co na niej narosło, bez wieku, choroby, szminki, przebrań, udawań. ([Zmartwychwstanie...], NZ, 874)

W przytoczonym fragmencie dochodzą do głosu dwa gnostyckie przekonania. Pierwsze tyczyło niecielesnej, lecz jedynie duchowej tajemnicy zmartwychwstania. Wielu gnostyków głoszących doketyzm twierdziło, iż tuż po ukrzyżowaniu Chrystus ukazywał się niektórym uczniom w wizjach, objawiających nowe aspekty duchowych tajemnic.

Ich pisma [walentynianów – A.S.] – pisze Pagels – są źródłem niezliczonych opowieści o zmartwychwstałym Chrystusie – duchowej istocie, którą Jezus reprezentował – postaci fascynującej [...] o wiele bardziej niż zwykły Jezus człowiek, prosty rabin z Nazaretu⁶⁰.

⁵⁹ E. Pagels, op. cit., s. 206.

⁶⁰ Ibidem, s. 59.

Drugi – nie mniej obrazoburczy z punktu widzenia ortodoksji chrześcijańskiej – sąd gnostyków pozwalał postawić znak równości między esencją boską a ludzką. W cytowanej uwadze z *Nieobjętej ziemi* Miłosz w kontekście zmartwychwstania mówi literalnie o tej drugiej – o „ludzkiej esencji”. Zmartwychwstanie jest tu nie tylko niecielesne, ale – co więcej – jego przestrzenią pozostaje wewnętrzny wzrok tego, kto wydobywa z siebie/przyjmuje fundującą je wizję. „Gnostyków – skomentuje cytowana tu już wielokrotnie Elaine Pagels – o wiele bardziej niż przeszłe wydarzenie przypisywane «Jezusowi jako postaci historycznej» interesowało spotkanie zmartwychwstałego Chrystusa w terażniejszości”⁶¹. Spotkanie, rzecz jasna, duchowe, takie, o jakim Maria Magdalena opowiada apostołom, pokonując koniec końców ich wątpienie i sprzeciw⁶².

Oczywiście, czytelnik tomów Miłosza podsunie natychmiast cały szereg fragmentów, w których poeta, ten sam, który w *Ziemi Ulro* zarzucał romantykowi „chorobę niedocieleśności” (ZU, 123), zdaje się jednak przyjmować absurdalny fakt, że człowiek, który zmarł, powrócił do życia, właśnie dlatego, że... cierpiał fizycznie, że – jak czytamy w jednym z zamieszczonych w *Na brzegu rzeki* wypisów – „stał się Hiobem”⁶³. Miłosz napisze:

Żeby człowieka krwią broczącego z ran
Ogłosić Bogiem i władcą wszechświata,
Trzeba było szaleństwa – dostateczny dowód,
Że nasz gatunek sięga po niemożliwe.
[...]

Ale człowiek z miasteczka Nazaret, sprawca tego wszystkiego, nie był duchem.
Jego ciało rozpięte na drzewie hańby naprawdę cierpiało męczarnie,
O czym my co dzień próbujemy zapomnieć.

(*Ksiądz Seweryn* [5. Karawele], DP, 1253)

Powtórzmy, tym, co wydaje się skłaniać autora powyższych uwag do wiary w niemożliwą koncepcję (polemizujący z gnostykami Tertulian powie: „Trzeba w nią wierzyć, ponieważ jest absurdalna”⁶⁴), jest właśnie fakt cielesnego cierpienia. Bólu, który choć nie stanowi ludzkiej kondycji, ma jednak nad naszą egzystencją moc niemal nieogarnioną. „Mądrości przed nim upadają, / Gwiazdziste nieba gasną” (*Ciało*, NBR, 1109) – napisze poeta. Jeśli jednak ktoś, tak jak „człowiek z miasteczka Nazaret”, przyjął go dobrowolnie, to nie

⁶¹ Ibidem, s. 55.

⁶² Mowa o *Ewangelii Marii*. Zob. E. Pagels, op. cit., s. 55–57.

⁶³ J.A. Kłoczowski OP, *Hiobowe zabawy?* (NBR, 1102–1103).

⁶⁴ Tradycja zwykła przypisywać to twierdzenie Tertulianowi, lokalizując je w *De carne Christi*.

wierząc w Jego zmartwychwstanie, odrzucamy jedyną możliwość usensownienia własnego bólu, sugeruje w powyższym fragmencie Miłosz. Jeżeli zatem w cielesne zmartwychwstanie nie uwierzę, pozbawiam się szansy wydarcia się bezbrzeżnemu pesymizmowi. Rację ma Renata Gorczyńska, gdy twierdzi, że autor *Ziemi Ulro* zmusza nas swą twórczością do zadania sobie fundamentalnego pytania i udzielenia na nie odpowiedzi: Czy Chrystus zmartwychwstał, czy też nie zmartwychwstał?⁶⁵, wiążąc je ściśle – dodajmy rzecz oczywistą – z pytaniem o zło⁶⁶.

Ten sam ból, który, przeżyty naprawdę i dobrowolnie, zdaje się nadawać sens naszemu równie prawdziwemu, choć już nie dobrowolnemu cierpieniu, nie przestaje być przecież zgoła niepodważalnym dowodem na to, że Bóg nie jest nieskończenie dobry. Docieramy tu oczywiście do kolejnego wielkiego tematu systemów gnostyckich, czyli cierpienia, którego ogrom przekonuje, że ten, którego nazywamy Stwórcą, jest jedynie złośliwym Demiurgiem.

Niemożliwe, żeby ludzie tak cierpieli, kiedy Bóg jest na niebie i koło mnie.

(*Wysokie tarasy*, DP, 1237)

– napisze Miłosz. A w innym miejscu:

Nie ma większej skazy na dziele rąk Boga, który powiedział „Tak”,
niż śmierć, czyli „Nie”, cień rzucony
przez wolę oddzielnego istnienia.

(*Traktat teologiczny* [10. Czytaliśmy w katechizmie], DP, 1265)

W jeszcze innym fragmencie przeczytamy:

Nie pojmuję, jak mogłeś stworzyć taki świat,
Obcy ludzkiemu sercu, bezlitosny.
W którym kopulują monstra i śmierć
Jest niemym strażnikiem czasu.

(*Ksiądz Seweryn*, [4. Jak mogłeś], DP, 1253)

Ten zdawałoby się nieusuwalny wyrzut, formułowany tutaj tyleż w imieniu tytułowego bohatera cyklu – księdza Seweryna, ale także, nie ma co do tego wątpliwości, samego Miłosza, jak również niejednego z nas, zostanie w strofie następnej nieco osłabiony. Bóg zyska cień usprawiedliwienia, a zrozpaczony człowiek poszuka ratunku znów nieprzypadkowo w osobie Chrystusa.

⁶⁵ E. Czarnecka [R. Gorczyńska], „Ziemia Ulro” – rzecz o przestrzeni i religii, w: *Podróżny świata*, op. cit., s. 345.

⁶⁶ Zob. Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

Nie potrafię uwierzyć, że Ty tego chciałeś.
To musiała być jakaś przed-kosmiczna katastrofa,
Zwycięstwo inercji silniejszej niż Twoja wola.

Wędrowny rabbi, który nazywał Ciebie ojcem naszym,
Bezbronny człowiek przeciw prawom i bestiom tej ziemi,
Pohańbiony, rozpaczający,
Niech mnie wspomaga
W modlitwach do Ciebie.

(*Ksiądz Seweryn* [4. Jak mogłeś], DP, 1253)

Te i inne wielkie tematy gnostyckie, które tu już jedynie wymienię: spór pomiędzy *homoousios* i *homoiousios*, o to, czy Chrystus ma naturę boską, czy jedynie boskiej podobną, powracający w naukach trynitarianów, kwestia kobiecej natury Boga i równości Ewy Adamowi, której współcześni teologowie poświęcili niejedną książkę, a do której Mickiewicz nawiązał w swym *Hymnie na zwiastowanie N.M. Panny*, spór o to, czy kościół jest „kościółem prawdziwym”, powtórzony kilkanaście wieków po gnostykach przez Lutra, wciąż aktualne problemy antropologicznych źródeł Boga, jednostkowości wiary i wspólnotowego rytu, obcości i przynależności, odnajdziemy w twórczości Miłosza. Co ważne, zawsze w tej samej zdialogizowanej postaci, w której gnostycka wiedza „spiera się” z chrześcijańskim dogmatem, a własny idiolekt okazuje się podszyty intertekstualnym wielogłosem: Oskara Miłosza, Mickiewicza, Blake’a, Swedenborga, Michała Sędziwoja, Schopenhauera, Kołakowskiego, Kłoczowskiego i wielu, wielu innych.

Gnostyckie tematy „zapożyczają” wszak Miłosz niejako z drugiej ręki, po części z konieczności, ale też z wyboru, który staje się czytelnym znakiem aktualności przejmowanego języka i problematyki wpisanej w gnostycką wyobraźnię – pospołu religijną i antropologiczną. Wybór mistrzów, u których Miłosz – jak sam mówi – terminuje, nie jest przypadkowy. Dość jednoznacznie wskazuje na rodzaj dystansu, w jakim poeta z wyboru pozostać chce wobec gnostyckiej duchowości. Wszystkim wymienionym myślicielom marzyło się, co autor *Ziemi Ulro* wciąż powtarza, przewyciężenie dualizmu: ducha i materii, religii i nauki, duchowości i cielesności. Nie o czym innym, niemal od samego początku swej twórczości, marzy Miłosz.

Zasadniczy przedmiot sporu z gnozą, a jednocześnie powód, dla którego upierałabym się przy oddzielaniu wyobraźni gnostyckiej i wyobraźni poetyckiej Miłosza, obu *par excellence* religijnych, nie sprowadza się jednak do konwersacyjnej natury przywołań i przejęć. Tkwi – jak wcześniej wspomniałam – w zasadniczo odmiennym podejściu do ciała, jaźni i śmierci. To tutaj zrekonstruować możemy motywy decyzji kluczowych dla celów stawianych przez Miłosza własnej liryce. Tutaj odnajdziemy powód sprawiający, że uprawiana

przez niego poezja, stanowiąca rodzaj wyobraźni religijnej, jest – inaczej niż gnoza – cokolwiek optymistyczna, bliższa „pragnieniu” niż konsekwentnie pesymistycznej „kreacji”. Niewątpliwie nie można zatem – jak uczyniła to Pagels w komentarzu do ewangelii gnostyckich – utożsamić jej z myślą Feuerbacha.

Wracam na koniec do poruszonej tu kwestii hellenizmu jako miłości do filologii, wyrosłej z przekonania, że artykułowana mowa ma zdolność konstytuowania człowieka jako osoby, czyli przekuwania ludzkiego (biologicznego, społecznego, historycznego) w *antropos*. Mandelsztam, odróżniając w cytowanym wcześniej eseju hellenizację od głębokiego hellenizmu – zgodnego, jak pisze, z duchem naszego języka – twierdzi, że to, co je różni, to właściwa drugiemu afirmacja tego, co materialne.

Hellenizm to dzieża, widły do garnków, dzbanek z mlekiem, sprzęty domowe, naczynia, wszystko, co otacza ciało. [...] W pojęciu hellenistycznym – pisze Mandelsztam – symbol to sprzęt. Każdy przedmiot może stać się symbolem, ponieważ wciągnięty w święty krąg człowieka może stać się użytecznym sprzętem⁶⁷.

Ryszard Przybylski, komentując przedstawioną w *Słowie i kulturze* filozofię języka akmeisty, podkreślał, że „[f]orma symboliczna nie była dla Mandelsztama znakiem transcendentalnej substancji, lecz funkcją kulturowego doświadczenia człowieka”⁶⁸. Podawał też źródłowo konfesyjny powód takiego rozumienia funkcji słowa w liryce poety. Pisał przekonująco:

Dla Mandelsztama Chrystus nie był symbolem, lecz osobą, „myślącym ciałem”, Bogo-człowiekiem, którego życie pozwoliło nam rozwiązać problem symbolizmu. Bóg stał się człowiekiem – dodaje Przybylski – ponieważ po tragicznych konfliktach z ludźmi w epoce Starego Testamentu, zwłaszcza z Hiobem, zmuszony został do szukania wspólnego z nim języka. Bóg musiał zacząć mówić z nami naszym językiem. Język Boga, przy pomocy którego można mówić o treści noumenów, był dla nas i jest nadal niedostępny. Dlatego Jezus nie wyrzekł się symbolizmu ludzi z epoki Starego Testamentu. Posłużył się symbolami, które otaczały ludzi gospodarujących w swym domu⁶⁹.

Podobnie postępuje – co znaczy też być może, że podobnie wierzy – Miłosz-poeta, który swą początkowo symbolistyczną dykcję podporządkowuje z biegiem lat coraz konsekwentniej duchowi klasycyzmu, podejmując także, co tu znaczące, otwartą polemikę z „poezją czystą”. Stosunek poety do jaźni, materii i śmierci tylko to potwierdza. Obaj – i Mandelsztam, i Miłosz – uważają, że dostępny nam „[j]ęzyk jest zaprzędany zmysłowi dotyku” (*Czytając japoń-*

⁶⁷ O. Mandelsztam, *Słowo i kultura*, op. cit., s. 35; 36.

⁶⁸ R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 58.

⁶⁹ Ibidem, s. 59.

skiego poetę Issa [1762–1826], HP, 704), a także, że „symbol jest bronią ludzi, którzy zawiązali spisek przeciw Niebytowi. Symbole jednoczą żywych i umarłych we wspólnocie, którą św. Paweł nazywał Kościołem, a my – kulturą”⁷⁰.

Gnozę można – co zresztą czyni się dość często – nazwać hellenizacją chrześcijaństwa. Religijną wyobraźnię poetycką Miłosza, podszytą gnościjką tematyką i obrazowaniem, powiązać należy raczej z tym, co Mandelsztam określa mianem „głębokiego hellenizmu”. I to mimo wszystkich intertekstualnych nawiązań, sygnałów dystansu wobec katolickich dogmatów⁷¹ i powracających wyznań poety o strategii przemilczenia (zakłamania wiedzy). Celem jego – jak sam pisze – „koniecznej jak miłość” „wyprawy nie po złote runo doskonałej formy” (*Sprawozdanie*, NBR, 1050) jest – co zdaje się argumentem rozstrzygającym – „nasza hymniczność przeciw / śmierci” (*Sprawozdanie*, NBR, 1050) i ekstatyczny zachwyt światem: przyrodą, kobiecym ciałem, kulturą materialną i sztuką, która je przedstawia.

Tak rozumiana i uprawiana poetyckość Miłosza tyleż ostatecznie zakłamuje, co ocala. Tyleż przenosi w inny wymiar, co go stwarza i w tym właśnie dychotomicznym, ale też koniunktywnym rozdarciu i dopełnieniu, sięga źródeł i potwierdza pragnienie religijności. Wyrasta z braku, ale zapowiada i projektuje pokonanie Księcia Ciemności, „nicości” i „fantasmagorii”. Miłoz chciałby, by czytelnicy cenili jego poezję za to, za co on sam ceni religię. Mianowicie, iż na tej ziemi bólu była i jest nie tylko pieśnią żalobną, ale i błagalną. Jeszcze szczęśliwszy byłby wówczas, gdyby lektura jego wierszy umocniła w odbiorcy odczucie realności, a tym samym potwierdziła niełatwą i nieoczywistą w XX wieku możliwość wiary w cielesne zmartwychwstanie Chrystusa. Ostateczną stawką jest wszak usensownienie ludzkiego bólu.

Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.

A tym jest pojęcie prawdy. I właśnie poezja
swoim zachowaniem przerażonego ptaka
tłukącego się o przezroczystą szybę, poświadcza,
że nie umiemy żyć w fantasmagorii.

⁷⁰ Ibidem. Przybylski słusznie przypomina, że substancjalna i funkcjonalna idea symbolu, powstałe w wyniku dwóch odmiennych interpretacji zasady naśladowania Chrystusa, pozwalają w symbolizmie i akmeizmie ujrzeć dwa etapy czy też ścieżki rozwoju współczesnej sztuki chrześcijańskiej.

⁷¹ W *Drugiej przestrzeni* odnajdziemy i taki fragment: „Musi być miejsce środkowe, między abstrakcją / i zdzięcinnieniem, żeby można było rozmawiać / poważnie o rzeczach naprawdę poważnych. // Katolickie dogmaty są jakby o parę centymetrów / za wysoko, wspina się na palce i wtedy / przez mgnienie wydaje się nam, że widzimy” (*Traktat teologiczny* [4. Przepraszam], DP, 1259).

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.
To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia.

(*Traktat teologiczny* [1. Takiego traktatu], DP, 1257)

* * *

Wagę tych dwu wymienionych w ostatnich przytoczonych wersach *Traktatu teologicznego* wymiarów poezjowania: „rzeczywistości” i jej „absolutnego punktu odniesienia” Miłosz rozważać zaczął zaraz po przesileniu młodzieńczego Weltschmerzu, w kolejnych próbach udzielenia sobie odpowiedzi na pytanie: co to znaczy i jakim warto być poetą? Formułowane na własny użytek rozwiązania autor *Trzech zim* przedstawiał po wojnie niemal zawsze także jako podpowiedzi kierowane pod adresem sobie współczesnych. Ten programotwórczy zamysł sprofilowany był wyraźnie zarówno wobec tradycji europejskiej, jak i „gospodarstwa polskiej poezji”. Miłosz, czując się obywatelem pierwszej, nie ustawał w wysiłkach wpływania na kształt drugiego. Hasłem wywoławczym podjętych zaraz po wojnie rozważań stał się, jak wiadomo, „klasycyzm”.

Miłosz – klasyk?

„Poezja umysłu”,
czyli „wiara filozoficzna”¹

Zawarta w tytule rozdziału wątpliwość ma charakter tyleż ogólny, co szczegółowy, i to zarówno w odniesieniu do samego Miłosza, jak i do klasycyzmu jako jakości (prądu? paradygmatu?) literatury XX wieku. Za zgodą na stosowanie historycznych kategorii jako matrycy opisu poezji współczesnej, co jest przecież praktyką powszechną, podążać musi tutaj żmudne wyjaśnianie, co konkretnie mamy na myśli, używając terminu *klasyk* czy *klasycystyczny*, i jakie są sensy oraz funkcje owych odesłań i odniesień.

Najważniejsza przyczyna opisywania literatury dwudziestowiecznej za pomocą opozycji awangardyzmu i klasycyzmu jako następnika dychotomii romantyzm–klasycyzm tkwi źródłowo w antynomicznym charakterze sztuki słowa ubiegłego stulecia, uwidaczniającym się wyraźniej, jeśli spojrzeć na tę twórczość jako na część długotrwałej formacji literackiej, czyli szeroko rozumianego modernizmu (ewentualnie nowoczesności)². Większość dwudziestowiecznych literatur narodowych – jeśli nie wszystkie – znamionuje u początku stulecia, o czym pisał Edward Możejko³, współistnienie dwu przeciwnych nurtów: w Rosji – futuryzmu i akmeizmu, na Ukrainie – futuryzmu i neoklasycyzmu, we Włoszech – hermetyzmu i futuryzmu, w Polsce – Awangardy Krakowskiej i tzw. drugiej awangardy. Tendencja ta podtrzymana zostaje także później. Dwubiegunowy obraz polskiego dwudziestolecia, rozpiętego między dwiema formacjami awangardowymi, „pierwszą” i „drugą” – co w mniejszym stopniu (choć także) dotyczy poetyk, w większym, światopoglądów – znajduje po wojnie swe przedłużenie. Potwierdza to zgoda literaturoznawców na dokonany przez Jana Błońskiego podział polskiej liryki powojen-

¹ *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* (T, 1181).

² Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekoniesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11–34.

³ Zob. E. Możejko, *Modernizm literacki, niejasność terminu i dychotomia gatunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 26–45.

nej na linię Przybosia i linię Miłosa (ewentualnie – jak chcą inni historycy literatury – Przybosia i Herberta)⁴.

Zarazem ci, którzy badają twórczość autorów kojarzonych z „klasycystycznym paradygmatem modernizmu” (termin Możejki) nieodmiennie, wcześniej czy później, dojść muszą do wniosku, że pierwotna antynomia leżąca u podstaw wyróżnienia dwu paradygmatów jest także główną jakością organizującą opisywane przez nich utwory, a także poetologiczne komentarze ich twórców. Inaczej mówiąc, klasycyzm nowoczesny – zarówno w teorii, jak i w praktyce – pozostaje silnie powiązany z romantyczną antropologią i równie mocno naznaczony wiedzą wyniesioną z awangardowej lekcji języka. Tym niezbędne wydaje się poszukanie takiej formuły, która nie rezygnując z dobrodziejstw, jakie niesie ze sobą odwoływanie się do utrwalonych opozycji (klasycyzm *versus* romantyzm i klasycyzm *versus* awangardyzm), pozwoliłaby opisać „bycie klasykiem” jako swego rodzaju postawę, wykraczającą poza problematykę estetyczną i ściśle poetycką, choć przecież właśnie w liryce wyrażaną, na wszelkich znanych poetyce opisowej poziomach dzieła. Konieczność taką zauważał już Jan Błoński, kiedy na kanwie programu „nowego klasycyzmu”, sformułowanego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przez Rymkiewicza, Przybylskiego i Siłę, polemizował z autorem *Animuli*⁵. Błoński, wydobywając ukryte „romantyczne” przesłanki projektu Rymkiewicza, nie czynił bynajmniej z tej niekonsekwencji zarzutu. Przeciwnie, przyznawał, że podobnego rodzaju sprzeczności, sploty i przenikania zapewniają kulturze tożsamość i trwałość. Nazwy zaś – dodawał – jak „romantyzm” i „klasycyzm”, przywoływane do opisu współczesności, są tylko etykietkami, mniej lub bardziej w określonych kontekstach trafnymi⁶. Błoński przedmiotem sporu czynił co innego. Zarzucał Rymkiewiczowi, że projektując neoklasycyzm jako sprzężenie najwyższej sprawności imitacyjnej i ambicji mitotwórczej, będącej prostą konsekwencją przekonania o zaniku ostatniego z wielkich mitów sakralnych, czyli chrześcijaństwa, wykorzeniał swój projekt z tego, co zdaje się jedną z najważniejszych przesłanek światopoglądowych klasycyzmu w ścisłym sensie tego słowa, klasycyzmu przednowoczesnego. Wyrzekął się bowiem wiary w wartość uniwersalną, nie tyle zobrazowaną, wykreowaną i przydaną ze względu na poetycką cudowność (Rymkiewicz odwoływał się w swym projekcie do pojęcia *merveilleux*), ile mającą konkretną treść. Wartość ucieleśnianą nie w poezji, lecz – podpowiadał Błoński –

⁴ Zob. J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197–210; a także B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999.

⁵ Zob. J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, w: idem, *Odmarsz*, op. cit., s. 123–142.

⁶ Warto przypomnieć, że podobny sąd głosił także Paul Valéry, formułując podstawowe kwestie szerokiej dysputy o klasycyzmie, toczonej w latach sześćdziesiątych. Zob. P. Valéry, *Cahiers*, Paris 1957–1960, t. 15, s. 528.

w relikwiarzu. Rymkiewicz – pesymista, przekonywał badacz, „«wygnany z mitu» – nie może w swą Arkadię uwierzyć”⁷. „«Święta symbolika Europy» to dlań raczej «ponowna ewokacja – w nowej sytuacji społecznej, a więc w nowym przebraniu – symboliki zamierzonego mitu»”⁸. Rozpoznanie to pozwalało Błońskiemu przeciwstawić Rymkiewicza Eliotowi, Audenowi i Miłoszowi. Poetom, którzy – przy wielu związkach z romantyczną estetyką i antropologią oraz ze skłonnością do uobecniania tradycji w typowych dla romantyzmu i awangardyzmu strategiach konwersacyjnych – odrzucają w dużej mierze „mistyczno-romantyczną teorię sztuki” (określenie Błońskiego) i awangardowy prymat estetyki nad etyką i teologią.

Eliot, Auden i Miłosz skłonni są uznać poezjowanie za formę wyrażania się wyobraźni religijnej, nigdy zaś na odwrót. Poszukują zatem nieodmiennie (przy całej szczegółowości i różnorodności rozwiązań) takich dykcji i typów uprawiania poezji, jakie w zamiarze przywrócić miałyby przedromantyczną, a trwałą jeszcze w XVII i XVIII stuleciu, hierarchię między religią, sztuką i wiedzą. Nie godzą się, by poezji przydawać status religii, w każdym razie nie w takim stopniu, w jakim uczynili to symboliści, kontynuując w tym względzie niektóre wątki estetyki romantycznej i presuponując awangardowy estetyzm.

Miłosz rozwijał ten wątek, jak wiadomo, później wielokrotnie. W *Świadectwie poezji* pisał o przesunięciu, jakiego dokonali symboliści francuscy, polegającym na przejmowaniu przez sztukę funkcji religii jako „jedynego miejsca sakralnego”. Twierdził z mocą:

Co jest tu istotne, to przekonanie jasno sformułowane [...], że skala wartości jakiej hołdują dobrze myślący obywatele, jest już martwa, że jej fundament, religia – jest wydrążona od środka i że sztuka przejmuje jej funkcje jako jedyne miejsce sakralne. (*Zaczynając od mojej Europy*, ŚP, 22)

Wśród powszechnego osłabienia wartości tracących swój metafizyczny fundament powstaje koncepcja poezji, której ten kryzys nie dotyczy, bo ma być ona znakomicie samowystarczalna, swoim tylko prawom poddana, stanowiąca właściwie swoisty anty-świat. (*Lekcja biologii*, ŚP, 46-47)

Autorowi *Listu półprywatnego o poezji* takie rozstrzygnięcie wydawało się z gruntu chybione i niebezpieczne. Powtarzał za Oskarem Władysławem Miłoszem, że powołaniem poezji jest coś wręcz przeciwnego: „[poezja – A.S.] już u zarania panhellenizmu oddzieliła się od muzyki, języka przede wszystkim uczuciowego, i brała udział w nieustannych przemianach myśli religijnej, politycznej i społecznej, stale nad nimi dominując”⁹.

⁷ J. Błoński, *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, op. cit., s. 137.

⁸ Ibidem.

⁹ O.W. Miłosz, *Kilka słów o poezji*. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka* (ŚP, 25).

Nieprzypadkowo Miłosz, polemizując w *Prywatnych obowiązkach wobec literatury polskiej* (Berkeley 1969) z Ernestem Bryllem, powoływał się na te same racje, które w sporze z Rymkiewiczem formułował mniej więcej w tym samym czasie Błoński. Miłosz pisał wówczas z oburzeniem, że „fenomen skrajnego polskiego bezdogmatyzmu [pozwala – A.S.] mieszać wszelkie pryncypia i idee, bo one przecież nie są ważne” (*Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, PO, 71). Współczesny poeta – konstatawał z żalem Miłosz dwadzieścia lat wcześniej – unika „jakiegokolwiek dysputy o pryncypiach”, nie podejmuje „prób dedukcji jakiegoś systemu z przyjętych zasad”, akceptuje względność, zadowolając się – jak mówił – „badaniem pępowiny”¹⁰, jaka łączy człowieka z naturą, natykając się przy tym „albo na Freuda, albo na magiczne obrzędy ludów pierwotnych”¹¹. Te ostatnie skłonności traktował Miłosz, co trzeba silnie zaznaczyć, jako prostą kontynuację „choroby niedocieleśności właściwej romantyzmowi” (ZU, 123). W przekonaniu, że należy z niej polską literaturę wydobyć, formułował własny program, którego istota zasadzała się nie na odrzuceniu tego, co romantyczne i awangardowe, lecz na takim przeformułowaniu tych dwu kluczowych dla polskiej liryki XX wieku tradycji, by wydobyć z nich pierwiastki określane przez siebie jako klasyczne, a dzięki temu wyrugować „lirykę” na rzecz „poezji umysłu”¹², inkantacyjny wiersz zastąpić, a raczej przetworzyć w „myślenie wierszem”¹³. Wyrażając się z równą niechęcią o „przeklasyfikowanym wierszu francuskim” i „niedoklasyfikowanym wierszu polskim”, Miłosz proponował, by opierając się zarówno na rodzimych (Mickiewiczowskich i Norwidowskich¹⁴), jak i obcych (anglosaskich) wzorach „doklasyfikować” wiersz polski¹⁵. Po części w sensie rozwiązań formalnych; przede wszystkim jednak – poprzez poszerzenie problematyki i przekierowanie funkcji poezjowania z autotelicznych i mitologicznych na społeczno-kulturowe. Wśród tych ostatnich za najważniejsze uważał dbałość o męźnego ducha i budowanie perspektywy ocalenia.

Wolałbym – pisał w *Prywatnych obowiązkach* – żeby ta [polska – A.S.] literatura miała więcej zmysłu klasycznej formy, żeby nie składała się z fuksów, niespodzianek, gar-

¹⁰ Cz. Miłosz, *Wprowadzenie do Amerykanów (Rzecz o poezji amerykańskiej)*, w: idem, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 114.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 121.

¹³ Zob. A. Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, „Pismo” 1981, nr 1.

¹⁴ O związkach Miłosza z Norwidem pisał w interesującym mnie kontekście między innymi Marcin Jaworski. Zob. idem, *Zaczynając od Miłosza (List półprywatny o poezji oraz Pieśń obywatela)*, w: idem, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 11–32. Zob. też A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.

¹⁵ Zob. Cz. Miłosz, *Wprowadzenie do Amerykanów*, op. cit., s. 101.

goyłów, maszkar o skrzydłach serafina. Żeby było w niej trochę wielkich książek, mądrych a względnie prostych. (*Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, PO, 81)

Ostatnia uwaga uświadamia rzecz skądinąd oczywistą. Zamiar wersologiczny był tu jedynie pochodną ogólnej estetyki mowy poetyckiej, wykraczającej poza problemy wersyfikacyjne, oraz nadrzędnej także wobec tej drugiej postawy światopoglądowej. Jej horyzont antropologiczny wyznacza szeroko rozumiany personalizm, etyczny – dekalog, przełożony jednak czy też inkorporowany w obręb rytu i obrzędu ojczyzny prywatnej, egzystencjalny – eschatologiczne pragnienie czy – jak pisał Miłosz w *Traktacie teologicznym* – poszukiwanie absolutnego punktu odniesienia.

Podstawową trudność we wszystkich wymienionych obszarach poetyckiego myślenia dostrzegał Miłosz w dwu w pewnym sensie analogicznych sprzecznościach. Przedstawiał je w postaci pytań domagających się odpowiedzi. Pierwsze brzmiało: jak sięgać do źródeł bez zatracania nowoczesności? Drugie zaś: jak budować ocalenie bez utraty kontaktu z doświadczeniem dwudziestowiecznego mieszkańca Ziemi Ulro? Trzecie, omawiane obszernie w poprzednim rozdziale: jak w języku literatury XX wieku, będącym językiem niewiary, wyrazić choć trochę właściwego mu – jak mówił o sobie poeta – wierzącego temperamentu? Nie godząc się na pesymizm Rymkiewicza (autorowi *Czym jest klasycyzm?* zarzucał go Błoński) czy Różewicza, Miłosz pragnął promować postawę trudnego optymizmu. Postawę poświadczającą równocześnie świadomość utraty, jak i wysiłek podtrzymania harmonii. Jako praktyk mowy wiązanej widział konieczność niszczenia ładu zbyt prostego, a przez to nieprzyległego do doświadczeń współczesności i zastępowania go ładem nowym, w którym „to, co zwyciężone, zostaje zarazem utwierdzone”¹⁶. Autorem ostatniej formuły jest Stanisław Balbus. Badając szczegółowo wiersz Miłoszowy, udowodnił on, że zasadą organizującą tę bardzo różnorodną i zmienną wersyfikacyjnie materię, w toku niemal całej twórczości poety, jest dążenie do przewyciężenia „wzorca inkantacji” przy równoczesnej rewaloryzacji retorycznej frazy i „atonalnej harmonii”¹⁷. Dążenie to opisywał Balbus jednak jako ambiwalentne. Polega ono bowiem nie na pragnieniu zastąpienia jednego systemu przez drugi, lecz na uobecnianiu równocześnie obu i ignorowaniu w pewnym sensie granic dzielących przeciwstawne tradycje. Pierwszy „inkantacyjny” wzorec w poezji dwudziestolecia realizowali bliscy poprzednicy Miłosza – skamandryci, kontynuując w tym względzie tradycję poezji romantycznej i postromantycznej. Jego teorię, jako wykład „światopoglądu

¹⁶ S. Balbus, „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (*O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne*), w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 470.

¹⁷ *Ibidem*, s. 482.

rytmu”, rozwijał Bolesław Leśmian¹⁸. Rzecznikami drugiego wzorca byli awangardiści, rozbudowujący teorię formy utrudnionej, co – jak wiadomo – wywołało jedną z najważniejszych polemik dwudziestolecia, czyli spór o „niezrozumiałstwo”. Miłosz nie brał w niej wówczas z oczywistych przyczyn bezpośredniego udziału. Gdyby to zrobił, opowiedziałby się, jak sądzę, tak jak to ostatecznie uczynił Karol Irzykowski, za formą utrudnioną, ale czytelną. Potwierdza to poetyka immanentna wczesnych wierszy Miłosza, wyraźnie jeszcze, by tak rzec, awangardyzujących. Stanowisko to poeta z biegiem czasu tonował, coraz bardziej doceniając, a w późnych tomach promując *expressis verbis*, prostotę stylu. Zawsze zresztą tym wezwaniom i próbom towarzyszyła ambiwalencja podobna do tej opisywanej przez Balbusa.

Od początku swojej twórczości aż po lata osiemdziesiąte autor *Poematu o czasie zastygłym* (1933) i *Trzech zim* (1936) polemicznie komentował (choć całkowicie nie odrzucał) obie wymienione wcześniej poetyki, a raczej poetologie. Raziła go muzyczność, „śpiew” i „taniec” języka, który swą łatwą (a znaczy to też często: irracjonalną) harmonią przeczy prawdzie kalekiej, kakofonicznej, poranionej struktury współczesnego świata, pozbawionego daru metafizycznej pewności. Raziła go jednak także awangardowa atonalność w momencie, gdy zainteresowana sama sobą, skoncentrowana jedynie na formie utrudnionej, przestawała być czytelnym znakiem poszukiwania czegoś, co formę przekracza. Miłosz nie bez racji zauważał, że irracjonalna harmonia inkantacji znajduje swój niespodziewany odpowiednik w „złocistym, lśnią-cym, wierszu dekasylicznym” (*Odczyt*, NBR, 1053), w którym potrzeby estetycznej architektoniki usuwają w cień „sprawy śmiertelnych” (*Odczyt*, NBR, 1052). Zacytowany wiersz *Odczyt* z tomu *Na brzegu rzeki* przynosi, przypomnę, pełen tyleż skrywanego podziwu, co sarkazmu komentarz do dzieła Paula Valéry’ego i jego koncepcji klasycyzmu. Miłosz niewątpliwie nie podzielał przekonania poety *de l’Académie française*, iż o klasycznych zaletach tekstu rozstrzyga praca nad doskonałą, krystaliczną formą, nad czystym pięknem frazy. Nieprzypadkowo francuskie źródła w swoim myśleniu o poetyckiej misji autor *Listu półprywatnego o poezji* będzie niezmiennie i konsekwentnie pomijał i minoryzował, podkreślając wielokrotnie, że absolutyzowanie czystej formy musi być jałowe. Przeciwnie, wysiłek Miłosza niemal od momentu

¹⁸ Na temat związku koncepcji Leśmiana z symbolistycznymi teoriami Baudelaire’a, Mallarmé’go i Rimbauda pisał bardzo interesująco Piotr Śniedziewski w szkicu „*Treść, gdy w rytm się stacza*”. *Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem* („Pamiętnik Literacki” 2006, nr 3, s. 135–152). O sposobie rozumienia rytmu przez Miłosza pisała natomiast Joanna Dembińska-Pawelec. Zob. eadem, „*Poezja jest sztuka rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 169–278. Te dwie koncepcje wydają się zasadniczo odmienne.

debiutu zmierzał nie tyle ku wynalezieniu nowej poezji, ile ku nadaniu jej – napisze Balbus – „[nowego wygłosu – A.S.], gdzie śpiew wiersza nie byłby przymusem śpiewu, wykraczającym poza granice jednorazowego aktu kreacji poetyckich znaczeń”¹⁹. Gdzie forma, dodajmy, służyłaby czemuś więcej niż tylko samej sobie, wiążąc z absolutnym punktem odniesienia, z sensem, z transcendencją bynajmniej nie pustą²⁰. Jak bardzo świadome i konsekwentnie planowane były działania Miłosza w tym względzie, przekonują nasilające się w jego poezji wezwania do poszukiwań „dykcji nowej. / Bo tylko ona pozwoli wyrazić / Tę nową czułość, a w niej ocalenie / Od prawa, które nie jest naszym prawem, / Od konieczności, która nie jest nasza, / Choćbyśmy nasze jej nadali imię” (*Traktat poetycki*, TP, 436–437). Miłosz już w czasie wojny rozpoczął poszukiwania formy, która – nie będąc ani zanadto poezją, ani zanadto prozą – pozwoliłaby mu mówić względnie prosto o wszystkich zagadnieniach. Nie wyrzekając się autotelicznych funkcji sztuki słowa, pragnął je uzupełnić, „przetworzyć” w funkcje społeczno-kulturowe. Dlatego tak bardzo zabolął go sformułowany przez Wykę w recenzji z *Ocalenia* zarzut estetyzmu. Odnajdywane przez Błońskiego jako romantyczne podglebie klasycznego programu Rymkiewicza funkcje mitologiczne autor *Ocalenia* pragnął zastąpić funkcjami filozoficznymi. Wielokrotnie wyrażał pogląd, że „[...] z chwilą kiedy filozofia na uniwersytetach zajęła się zadawaniem sobie śmierci i przyznała otwarcie, że jest tylko filozofowaniem, na poetów spadły nowe obowiązki. To oni ostatecznie są świadomością współczesnego człowieka”²¹. W tym właśnie sensie rozważająca podstawowe idee, pytająca o pryncypia „poezja umysłu” miała zastąpić, ocalić – jak powiedziałby sam poeta – „lirykę” skoncentrowaną na „ja”.

Miłosz doskonale zdawał sobie sprawę, że społeczno-kulturowe funkcje „myślenia wierszem” stawiają poetę w sytuacji, w której nie może on koncentrować się już tylko na ustawianiu własnego głosu. Był przekonany, że jego zadanie jest o wiele poważniejsze, polega na budowaniu wspólnoty w kulturze. Jeszcze raz posłużę się tu doskonałą intuicją Balbusa. Badacz ten, opisując ambiwalentny stosunek Miłosza do śpiewnych glosolalii, odwoływał się do słów św. Pawła, który mówienie językami cenił niżej niż wysiłek prorokowania, dowartościowując w ten sposób trud tworzenia wspólnoty. „Kto

¹⁹ S. Balbus, „*Pierwszy ruch jest śpiewanie*”, op. cit., s. 470.

²⁰ O „pustej transcendencji” jako o cesze liryki nowoczesnej pisał w odniesieniu do liryki europejskiej, szczególnie francuskiej, Hugo Friedrich w swojej książce *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX. Do połowy XX* (Warszawa 1978).

²¹ Cz. Miłosz, *Poezja amerykańska*, w: idem, *Kontynenty*, op. cit., s. 412. Ten sam sąd sformułował w *Prywatnych obowiązkach*, pisząc: „Poezja coraz bardziej staje się organem poznania, powracając jakby do czasów wczesnej Grecji, kiedy nie było innej filozofii niż poetycka”.

językami mówi, buduje samego siebie, a ten, co prorokuje, gminę Bożą buduje. Chciałbym – dodawał Paweł – abyście wszyscy mówili językami, lecz dużo więcej, abyście potrafili prorokować” (1Kr 16,2-5). Bardzo podobnie sądził Miłosz, obmyślając swój prywatny program pisany przecież jawnie *pro publico bono*. „Prawdziwy mit arkadyjski, jeżeli jest dość silnie nasycony – przekonywał w polemice z Wyką – wykracza poza osobisty błogostan i nie może inaczej szczęścia wyobrazić, niż jako stan wspólny – narodu czy wszystkich ludzi na ziemi” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 87). Słowa te wyjaśniały precyzyjnie znaczenie tytułów, którymi poeta opatrzył swe programowe szkice: *List półprywatny o poezji* i *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej*.

Sensem ideowym walki o nowy wygłos poezji było powracanie myślą do podstaw uniwersalnej, niezdemuzikalizowanej Europy wierzącej w Ład. Tu jednak po raz kolejny rodziły się pytania: jak sięgać do źródeł bez zatracania nowoczesności? Jak wyrażać wierzący temperament, nie popadając zrazu w naiwny fideizm i niemiłą ortodoksję? Jak nie zagłuszyć zbyt płynną inkantacją lub zbyt pewną siebie architektoniką formy kakofonicznej istoty doświadczenia wydziedziczonego losu? Miłosz niemal od początku swej drogi poetyckiej szukał odpowiedniej tradycji, zdolnej sprostać tym z gruntu sprzecznym wymagom. Pytał o wzory tyleż estetyczne, co światopoglądowe. Poeta wspomina, że przeświadczenie o braku korespondencji między własnymi przemyśleniami a tym, co znajdował wówczas w liryce polskiej, rosyjskiej i francuskiej, skłoniło go do podjęcia jeszcze w okupowanej Warszawie nauki języka angielskiego. Pragnąc uniknąć zarówno romantycznej „choroby niedocieleśności” („w szalach lekceważącego materię ducha – powtarzał – polski Romantyzm przewyższył jakikolwiek inny”, *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, PO, 101), jak i awangardowej „atrofii serc i wątroby” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 81) („absolutna czystość formy z założenia musi być jałowa”, *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, PO, 103), poeta, mający już za sobą żagarystyczną próbę poezji katastroficznej, noszącej – o czym była mowa – wyraźne ślady antyświatowego dualizmu, zwracał się ku tradycji anglosaskiej. To właśnie tu odnajdywał poszukiwany splot jakości wiersza i ideowych postaw: w *Essay on Rime (Rozprawie o rymie)* Karla Shapiro, w *Liście noworocznym* Wystana Hugh Audena, przede wszystkim w *Ziemi jałowej*, *Czterech kwartetach* i esejach Eliota. Ślady tych inspiracji, a jednocześnie wykład „klasycyzującego” poezję polską programu, przynosi nie tylko napisany w Nowym Yorku w roku 1946 i opublikowany niemal natychmiast na łamach „*Twórczości*” *List półprywatny o poezji* (bezpośrednim impulsem do jego powstania jest polemika z recenzją Wyki z *Ocalenia*), lecz również powiązane z nim ściśle nieco późniejsze teksty: drukowane w „*Twórczości*” w roku 1947 *Wprowadzenie do Amerykanów (Rzecz o poezji amerykańskiej)*,

włączone do *Prywatnych obowiązków* szkice: *Myśli o T.S. Eliocie* (Berkeley 1965), *Prywatne obowiązki wobec literatury polskiej* (Berkeley 1969) i *O historii literatury polskiej, wolnomyślicielach i masonach* (Berkeley 1970) oraz zamieszczone w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* (Paryż 1969) glosy: *O zgiełku wielu religii* i *O katolicyzmie*. Teksty te, przeczytane razem, uświadamiają, jak silny był wpływ poezji anglosaskiej na sformułowany po wojnie program poetycki Miłosza i jak bliskie temu, o czym Eliot pisał w eseju *Kto to jest klasyk?* było myślenie autora *Listu półprywatnego o poezji*. Zaznaczyć od razu trzeba, że Miłosz nie czytał Eliota w tak specyficznie zawłaszczający sposób, jak to niebawem uczynić mieli twórcy nowego klasycyzmu²². Zapewne dlatego, iż znane były mu rozprawy badaczy anglosaskich, pokazujące silne związki Eliota z tradycją romantyczną, a nawet mianujące go romantykiem właśnie. Znał i cenił także lektury Wacława Borowego i Tymona Terleckiego, czytających Eliota w kontekście dzieł Norwida, symbolistów francuskich i siedemnastowiecznej angielskiej poezji metafizycznej. Miłosz, świadom odmienności odczytań Eliota przez anglosaską i polską krytykę, nie był skłonny toczyć sporu o to, która z etykiet bardziej Eliotowi przysługuje. Przeciwnie, podobnie jak autor *O krytyku krytycznie* sądził, że terminy klasycyzm i romantyzm zatraciły już swe dawne znaczenie i że w jakimś sensie można je podmieniać albo – lepiej – używać jedynie po opatrzeniu dookreślającym epitetem, często z pozoru antynomicznym. Przypomnijmy, wyróżniając różne epoki klasyczne, Eliot przekonywał, że klasyczność może być renesansowa, barokowa, symbolistyczna i, co najważniejsze, że nie należy utożsamiać klasyka z klasycystą. Postawę klasyka autor *Tradycji i talentu indywidualnego* rozumiał nie jako współczesne ponowienie historycznego wzoru, lecz jako dążenie ku uniwersalnemu ideałowi, opartemu na jakościach mających służyć wypracowaniu przez współczesność nowego, trudnego i nieoczywistego ładu. Gra toczyła się o fundament tożsamości kultury, w którym to, co zwyciężone, uległoby utrwaleniu, to, co nowe – zakorzenieniu w przeszłym, to, co przeszłe – pozostawało żywe dzięki otwarciu na przyszłość. Miłosz, nawołując w *Liście półprywatnym* o zwołanie wielkiej narady poświęconej klasycznemu wychowaniu młodzieży, myślał bardzo podobnie. Celem „dobrego programu klasycznego” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 85), do którego wzywał, było przysposobienie poezji polskiej do prowadzenia dyskusji o jakościach koniecznych dla podtrzymania kulturowej tożsamości. Wierzył, że namysł nad podstawową osią kultury Słowian pozwoli jednocześnie uchwycić jej rodzimość i uniwersalność, pozwoli wyzwolić Europejczyka z Polaka. Nawoływał do szukania

²² Pisała o tym szczegółowo Jean Ward w książce *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001. Zob. też: M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

fundamentów, ale i określania kierunku koniecznych przekroczeń. Pisał po gombrowiczowsku: „cały mój demonizm ogniskuje się w oporze przeciwko polskiemu zacieśnieniu, w oporze, nie w ucieczce, a tym samym batalia może toczyć się w obrębie tylko jednej, polskiej mowy” (*Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, PO, 65). Zamieszczony w *Liście półprywatnym o poezji* cytat ze znanej frazy Norwida o arcydziełach, które bronią narodu lepiej niż miecze, uzmysławiał granice owej narodowej batalii, a także jej ostateczny cel – ponadhistoryczny, ponadjednostkowy i ponadestetyczny, choć właśnie do tego, co historyczne, jednostkowe i estetyczne, skierowany²³. Pisał w ostatnim akapicie *Nieobjętej ziemi*:

Zamieszkać w zdaniu, które byłoby jak wykute z metalu. Skąd takie pragnienie? Nie żeby kogoś zachwycić. Nie żeby utrwalić imię w pamięci potomnych. Nienazwana potrzeba ładu, rytmu, formy, które to trzy słowa obracamy przeciwko chaosowi i nicości. ([Zamieszkać w zdaniu...], NZ, 906)

Zainteresowany przyszłością autor *Ocalenia* koncentrował się zatem, znów podobnie jak Eliot, na przymiotach klasyka, a nie na jego pokoleniowej przynależności. Widział konieczność wskazania zalet klasycyzmu, nie zaś muzealnego zabezpieczania pamiątek. Jakież były to cechy i zalety? Jakie związane z nimi obowiązki? Eliot w swej charakterystyce wymieniał „dojrzałość”, „uniwersalizm”, „świadomość historyczną” i „styl pospolicity”. Ich wspólnym mianownikiem był dystans. Dystans wobec nowoczesnego progresywnizmu i związanej z nim wiary, iż wszelkie problemy życiowe rozwiązać można dzięki wynalazkom nauki, techniki i postępującej sprawności cywilizacyjnej. Dystans wobec zapatrzenia we własne „ja”, które ewokuje teksty nie tylko nieznośnie ekspresyjne, ale naznaczone też specyficznym rodzajem biograficznego prowincjonalizmu. Wreszcie, dystans wobec niedostrzegania niczego poza własnym miejscem i czasem, a także wobec ekscentryczności lub monotonii bawiącej się sobą mowy. Tylko splot wszystkich wymienionych miar wstrzeźliwości umożliwił namysł nad sprzecznymi racjami, które łączyć musiała, powtórzmy, chęć rozważania pryncypiów uniwersalnej europejskiej kultury. Kultury wzrosłej – powtarzał Eliot – na chrześcijaństwie.

²³ Warto przytoczyć w tym miejscu jedną z uwag poświęconych Norwidowi przez Miłosza. W *Historii literatury polskiej* poeta pisał między innymi: „[...] społeczna orientacja tak widoczna w polskiej literaturze, osiągnęła swoją kulminację u Norwida, a jego wpływ miał działać jako przeciwwaga dla przeważającej obecności francuskich symbolistów. [...] Skrajny historycyzm Norwida, odmowa uprawiania poezji wąsko utylitarystycznej, a równocześnie odrzucenie «sztuki dla sztuki», przygotowały drogę szczególnego rodzaju literaturze, rozważającej historię i sztukę, będącej może czymś wyłącznie polskim”. Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1997, s. 312, 323.

Klasyk, według autora *Ziemi jałowej*, to zatem ten, kto dba o rodzimy język i obyczaje, chce wiedzieć, skąd przyszedł, w jakiej części wspólnej Europy mieszka, dokąd zmierza i – najważniejsze – w co wierzy? To także ten, kto zbudował sobie jakąś pozytywną wizję przyszłości, zakorzenioną w chrześcijańskiej źródłowo tradycji. Nie sposób nie zauważyć, że te same wątki organizują zasadniczą myśl przekazywaną przez Miłosza w wymienionych wcześniej szkicach, publikowanych w „*Twórczości*” jeszcze przed decyzją o emigracji.

W *Liście półprywatnym* poeta koncentrował się na opisie ironii – poetyckiego narzędzia dystansu klasyka. Definiował ją (zastrzegając nikle związki z ironią romantyczną) jako zdolność przybierania skóry różnych ludzi, czyli zestawiania odmiennych racji w filozoficzno-publicystycznej dyspacie, której celem było – analogicznie jak u Eliota – odbudowywanie płaszczyzny myślenia o kulturowej tożsamości wspólnoty i o *Antropos* jednostki, rozumianej esencjalnie jako głębia natury ludzkiej zbiorowości, czyli duchowa esencja ludzkiej istoty. Zadaniem poetów, pisał, jest przywracanie światu twarzy, antropomorfizowanie go, by człowiek nie gubił się już w zwątpieniu i rozpacz. Podobnie jak autor eseju *Idea społeczeństwa chrześcijańskiego*, Miłosz przekonywał w kolejnych tekstach, że niezbędnych, niezbywalnych wątków, zarówno Rodzinnej Europie jako całości, jak i jej pojedynczym mieszkańcom, będącym w XX wieku już tylko „podróżnymi świata”, dostarcza w tym względzie chrześcijaństwo. Przeczytać możemy o tym w wielu, bardzo wielu wierszach, esejach, glosach i wypisach, jakie wyszły spod pióra autora *Ziemi Ulro*. Podam dwa przykłady:

[...] słowiańszczyzna jaki taki kształt duchowy zawdzięcza wyłącznie chrześcijaństwu, [...] jeżeli je odjąć, zostaje coś w rodzaju rozlazłego kisielu, bulgoczącej mazi [...].
(*O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, PO, 106)

Ciepła, ludzka obecność Boga, który się wcielił, aby zaznać naszego głodu i naszego bólu, abyśmy nie byli skazani na wysilone zwracanie oczu ku górze, ale mogli karmić się słowem, wymówionym przez usta takie jak nasze. I Bóg-człowiek nie jest jednym z nas w chwilach naszej pychy i chwały, ale jednym z nas w nieszczęściu, w niewolnictwie, w strachu przed śmiercią. Godzina, kiedy zgodził się przyjąć torturę, pokonuje czas, wieki przemian, mijające cywilizacje są drobne, krótkotrwałe, i jakiegokolwiek jałowizny z cementu, szkła i metalu nie uczynią człowieka różnym od tego, do jakiego kierował wezwanie w Galilei. (*O katolicyzmie*, WNZSF, 71–72)

Chrześcijaństwo z opisywaną tu „postawą klasyka” łączy w optyce Miłosza jeszcze jeden fundamentalny związek. Poeta w obu – klasycyzacji i religijności – widział rodzaj drogi. Bycie „klasykiem uniwersalnym” (termin Eliota), podobnie jak bycie kimś obdarzonym „wierzącym temperamentem” (określenie Miłosza), polegało na szukaniu doskonałości. Ta ostatnia z natury rzeczy przerasta zarówno poetę w jego artystycznych wysiłkach, jak i czło-

wieka w jego życiowych staraniach i ułomnościach świadomości, zawsze po trochu wsobnej i prowincjonalnej. Rozumiana w ten sposób klasycyzm jest zatem dążeniem podobnym do tego, jakie człowiek podejmuje w życiu religijnym. Nieprzypadkowo Eliot napisze w swym słynnym eseju, że klasycyzm zrealizowany w jakimś sensie zatracza swój sens, zamykając, co gorsza, innym, czyli wspólnocie, na jakiś czas możliwość doskonalenia. Kierując się tą samą intuicją, Miłosz w *Prywatnych obowiązkach* przekonywać będzie z mocą, że „należałoby bardziej zajmować się obietnicą i niedokonaniem niż dokonaniem” (*O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, PO, 108). Powtórzy także za rozważającym problem zła Szestowem, że „są pytania, których całe znaczenie na tym polega, że nie dopuszczają odpowiedzi, bo każda odpowiedź je zabija” (*Epigraf*, NZ, 879). Niebezpieczeństwo jednoznacznej i pewnej siebie wykładni problemu, tajemnicy, losu polega jednak nie tylko na uproszczeniu. Polega przede wszystkim – zgadza się Miłosz – na odbieraniu pytającemu szansy duchowego rozwoju, choćby miał zostać okupiony wątpliwością i schizmą. Poeta w jakimś sensie stawia między nimi znak równości. Bycie w drodze oznaczać musi zatem ciągłą weryfikację i spór. Tylko one zresztą dowodzą, że to, co przeszłe, traktujemy jako ważne, a równocześnie, że dopuszczamy do głosu prawdę współczesnego doświadczenia, nie tłumiąc, lecz ponawiając głośno pytania o źródła zła, o dobroć Boga, o zmartwychwstanie jako akt cielesny czy jedynie symboliczny. Miłosz rozważa te kwestie wraz z czytany przez siebie nieortodoksyjnymi chrześcijanami: Oskarem Miłoszem, Blakiem, Swedenborgiem, Mickiewiczem, Michałem Sędziwojem, Jakubem Böhme, ale też z Szestowem, Dostojewskim i... Mandelsztamem, ku którego odmiennej dykcji i postawie klasyka – jak sądzę – z biegiem czasu coraz bardziej się zbliża. Apogeum persyflażowej, ironicznej, „schizmatycznej” poetyki przypada na rok 1974, kiedy poeta publikuje „najbardziej Eliotowski (i od strony formalnej, i treściowej) poemat literatury polskiej: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”, będący równocześnie – jak przekonują angliści – „najpełniejszą w literaturze europejskiej polemiczną interpretacją całościowo rozumianego dzieła Eliota ze szczególnym uwzględnieniem *Środy popielcowej*”. Bohater poematu Miłosza – gnostyk i artysta równocześnie – otoczony krajobrazami przypominającymi symboliczne pejzaże zapamiętane przez nas z utworów Eliota, dokonuje czegoś w rodzaju sądu ostatecznego nad samym sobą. „Usiłuje «odrzuć błąd i przyjąć prawdę». Ogarnięty rozpaczą i niewiarą pragnie oczyścić się z wewnętrznego fałszu, [...] oczekuje łaski wiary i zrozumienia”²⁴.

²⁴ J. Dudek, *T.S. Eliot a poezja polska*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 349–350. Zob. też: eadem, „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”: europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza, Kraków 1991.

Mam wrażenie, że Miłosz właśnie po napisaniu tego poematu zaczyna nieco inaczej budować swą dykcję klasyka. Opiera się w większym stopniu na afirmującej kontemplacji świata, odchodząc – inaczej niż Eliot i on sam wcześniej – od budowania „z niemożliwości, z braku, z gruzów” (*Myśli o T.S. Eliocie*, PO, 129)²⁵. Coraz bardziej ceni też prostotę stylu i obrazową metaforę. Posługując się nadal wyobraźnią gnostycką, niemal ostentacyjnie podważa fundamentalny dla niej dualizm, poszukując równowagi między „myślącym wierszem” a Mandelsztamowskim „myślącym ciałem” (мыслящее тело)²⁶.

„Hymniczność przeciw śmierci”²⁷, czyli „myślące ciało”

Autor *Słowa i kultury* nie stał się, o ile mi wiadomo, przedmiotem żadnego integralnego szkicu Miłosza, wyjąwszy obrazoburczy *Komentarz do Ody do Stalina* (będzie o nim jeszcze w tej książce mowa) i niepublikowane nigdy teksty wykładów na temat poezji rosyjskiej, w których Miłosz poświęcał wiele uwagi Mandelsztamowi – obok Anny Achmatowej, Mariny Cwietajewej, Josifa Brodskiego. W tomach eseistycznych niejednokrotnie napotykać jednak rozproszone afirmatywne zdania o klasycznej doskonałości poezji Mandelsztama i... wyznania o rozmiłowaniu się w jego wierszach. Także poetyka wierszy Miłosza, szczególnie niektóre elementy topiki, przywodzi niejednokrotnie na myśl utwory akmeistów oraz samego autora *Puszki* i *Skriabina*. Zagadnienie to czeka jeszcze na swoich badaczy. Ja chciałabym wskazać w tym miejscu jedynie kilka oczywistych zbieżności, jakie łączą te dwie oryginalne estetyki poetyckie, umocowane w podobnej wizji antropologicznej i podobnym rozumieniu fenomenologii tekstu. Pozwala to uzmysłowić sobie pokrewieństwo Miłosza z drugą wielką tradycją klasycyzmu dwudziestowiecznego. Co więcej, próba zrównoważenia – by tak rzec – Eliota Mandelsztamem kore-

²⁵ Warto w tym miejscu przytoczyć także następującą uwagę Miłosza z *Zaczynając od mojej Europy* (ŚP, 17–18.), przeciwstawiającą otwartą na przyszłość poezję Whitmana i pozbawioną nadziei wizję Eliota: „Przyszłość u niego [Whitmana – A.S.] jest tak otwarta, jak była w Wieku Rozumu i w Wieku Uniesień. Ale w parę dziesiątków lat po jego śmierci wszystko się zmienia. Poeci ekspatrianci nienawidzą teraźniejszości i przyszłości, zwracają wzrok w przeszłość. Trudno dopatrzeć się jakiegos jutra w *The Wasteland* T.S. Eliota, a gdzie nie ma jutra, tam musi wkroczyć moralistyka”. Bardzo ciekawie o przełamywaniu się w liryce Miłosza wzorca Eliotowskiej wizji europejskiej cywilizacji pisze także Marcin Jaworski, interpretując *Pieśń Obywatela*. Zob. idem, *Zaczynając od Miłosza*, op. cit., s. 26–33.

²⁶ O. Mandelsztam, [Nie motylem mączystym i białym...], tłum. S. Barańczak, w: O. Mandelsztam, *Poezje*, wybór, red. i post. M. Leśniewska, Kraków 1983, s. 435.

²⁷ *Sprawozdanie*, NBR, 1050.

sponduje ze wspominaną wcześniej wstrzemięźliwością autora *Listu półprywatnego o poezji* wobec tego modelu klasycyzmu, który uosabia myśl i twórczość Valéry'ego²⁸. Powiedzmy od razu: w sporze toczącym się wokół tradycji symbolizmu, dziedziczonej przez klasycyzm nowoczesny, Miłosz staje ostatecznie wyraźnie po stronie akmeistów. Ci ostatni formułowali swój program, jak wiadomo, właśnie w polemice z rosyjskim futuryzmem i symbolizmem.

Ogłaszany przez Mandelstama *Świt akmeizmu* (1913) polegał, po pierwsze, na odejściu od symbolistycznej zasady korespondencji, w planie której świat rzeczy jawił się jedynie jako pretekst, przestrzeń analogii, otwierających perspektywę na poszukiwany raj noumenów, po drugie – na porzuceniu prób stworzenia poezji czystej i swoiście odmaterializowanego, oderwanego od znaczenia i bytu słowa, czego wyraźne ślady akmeiści odnajdywali w futurystycznych postulatach używania języka pozarozumowego. W ich własnych wierszach zasadę korespondencji miała zastąpić zasada tożsamości, *zaumnyj jazyk* – „mowa ucieleśniona”²⁹. Mandelstam pisał tyleż metaforycznie, co precyzyjnie:

Nie chcemy zabawiać się przechadzką w „lesie symboli”, ponieważ znamy bardziej dziewiczy, bardziej nieprzebyty las – boską fizjologię, nieskończoną złożoność naszego mrocznego organizmu. [...] Nie ma współzawodnictwa. Jest współudział istnień w spisku przeciw pustce i niebytowi.

Kochajcie istnienie rzeczy bardziej niż samą rzecz, a swój byt – bardziej niż samych siebie. [...]

Jakim pięknym tematem dla poezji jest A=A. Symbolizm męczył się i nudził prawem tożsamości. Akmeizm czyni z tego prawa swoje hasło i stawia go na miejsce wątpliwego *a realibus ad realiora*³⁰.

W liryce Mandelstama odejście od symbolizmu nie oznaczało jednak – co przekonująco udowodnił Ryszard Przybylski – zaniku zmysłu metafizycznego. Przeciwnie, wiązanie tego, co metafizyczne, z tym, co realne, chroniło jedynie – powiedziałby Miłosz – przed romantyczną chorobą niedocieleśności, kontrapunktowało gnostyczną dualistyczną zasadę afirmacji duchowości odcieleśnionej, zagrażającej zarówno światu, jak i „ja”. W liryce Mandelstama – pisał Przybylski – „*principium identitatis* nie wyklucza a przeciwnie, implikuje religijne odczucie świata”³¹. Obowiązuje w niej prawo, które Aleksander Fiut odkrywał jako fundament poetyckiego postrzegania świata przez Miłosza.

²⁸ Zob. M. Delaperrière, *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 583–602.

²⁹ O. Mandelstam, *O naturze słowa*, w: idem, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1927, s. 28.

³⁰ O. Mandelstam, *Świt akmeizmu*, ibidem, s. 184, 185.

³¹ R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelstama*, Paryż 1980, s. 56.

Widząc świat metonimicznie, poeta odczuwa go i rozumie metaforycznie. Czy tą poezją rządzi zasada *pars pro toto*? – pytał retorycznie badacz i odpowiadał: – Tak, ale owo *totum* jest jakby interpretacją, wnioskiem ze znaczeń, które niosą poszczególne *partes* oraz ich układ i hierarchia³².

Transcendencja, wieczne idee i treści podświadomości, podobnie jak poezja, nie stają się z zasady celem samym w sobie ani w Miłoszowym projekcie dykcji bardziej pojemnej, ani w Mandelsztamowskim zamiarze używania rosyjskiej mowy na sposób głęboko hellenistyczny, do czego poeta wzywał w poruszającym szkicu *O naturze słowa*.

Zbieżności między światopoglądem autora *Świtu akmeizmu* a rozstrzygnięciami twórcy *Listu półprywatnego o poezji* w odniesieniu do poruszanych tu kwestii wydają się oczywiste. Z biegiem czasu, do pewnego momentu, wyraźnie zresztą narastają. Jedno z pierwszych dyskursywnych świadectw owych powinowactw odnajdujemy już w pisanych w latach sześćdziesiątych *Myślach o T.S. Eliocie*, w których Miłosz zarzucił autorowi *Środy popielcowej* zbyt silne związki z symbolizmem. Pisał wówczas, jakże charakterystycznie i pod wieloma względami podobnie do przytaczanych wcześniej krytycznych uwag akmeisty, o symbolistycznej zasadzie korespondencji:

Jego [Eliota – A.S.] poezji właściwa była jedna, co najmniej, zasadnicza, wewnętrzna sprzeczność. Był „intelektualny”, tzn. przekazywał pewne znaczenia, które nie przestają nimi być, nawet jeżeli rozpatruje się je inaczej niż jako składniki danej artystycznie całości. Zarazem jednak swoje poetyckie rzemiosło wypracował posługując się poetyką symbolistów. Poetyka ta – poczynając od pierwszych jej wynalazków jeszcze w orbicie Romantyzmu – żądała coraz większej „czystości”, czyli zakreślała coraz wyraźniejszą granicę pomiędzy poezją i językiem potocznym, tak że końcowym jej wykwitem był „meta-język” (*za-umnyj jazyk*). Taka poetyka uniemożliwiała liczne odmiany opisu i dyskursu. (*Myśli o T.S. Eliocie*, PO, 124)

Zagradzała zatem drogę ku temu, co Miłosz stawiał w centrum literackiej doktryny swego klasycznego programu: dyskursowi, umożliwiającemu dysputę na temat kluczowych dla kultury kwestii, i opisowi zmysłowego piękna rzeczy, pejzaży, sprzętów kultury użytkowej, mających swój udział w historii. Z jednej strony – minoryzowała stylistyczną materię intelektualnych polemik, zamazując czytelność, a tym samym osłabiając ostatecznie wagę pryncypiów. Z drugiej – utrudniała, by nie powiedzieć: uniemożliwiała, urzeczowienie, ucieleśnienie mowy, korespondujące zarówno u Miłosza, jak i u akmeistów z afirmacją świata. „Niech żyje żywa róża”³³ – wołał Mandelsztam. „Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość” (*Traktat teologiczny*, DP, 1257) – powtarzał w wielu podobnych frazach Miłosz.

³² A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 23.

³³ O. Mandelsztam, *O naturze słowa*, op. cit., s. 39.

Ironiczny dyskurs i epifanijski opis. Brak pierwszego polski poeta w *Liście półprywatnym* konstatawał jako zasadniczą ułomność rodzimej liryki, podpowiedź możliwego remedium znajdując w poezji Amerykanów. Apoteozę drugiego w połączeniu, co ważne, z krytyką światopoglądów i poetyk symbolistycznych, krytyką miejscami niesprawiedliwą i stereotypizującą przeciwnika, zawarł w dwu szkicach opublikowanych na łamach „Tekstów Drugich” w roku 1990 – *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum*. Miłosz powtarzał tutaj, jak wielokrotnie wcześniej, że tragedia ludzkiego losu nie pozwala na przyjęcie wspaniałej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury języka jako jedynej żywołu i zasady poezjowania. Pisał, że poezja zachodnia popełnia błąd, nie licząc się z prawami przedmiotu i koncentrując jedynie na subiektywnych percepcjach. Te ostatnie, przekonywał, izolując od świata, są także, paradoksalnie, wyrazem stoickiej zgody na wszechobejmujące istnienie zła, są potwierdzeniem gnostyckiego przekonania o złu materii. Poezja zrozumiała, o którą się w tych późnych manifestach upominał, poezja kontemplująca przedmiot, przeciwnie, miała (ma!) w zamiarze być hymnem przeciw nicości.

Jakże wyraźnie korespondują z tymi frazami słowa autora *Świtu akmeizmu*:

Tkwi w nas nieprzezwycięzalna potrzeba znalezienia twardego orzeszka, kremla, akropolii. [...] każde słowo ze słownika Dała to orzeszek akropolii, mały kreml, skrzydłata twierdza nominalizmu, wyposażona przez helleński duch do nieustannej walki z bezforemnym żywołem, niebytem, zagrażającym zewsząd naszej historii³⁴.

Zasadniczym warunkiem tej walki była akceptacja świata pełnego dźwięków, barw i form, sycących czy zmysłowym pięknem. Jej spełnianiem – świadctwem o istnieniu poprzez próbę opowiedzenia. Zarówno akmeistyczny Mandelsztam, jak i Miłosz w swym oporze przeciw nicości, sięgali po epifanijski opis, a – co jeszcze ważniejsze – posłannictwo poety rozumieli jako drogę kultury, która w tym samym stopniu karmi się słowem i rzeczą, i której właśnie dlatego nie sposób zrozumieć i współtworzyć, gdy się pominie jej chrześcijańskie korzenie. Tutaj bowiem związek między światem empirycznym a światem duchowym urzeczywistnia się we wcielonym słowie, w ciele, w relikwiarzu i w mówiącym człowieku. Swe poetyckie, kulturowe posłanie rozumieli zatem także w myśl antropologii, czyniącej człowieka osią wszechrzeczy.

Chrześcijanin, a teraz każdy człowiek kulturalny jest chrześcijaninem, w równej mierze doświadcza fizycznego głodu i pragnienia duchowego pokarmu. Słowo jest dla niego ciałem, a zwykły chleb – radością i tajemnicą³⁵

– pisał Mandelsztam. Wtórował mu Miłosz:

³⁴ Ibidem, s. 31, 34.

³⁵ O. Mandelsztam, *Słowo i kultura*, w: idem, *Słowo i kultura*, op. cit., s. 194.

[...] ja, zamknięty w granicach mojej skóry, zniszczalny i świadom mojej zniszczalności, jestem istotą mówiącą, czyli potrzebuję Ty, do którego mógłbym się zwrócić, nie umiem przemawiać do chmur i kamieni. (*O zgiełku wielu religii*, WNZSF, 70).

Przeciw poezji niezrozumiałej i *Postscriptum* czytać możemy niewątpliwie jako swoistą kontynuację i dopełnienie *Listu półprywatnego o poezji*. Wśród wymienionych tutaj z atencją poetów amerykańskich nazwisko Eliota już nie pada. Niewątpliwie także dlatego, że w zmienionym (postmodernistycznym) kontekście Miłosz poddaje krytyce te modernistyczne wątki, które uznaje za ścieżkę prowadzącą ku precesji symulaków, rugujących jakąkolwiek metafizyczność. Także imię Mandelsztama nie zostaje wypowiedziane głośno. Miłosz wspiera się cytatami z Walta Whitmana i Wystana Hugh Audena, przywołuje Davida Herberta Lawrence'a, gani Francisa Ponge'a, Wallace'a Stevensa i Stéphane'a Mallarmé'go. Zaprasza przy tym czytelnika do swoistej intertekstualnej gry, rozsiewając – szczególnie w pierwszym szkicu – nieopatrzone przypisem aluzje do Karola Irzykowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i, jak sądzę, także Marcela Prousta jako autora *Contre l'obscurite* (1896). Opowiem jeszcze o tym bardziej szczegółowo w jednym z kolejnych rozdziałów. Tutaj tytułem zapowiedzi napiszę tylko, że Miłosz odnawia w wymienionych tekstach ważki dla dwudziestolecia spór o „niezrozumiałstwo”. Traktuje go jednak inaczej niż czynili to twórcy Pierwszej Awangardy. Chce w nim widzieć nie spór o formę, lecz dysputę między dwudziestowiecznymi zwolennikami tradycyjnego światopoglądu (ich postawę znamionuje przywiązanie do tendencji klasycystycznej) i kultywujących literacki eksperyment, pielęgnujących autoteliczne funkcje sztuki mistrzów awangardowego bieguna modernizmu. Autor *Postscriptum* staje po stronie formy prostej, zrozumiałej i epifanijnej zarazem. Przedstawia się jako zwolennik poezji „honorującej przedmiot” (PPN, 156) i równocześnie usytuowanej „po stronie *mythos*” (P, 174). Powtarza, że pora cofnąć się do chwili, w której rodzina ludzka hołdowała wierzeniom tradycyjnym.

Zarysowująca się tu ciągłość wiele o Miłoszu mówi. Ujawnia bowiem charakterystyczny i stały, jak sądzę, kierunek poszukiwań poety, prowadzonych wobec i przeciw przypominanej wciąż na nowo wiedzy o ciemnej stronie bycia, o bolesnym poczuciu rozdarcia, o własnym „skrajnym sceptycyzmie” i lęku przed „niewystarczalnością własnego istnienia”. „Sekrety manichejskich trucizn” nie przestają bynajmniej twórcy *Ocalenia* pociągać i niepokoić, podobnie jak równie bolesne podejrzenia o instrumentalnym charakterze podejmowanych przez niego terapeutycznych działań. Autor *Listu półprywatnego o poezji* zmuszony jest niejako do ciągłego ponawiania prób weryfikowania ich dobrej wiary, prawdziwości, użyteczności. Dotyczy to także opisywanej tu postawy klasyka, a w szczególności – myślenia o klasycyzmie jako doktrynie

literackiej. Eliotowski sąd, że klasycyzm zrealizowany w jakimś sensie zatracca swój sens, pozwala zastygnać w formie i przyjąć za dobrą monetę to, co w XX wieku może być tylko przedmiotem zakładu i pragnienia, nie przestaje Miłoszowi towarzyszyć. Powiem więcej, podpowiada konieczność przekroczenia odnajdywanej zaraz po wojnie formuły w drodze ku czemuś jeszcze doskonalszemu, bliższemu tyleż podmiotowemu rozdarciu, co rzeczywistości, pięknej, a jednocześnie naznaczonej źródłowo złem i redukcją tego, co w człowieku ludzkie i boskie. Autor *Ocalenia i Listu półprywatnego o poezji* nie przestaje zatem poszukiwać kolejnych recept poezjowania, które zdolne byłoby wyrazić – czego pragnie – a po części także zaprojektować taką jakość, którą uznać można by w końcu za przybliżone choćby świadectwo egzystencji pełniejszej, prawdziwszej, bardziej godnej swego ludzkiego miana.

Zapewne dlatego autor jednej z najważniejszych w polskiej literaturze XX wieku formuł klasycyzmu nowoczesnego nigdy siebie, co bardzo znamienne, klasykiem nie nazwał. Więcej nawet, był gotowy – o czym za chwilę – z klasycyzmem się spierać, oczywiście w charakterystycznym dla siebie spięciu docenienia i przekroczenia. Wolałby niewątpliwie, by przypisać mu miano poety metafizycznego, zaliczyć do grona nieortodoksyjnych chrześcijan, kładących nacisk na antropologiczny wymiar wiary utożsamionej z kulturą i upatrujących w filologii źródłowej sfery człowieczeństwa, przekonanych, że mowa czyni człowieka sobą, a Wcielony Logos ratuje, ale i potwierdza ludzką godność. Bliskie Mandelsztamowi nieortodoksyjne idee hezychastów z Athos, utożsamiających byt z nazwami rzeczy i istnień, wzbudziłyby w nim zapewne życzliwe zainteresowanie. Miłosz chciałby także być postrzegany jako kontynuator nieortodoksyjnych protestantów i gnostyków, którzy jak Blake czy Swedenborg marzyli o pokonaniu dualizmu między rozumem i duchowością, ciałem i jaźnią. Cenił uniwersalizm, budujący go dystans i jego poetyckie narzędzie – dyskursywizującą tekst ironię. Pragnął pisać poezję zrozumiałą i mądrą pospołu, nie bojąc się równocześnie sięgać po utrudnioną awangardową formę. Znadto, jak czytamy w wierszu *Przepis* z tomu *To*, cenił sobie styl, by ryzykować otwarte zanurzanie się w głębinowych lękach i stawianie pesymistycznych diagnoz. Nie kryjąc ich obecności i wagi, świadomie podejmował rolę mistrza pokonanej rozpaczy. Powtarzał, że gdy świat traci twarz, gdy staje się zbyt podły, „[z]adaniem poetów jest mu tę twarz przywrócić, bo inaczej człowiek gubi się w zwątpieniu i rozpaczy” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 89). Czy to wystarczy, by nazwać go klasykiem?

Miłosz – realista?

Spór z klasycyzmem. O hierarchizujących zaletach formy

Na kończące poprzednie rozważania pytanie sam Miłosz odpowiadałby zapewne ambiwalentnie. Abstrahując od niechęci wobec wszelkich etykiet, zastrzegłby, że zgodzić się na określenie bycia klasykiem można zaledwie chwilowo i po to tylko, by sprowokować tym samym pytanie o niedostatki przywoływanej postawy. Wyznaczyć pola głębokiego i zasadniczego sporu z klasycyzmem i wskazać przyczyny, a przede wszystkim kierunki jego koniecznych przekroczeń oraz – już po przejściu tej krytycznej drogi – niebagatelnych przymiotów i swoistej nieusuwalności. Jerzy Kwiatkowski pisał niegdyś, że rewolucja, jakiej autor *Trzech zim* dokonywał w poezji polskiej, przebiegała nie po linii prostej, ale spiralnej¹. To samo powiedzieć można o rozwoju autorskiej poetyki Miłosza, znaczonej antynomiami i napięciami. Nie sposób nie zauważyć, że zarysowane raz wątki powracają w jego poezji i refleksji metakrytycznej wielokrotnie. Co więcej, w twórczości autora *Traktatu poetyckiego* sprzeciw wobec określonej jakości mowy poetyckiej czy tradycji nie prowadzi niemal nigdy do prostej afirmacji lub negacji. Przeciwnie, jej skutkiem są kolejne rewaloryzacje, dokonywane zazwyczaj w terminach tradycji przeciwnej. Ewoluuujące podejście Miłosza do klasycyzmu – „stosunek niejednoznaczny, fascynacji i niechęci” (*Zaczynając od mojej Europy*, ŚP, 7) – jest tego najlepszym przykładem.

Już przecież w przywoływanym wielokrotnie w poprzednim rozdziale *Listie półprywatnym o poezji* autor *Gucia zaczarowanego* takich przekroczeń dokonywał. Choćby wówczas, gdy odwołując się do ugruntowanej opozycji klasycyzmu i romantyzmu (przykładem była tu między innymi jednoczesna afirmacja ironii i deprecjacja jej romantycznej odmiany), podpowiadał, że wzory, jakie naśladować winni adeptci „dobrego programu klasycznego” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 85), odnaleźć można przede wszystkim w twór-

¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 93.

czości polskich romantyków: Mickiewicza i Norwida. Poetów tym sobie podobnych, jak się wydaje, w optyce prezentowanej w *Liście półprywatnym o poezji, iż pielęgnujących i poświadczających wagę „pragnienia utrzymania pieśni”* wbrew – ale nie mimo – rozpoznaniu, że w obliczu cywilizacyjnych i historycznych przemian „pieśń się łamie” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 88). Poetów – przypomnijmy jeszcze raz formułę przywoływaną w polemice z Wyką – szeroko rozumianego „mitu arkadyjskiego”. Mitu – jak w przypadku Mickiewicza – ziemi ogrodu² i – jak w przypadku Norwida – wiary w możliwość pokonania Hegłowskiej wizji historii takim jej widzeniem, w którym prawdziwą i ostateczną perspektywę wyznacza „wypełnienie się czasu i przyjsie Zbawiciela” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 87).

Mit arkadyjski – spierał się Miłosz z krakowskim krytykiem – nie tylko nie jest, ale i nie może zostać obarczony grzechem estetyzmu, bo z zasady służy rozgrywce nie o prywatne, lecz powszechne „szczęście ludzkiego rodzaju” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 87). Jeśli jest zatem prawdziwy, otwiera nieodmiennie widoki na horyzont szerszy niż immanentystyczne widzenie skoncentrowane czy to na podmiocie, czy na formie sztuki, jaką tenże podmiot uprawia. W ślad za tą korektą Miłosz kategorycznie odrzucał sformułowane na swój temat twierdzenie, że jako autor *Walca* promuje „szukanie odrębności w imię piękna”. Wykładał sensy wiersza *W Warszawie*, chcąc tym samym jednoznacznie i raz na zawsze uchylić podejrzenie, że bliska jest mu postawa „szukania nieprzystosowania w imię kontemplacji estetycznej, w imię piękna rzeczywistości»” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 88). Ta ostatnia jest przecież w tekstach z *Ocalenia* nade wszystko rzeczywistością wojny, bólu, lęku, rozpacz. Cóż – pytał – przedstawia wiersz *Ranek*, traktowany w krytycznej recenzji jako jedno ze świadectw rzekomego grzechu estetyzmu? Otóż, „[...] po pierwsze, opis ranka na wsi polskiej pod okupacją. Po wtóre, stwierdzenie, że pieśń się łamie, gdy na niej ciąży rozpacz ludzka. Po trzecie, pragnienie utrzymania pieśni. Po czwarte, wizję Polski szczęśliwej, co jest usymbolizowane przez sztukę, i to sztukę masową: teatr i muzykę. Po piąte, potępienie skarg” (*List półprywatny o poezji*, ZMU, 88).

Równocześnie w dwu przeplatających się w *Liście półprywatnym* wątkach: z jednej strony – sporu z romantyzmem jako zarzewiem liryzmu, odgraniczającego poezję od świata poprzez zbyt daleko idące wywyższenie subiektywistycznego podmiotu oraz manierę identyfikacji przemawiającego i autora, z drugiej, sporu z awangardyzmem, koncentrującego się niesłusznie – powtarzał Miłosz – na zestawianiu słów i „trosce o nowe wynalazki w przedstawianiu proporcji obserwowanego materiału”, przewijała się ta sama teza. To samo wezwanie

² Zob. ZU, 130.

do budowania postawy optymistycznej: kreacji mitu czy – jak w innym miejscu pisał poeta – baśni opartej na tyleż nie naiwnej, co ufundowanej na sprzeciwie wobec zła, afirmacji rzeczywistości.

Propozycję nowego programu autor *Listu półprywatnego o poezji* składał przecież nie tyle z czystej fascynacji klasyczną formą (choć o dbałość o nią jako budulec antysubiektywistycznego dystansu upominał się *expressis verbis*), ile w trosce o potrzebujący ratunku świat. Marcin Jaworski, opisując niedawno stosunek Miłosza do klasycyzmu i romantyzmu, a równocześnie pytając o sformułowaną w dialogu z nimi ideę innej nowoczesności, konkludował, że kreśląc ją, autor *Głosew biednych ludzi* odnajdywał nowe wyjście z filozoficznego pesymizmu, tak charakterystycznego dla głównego nurtu poezji modernistycznej. Na czym miałyby się ta obrona oprzeć? Gdzie szukać należało jakości godnej niekłamane go zachwytu, a więc i źródła poszukiwanego optymizmu? Autor *Świadectwa poezji* poszukiwane rozwiązanie odnajdował – jak wiadomo – w inspirowanej myśli Oskara Miłosza strategii poezji jako „namiętnej pogoni za Rzeczywistością” (*Poeci i rodzina ludzka*, SP, 25).

Fundamentem swoistego rewersu dominującej optyki, a zarazem własnej oryginalnej propozycji Miłosza, dotyczącej promowanego kształtu poezji nowoczesnej, było – pisał słusznie Jaworski – przekonanie, że „w imieniu zbiorowości da się również zaśpiewać pieśń radosną, afirmującą (ale czy opisującą?) nie kulturę, naukę, historię, religię, czy nawet samego człowieka, ale świat dostępny zmysłom – rzeczywistość, która jest”³.

Dodajmy, że wątpliwość badacza zawarta w przytoczonym cytacie, dotycząca opisywalności w pieśni tego, co rzeczywiste – szczególnie (choć nie tylko), gdy świadomie i celowo buduje się jeden z możliwych arkadyjskich mitów – stała się szybko wątpliwością samego Miłosza. Być może dlatego promotor „nowego klasycznego programu” nigdy – jak wspominałam – klasykiem siebie nie nazwał. Przeciwnie, w latach osiemdziesiątych podjął spór z klasycyzmem, pełen ambiwalencji i przewrotnych zwrotów. Jeden z zamieszczonych w *Świadectwie poezji* wykładów nosił taki właśnie tytuł: *Spór z klasycyzmem*. Antynomiczny odpowiednik klasycyzmu stanowił już wówczas jednak nie – jak w *Liście półprywatnym* – romantyzm i awangardyzm, lecz realizm, rozumiany zresztą niezwykle szeroko jako wyraz określonej postawy poznawczej i etycznej. Zmieniał się także zasadniczo sposób wartościowania członów opozycji. Miłosz bowiem zastanawiał się wówczas nad aktualnością tęsknoty do doskonałej *mimesis* i sposobami jej poetyckiego spełniania. Mówił:

³ M. Jaworski, *Zaczynając od Miłosza (List półprywatny o poezji oraz Pieśń obywatela)*, w: idem, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 32.

[...] chodzi mi o uświadomienie sobie i słuchaczom, że istnieje spór, który w przybliżeniu można określić jako spór pomiędzy klasycyzmem i realizmem. Jest to zderzenie dwóch tendencji, niezależne od literackiej mody danego okresu i od zmieniających się znaczeń słowa klasycyzm i słowa realizm. Te sprzeczne tendencje przebywają również w jednym człowieku. Trzeba powiedzieć, że konflikt ten nigdy się nie zakończy i że pierwsza tendencja zawsze, w takich czy innych odmianach, góruje, podczas kiedy druga jest głosem sprzeciwu. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70)

W zacytowanym fragmencie mowa o najbardziej podstawowym napięciu między sztuką a życiem. Klasycyzm byłby w tym ujęciu naturalnym przymiotem sztuki, znakiem jej nieuchronnej konwencjonalności i skłonności do harmonijnej formy, dążność do realizmu natomiast – wyrazem buntu i niepokoju zrodzonego z poczucia zobowiązania wobec tyleż nieogarnionej, co nieobjętej materii istnienia. Miłosz przedstawiał problem jako uniwersalny i w oczywisty sposób nadrzędny wobec różnic między poetykami i izmami, przebiegający – jak powtarzał – wewnątrz człowieka, a nie samej sztuki. Człowieka potrzebującego piękna i równocześnie targanego egzystencjalnym lękiem i poczuciem wymykającego się sensu.

Poeta nieprzypadkowo uwagi na temat niedostatków poezji wobec rzeczywistości (klasycyzmu wobec realizmu) umieszczał w centrum *Sześciu wykładów o szkodliwości naszego wieku*. Szkic *Spór z klasycyzmem* poprzedzały trzy inne, poświęcone kolejno: specyfice liryki polskiej na tle głównego nurtu modernizmu, opowieści o francuskim symboliście, pozostającym w polemicznym dialogu z głównymi tendencjami poezji nowoczesnej, oraz sytuacji człowieka w świecie, w którym stopniowo – jak pisał autor *Świadectwa poezji* – „osobowość ludzka traciła swój niepowtarzalny kształt na rzecz prawdziwości społecznych i psychologicznych determinant, zmieniając się w wymienną cyfrę” (*Lekcja biologii*, ŚP, 47). Wszystkie trzy zbliżenia zmierzały oczywiście ku uwypukleniu podstawowych zadań, przed jakimi staje poezja XX wieku, a także, co równie ważne, sposobności ich spełnienia. Recepta Miłosza była znów jasna i czytelna. Polegała na propozycji łączenia przymiotów liryki rodzinnej Europy, w której paryski kruszec stapiał się harmonijnie z kruszczem lokalnym i nienowoczesnym, z kontynuacją wzoru (tyleż znów nowoczesnego, co nietypowego) odczytywanego z liryki, a przede wszystkim z poetologicznych rozważań Oskara Miłosza – autora *Kilku słów o poezji*.

Zalety liryki rodzinnej Europy – wykladał polski poeta – są efektem bycia na granicy Rzymu i Bizancjum; kontrapunktowania głównej modernistycznej tradycji tradycją lokalną; osłabiania uniwersalistycznego wpływu Paryża wiernością naukom wyniesionym z mistycznej Litwy i słowiańskiego piśmiennictwa. Zabezpiecza je pamięć i pragnienie powtórzenia niezwykłego splotu wartości zapisanych w dziele Mickiewicza: romantyka, którego wiersz

ukształtowany został najpierw przez „łaciński klasycyzm, [a] następnie przez francuski klasycyzm Oświecenia” (*Zaczynając od mojej Europy*, ŚP, 15).

Na pograniczu Rzymu i Bizancjum w poezji polskiej zadomowiła się niepoprawna nadzieja, której nie zdołały wypłenić żadne historyczne klęski. Jest ona enigmatyczna i tylko z pozoru datuje się z czasu, kiedy Mozart pisał *Czarodziejski flet*, czy też z wieku romantycznych uniesień, w istocie korzenie jej sięgają kilka wieków wstecz. Jak się zdaje, wspiera się ona na głębokiej wierze w zasadniczą dobroć świata, takiego jaki wyszedł z ręki Boga, na bukolicznym dziedzictwie mieszkańców wsi. [...] Wychowany na polskich romantykach szukałem [...] przyczyn tego kontrastu pomiędzy ich przyszłością otwartą i naszą przyszłością prowadzącą do katastrofy. Dzisiaj myślę, że przewidywane apokalipsy mogą się zmieniać, ale nie nazwy nadawane niepokojowi są istotne, tylko szczególny stan umysłów, który wyszukuje powody rozpaczliwych doczepianych niejako *ex post*. [...] Podejrzewam, że poeta, który by pisał w innej [tonacji – A.S.], zostałby uznany za nienowoczesnego i oskarżony o to, że żyje w raju głupców. Co innego jednak jest przebywać w czystym zwątpieniu, a co innego to miejsce lubić. (*Zaczynając od mojej Europy*, ŚP, 16, 17, 20)

– twierdził autor *Świadectwa poezji*, powtarzając innymi słowami to samo przekonanie, które w *Liście półprywatnym* formułował jako potrzebę „mitu arka-dyjskiego”. Tym dramatyczniej brzmiał na tym tle zarzut skierowany pod adresem wszelkiego rodzaju poetyk (szczególnie tych klasycznych i klasycyzujących, ale nie tylko) jako źródła tłumienia prawdy, niemożności wypowiedzenia pełni istnienia, schematyzmu i uogólnień. Miłosz mówił w tym samym wykładzie:

Zadany temat – i *topoi*, tak wygładzone przez długi użytek, jak kamyki w strumieniu: oto co fascynuje, a zarazem drażni poetę XX wieku. Klasycyzm jest dla niego rajem utraconym, bo zakłada wspólnotę wierzeń i odczuwań, łączącą poetę i jego odbiorców. [...] Gdyby klasycyzm bezpowrotnie należał do przeszłości, nie warto byłoby się [...] nad tym zastanawiać. **W istocie jednak coraz to odradza się jako pokusa rezygnacji, czyli pięknego pisania. [...] piękno formy [...] nie wystarcza, ponieważ jest ono możliwe do osiągnięcia jedynie za cenę wyrzeczenia się prawdy, która byłaby równoznaczna z pełną mimesis.** (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 65, 77, podkr. – A.S.)

Pochodne wobec wyboru piękna formy wyrzeczenie się prawdy miało – jak można się domyślić z powyższych słów – przynajmniej dwa aspekty: poznawczy i etyczny. Podporządkowana regułom pięknego mówienia sztuka, chcąc nie chcąc, sprzyjała tłumieniu fizycznego bólu, będącego – jak pisał Miłosz – „najprostszym sprawdzianem rzeczywistości”. Oddalała od jego poznania, jak i – co gorsze – nie oddawała szacunku ludzkim, bolesnym doświadczeniom. Nieprzypadkowo w kolejnym wykładzie – zatytułowanym znamienne: *Ruiny i poezja* – poeta podejmował temat odpowiedzi literatury na wyzwania historii, jej stosowności w obliczu ludobójstwa, odpowiedział-

ności za kruchość tego, co nazywamy kulturą i cywilizacją. Już w *Sporze z klasycyzmem* pisał:

Ci, którzy mówią, nie wiedzą. Nawet jednak jeżeli wiedzą, natrafiają na przeszkodę w postaci samego języka, który zdąża do zastygnięcia w takim czy innym klasycyzmie, to znaczy najchętniej posługują się konwencjonalnymi wyrażeniami, chociaż te nie przylegają do rzeczywistości, ciągle niespodziewanej. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 67)

I – dodajmy – w XX wieku aż nadto traumatycznej. Celowo napisałam „nadto”. Jeśli bowiem Miłosz, oskarżając klasycyzm, czyli sztukę, za jej niedostateczny wyraz i brak odpowiedniości wobec opisywanego dramatu i nieogarnialnego językiem istnienia, równocześnie tenże sam klasycyzm i sztukę w analizowanym szkicu ostatecznie swoiście usprawiedliwiał, to czynił to w przekonaniu, że klasyczna forma może stać się nośnikiem wartości, która pozwoli odbudować płaszczyznę terapii świata niewolonego totalitaryzmami, bezdusnością, miałkością i reifikującą człowieka cyfryzacją. **Wartością tą – odnoszoną zarówno do sztuki, jak i do rzeczywistości – nie było piękno, lecz hierarchia, rozumiana – dodajmy – jako synonim już nie tyle zakwestionowanego ładu, ile nakazu poszukiwania sensu.** Niewielka różnica, jaka dzieliła te dwie spokrewnione ze sobą potrzeby podmiotu, sprowadzała się w gruncie rzeczy do odmiennego trybu myślenia o nich w epokach tradycyjnych i nowoczesnych: różnicy między niemożliwą już w XX wieku pewnością a tym silniej odczuwanym pragnieniem sensu. W innym planie: napięciem między niemożnością opisaną czy wypowiedzenia rzeczywistości a przekonaniem o jej obiektywnym i pełnym znaczeń istnieniu, na które odpowiedź może być tylko miłość.

Piękno dzieła sztuki, fałszując rzeczywistość, mogło przecież właśnie dzięki swej hierarchicznej formie sygnalizować potrzebę metafizycznego porządku rzeczywistości. Z tego też powodu nie warto – jak przekonywał autor *Sporu z klasycyzmem* – z niego rezygnować. Dalsza celowość pisania „idyllicznych wierszy” i malowania „obrazów o jasnych barwach” sprowadzała się według Miłosza, jak sądzę, do sygnalizowania – poprzez hierarchię formy – potrzeby wysiłonego poszukiwania hierarchii w rzeczywistości, poświadczającej lub choćby tylko sugerującej jej uporządkowany, a więc i sensowny kształt.

To nie przypadek, że w *Sporze z klasycyzmem* poeta bardzo wyraźnie wskazywał na równoległość między porządkiem pięknej formy jako jakością zawsze w pewnej mierze klasycznej, czyli uładzonej, sztuki i porządkiem jako znakiem poszukiwanego (zakładanego?) metafizycznego sensu rzeczywistości. Deprecjonując właściwą tendencji klasycyzmu skłonność do odgraniczania sztuki od rzeczywistości, Miłosz pisał:

Rozmyślając nad wszystkim, co jest piękne w literaturze i malarstwie przeszłości, co podziwiamy i co napelnia nas radością przez to po prostu, że istnieje, nie możemy nie zdumiewać się potęgą nie-realizmu. Wygląda to, jakby ludzkość śniła fantastyczny sen o sobie, nadając coraz to inne, ale zawsze dziwaczne kształty najzwyczajszym stosunkom pomiędzy ludźmi i między ludźmi a naturą. Dzieje się tak za sprawą **formy, która ma własne wymagania, chyba tylko częściowo zależne od ludzkich zamiarów. Ona to sprzyja wszelkim skłonnościom hieratyzującym i klasycyzującym, natomiast opiera się próbom wprowadzenia realistycznego szczegółu [...].** Są to długie dzieje starć, z przełamywaniem zastanej formy i natychmiastowym jej zastępowaniem w formę równie „sztuczną” co poprzednia. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70, podkr. – A.S.)

Uwadze tej towarzyszyły brzmiące niemal jak truizm stwierdzenia o „umowności form metrycznych”, o „szklanej ścianie konwencji”, jaka wznosi się pomiędzy poetą i rzeczywistością, o rezygnacji, która jest wynikiem nieuchronnego wyboru między „nakazami języka poetyckiego i wiernością wobec tego, co rzeczywiste” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 72).

Równocześnie, definiując w jednym z kolejnych akapitów znaczenie drugiej – realistycznej – tendencji, autor *Sporu z klasycyzmem* przekonywał, że realizm polega na „odcyfrowywaniu znaków”. Pisał, że wiernym wobec rzeczy można być „tylko jeżeli są one ułożone hierarchicznie” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 72). Podpowiadał, że poeta XX wieku najwięcej może się w tym względzie nauczyć od prozaika Dostojewskiego. Odwołanie się do tego przykładu było niezwykle znamienne także dlatego, że twórcy *Biesów* nie sposób było zarzuścić naiwnej wiary i łatwego optymizmu. Miłosz tak wyjaśniał tajniki realizmu organizującego tę prozę:

Dostojewski dążył do coraz wyższej hierarchizacji, starając się udowodnić to, co najbardziej istotne w duchowej przygodzie rosyjskiej inteligencji. Nie dawał się przy tym uwieść mnóstwu poplątanych ubocznych nurtów. Pomocą było mu silne przekonanie, że czysto historyczny wymiar nie istnieje, bo jest on równocześnie wymiarem metafizycznym, że metafizyczny jest sam wątek i osnowa historii. [...] Jego realizm polegał na odcyfrowywaniu znaków [...]. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 73)

Tak rozumiany realizm w oczywisty sposób zakładał coś więcej niż wierność szczegółom. Celował w organizującą ich układ zasadę, przy równoczesnym założeniu – dodajmy – że taka jednak istnieje, że świat nie jest u swych podstaw zły, że nie jest tylko kakofonią i nicością. Przeciwnie, „wspiera się – przypomnijmy słowa, w jakich Miłosz charakteryzował specyfikę polskiej poezji – [...] na głębokiej wierze w zasadniczą dobroć świata, takiego jaki wyszedł z ręki Boga”. Zadaniem poety-realisty w proponowanym ujęciu było tę odcyfrowaną z pejzażu, natury, przedmiotu zasadę przekazać w ich poetyckim opisie. I choć twórca wierszy nie ma – pisał Miłosz – jak Dostojewski „do rozporządzenia setek stron na przedstawienie swego wywodu i hierarchiza-

cja, o której mowa, musi być znacznie bardziej ukryta, choć stale obecna, jako zasada porządkująca” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 73), warto o nią zabiegać i ją pielęgnować. Naturalnym sprzymierzeńcem w zaznaczeniu obecności tej metafizycznej zasady mogła być hieratyczna, uporządkowana, a przez to i hierarchizująca forma.

Ujęcie to – właściwa mu symetria między porządkiem formy a porządkiem stanowiącym zasadę istnienia – pozwala, jak sądzę, wspomnieć Witkacowską zasadę strukturalnej tożsamości obrazu i Bytu, wyjaśniającą działanie Czystej Formy. Autor *Nowych form w malarstwie* przekonywał, przypomnę, że „jedność w wielości zawarta w konstrukcji Czystej Formy to Tajemnica Istnienia w bezpośrednim symbolu”⁴. Jego program, eksponujący równoczesną autonomię i transcendencję formy, przynosił przekonanie, że można postawić znak równości między językiem czystych (choć przecież nie abstrakcyjnych⁵) form plastycznych a językiem metafizyki. Piotr Piotrowski, komentując założenia Witkacowskiej estetyki i metafizyki, pisał, że

[...] tylko autonomiczny obraz, uwolniony od zadań opisywania rzeczywistości, jej wyglądu, może mieć charakter symbolu, może dotrzeć do „jądra rzeczywistości”, istoty Istnienia. [...] Jest to jednocześnie symbol strukturalny, gdyż analogia między symbolizowanym (istotą Bytu) a symbolizującym (obrazem) polega na tej samej zasadzie organizacji – „jedności w wielości”. Zatem tylko dzieło Czystej Formy posiada zdolność wyrażania Tajemnicy Istnienia. Jego struktura bowiem stanowi odbicie struktury Bytu⁶.

Sugestie Miłosza nie idą oczywiście tak daleko, a znana niechęć Witkacego do realizmu jako postawy nazbyt obiektywistycznej i przez to uniemożliwiającej dostęp do tego, co metafizyczne, może zasadność proponowanego porównania podważać. Jeśli się na nie odważam, to tylko po to, by wyeksponować ten bardzo znamieny dla Miłosza motyw równoczesnej krytyki i akceptacji piękna formy oraz znaczeń pochodnych wobec jej struktury. Forma nie jest niewątpliwie dla autora *Sporu z klasycyzmem*, tak jak dla Witkiewicza, narzędziem – powiedzielibyśmy dziś – autonomicznej re-reprezentacji

⁴ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 31. Cyt. za: P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989, s. 26.

⁵ Witkacy nie odrzucał całkowicie przedstawień figuratywnych. Pisze Piotrowski: „[...] «uczucia metafizyczne» są wprawdzie warunkiem koniecznym powstania sztuki, lecz niewystarczającym. Akt kreacji to symbioza «uczuć metafizycznych», «uczuć życiowych» (doświadczenia potoczności, materialnego otoczenia, warunków konkretnej egzystencji) oraz intelektu. Akt kreacji stanowi idealną jedność tych trzech elementów. Absolutyzacja któregoś z nich, lub – odwrotnie – eliminacja, uniemożliwia tworzenie sztuki. [...] efektem absolutyzacji intelektu jest sztuka abstrakcyjna, której – podobnie jak realizmowi – Witkiewicz odmawiał nadania rangi «sztuki»”. Ibidem, s. 18.

⁶ Ibidem, s. 26. Zob. też: P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985.

metafizycznej zasady, doznanej w przeżyciu metafizycznym i utrwalonej w strukturalnym symbolu Czystej Formy. Pozostaje jedynie (a może aż) nieudolnym, ale w pewnych swych kształtach czytelnym śladem hierarchicznego porządku istnienia. Jako taka może zatem pełnić rolę wskazania, że wobec rzeczywistości winniśmy przyjmować stosunek zasadniczo afirmatywny, a nawet – jak pisała o liryce Miłosza Maria Janion – otwarcie „sakralny”⁷. Jej rola sprowadza się do bycia tyleż niedoskonałym, co koniecznym narzędziem zakładanej metafizycznej zasady rzeczywistości⁸. „Jedynie prawo analogii – pisał Miłosz w *Ziemi Ulro* – pozwala mieć nadzieję, że język zdolny jest niekiedy przekazać prawdę sakralną” (ZU, 224).

Przekonuje o tym także zamykająca omawiany wykład autointerpretacja wiersza *Nie więcej*. Miłosz pokazywał w niej, jak dążność do „pełnej *mimesis*” nieuchronnie rozbija się o materię języka i kostyczność konwencji: ekrany, które sprawiają, że rzeczywistość pojawia się w naszych opisach „nie [...] w stanie surowym, ale już uładowanym jako część kultury” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 76). „Opis kurtyzan jest w *Nie więcej* – pisał – celowo umieszczony, wtrącony pomiędzy «Gdybym mógł opisać» i «tobym nie zwątpił». A zwątpienie pochodzi stąd, że materia opiera się miłosnemu posiadaniu przez słowo i że można z niej zebrać «najwyżej piękno»” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 77). Pisał także, że zgoda na owo „nie więcej” „zyskuje odcień autoironii i w istocie jest deklaracją wymierzoną przeciw klasycyzmowi” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 77).

Jednocześnie jednak nie przez przypadek przecież jako przedmiot interpretacji wybierał utwór zawierający ekfrazę obrazu Vittore Carpaccia – malarza wczesnego renesansu, który do swoich religijnych obrazów wprowadzał realistyczne szczegóły z ulic Wenecji. Twórcę epoki, w której konwencje literackie, z jednej strony, szczególnie wyraźnie tłumili chaotyczną sferę rzeczywistości, z drugiej – pozwalały utrzymać „porozumienie między poetą i jego publicznością” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 64). Malarza będącego jeszcze szczęśliwym mieszkańcem świata, w którym klasyczna tendencja była naturalnym wyrazem wspólnoty głębokich i niekwestionowanych wierzeń i odczuwań.

⁷ M. Janion, *Miłosz – Kroński. Epizod z dziejów myśli i poezji*, w: eadem, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 234.

⁸ W jednym z listów do Konstantego A. Jeleńskiego Miłosz pisał: „Degeneracja języka polega na utracie zmysłu rzeczywistości. Ludzie, którzy boją się stawiać na papierze zdania proste i zrozumiałe, bo mogą się narazić na zarzut, że nie są dość *sophisticated*, są całkowicie we władzy Formy [...] polski język je s z c z e nie uległ takiemu rozpadowi jak francuski. Za cywilizację, w której odbywa się rozkład języka, dwóch groszy nie dam, a w Twoich sympatiach do młodego pokolenia widzę jeden słaby punkt: sprzeciw wobec panującej formy musi być na tym samym poziomie (aleksandryjskim) co zwalczana forma”. (List z 17 IV 1971), w: Cz. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja*, z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl, Warszawa 2011, s. 125.

W kontekście omawianego napięcia dwu tendencji już sam wybór wiersza zawierającego ekfrazę odczytany być może także – jak sądzę – jako sugestia, iż wszelka próba zbliżenia się do świata, choć rozbija się o schematyczność *topoi*, wymaga też, paradoksalnie, zapośredniczenia w porządkującym widzeniu artystycznej formy.

Miłosz ucieszyłby się zapewne, słysząc, że badania historyków sztuki nad przywoływanym w *Nie więcej* obrazem przynoszą hipotezę, iż dzieło znane jako *Dwie kurtyzany* (*Kurtyzany, Dwie damy*) jest być może częścią innego obrazu Carpaccia, zatytułowanego *Polowanie na lagunie*, który jakiś sprytny handlarz przeciął, by zarobić na sprzedaży dwu, a nie jednego dzieła renesansowego mistrza⁹. Jednym z ważnych argumentów na rzecz tego przypuszczenia jest przepołowiony kwiat lili (nb. ważny symbol w topice i ikonologii chrześcijańskiej), widoczny na obu obrazach¹⁰. W momencie, gdy te dwa funkcjonujące dziś odrębnie dzieła złożymy, scena z „kurtyzanami” okazuje się fragmentem szerokiego pejzażu, a ich osoby „uzupełnione” zostają o kontekst szerszej biografii: są – jak przypuszczają niektórzy badacze – żonami czekającymi na powrót mężów z polowania na kormorany. Tak czy inaczej, rozszerzenie sceny o szeroki rodzajowy pejzaż najpewniej by ucieszyło Miłosza, bo nawet – jak zaznaczał pisząc swoją ekfrazę –

Poza użytymi słowami odczuwa się obecność, w skrócie, całych ludzkich żywotów: te kurtyzany w chwili, kiedy przyjmują szypra galeonów, ich losy, wyobrażalne, ale nie opowiedziane, ich śmierć, ostatni grzebień, jakim się czesają. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 75)

Rzecz jasna, ten nieznanany niemal na pewno autorowi *Sporu z klasycyzmem* kontekst nie wpływa zasadniczo na podstawiony przez niego problem. Nawet w rozszerzonym malowidle, zwiększającym narracyjność tematu, życie pozostanie nieopisane, a tendencja realistyczna trwale niezaspokojoana.

Wyrazy „sztuka” i „sztuczność” zanadto są pokrewne, żeby postulować poezję, nad którą forma nie miałaby władzy. [...] co rzeczywiste, jest za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70, 75)

⁹ Zob. J. Johnes, *Two Venetian Ladies on a Terrace, Carpaccio (c. 1475)*, “The Guardian” 2002, 10 August. Na temat ten pisał także obszernie, interpretując interesujący mnie wiersz, Adam Dziadek w szkicu *Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami*, w: idem, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, wyd. 2, Katowice 2011, s. 142–148. Zob. także W. Pastuszka, *Vittore Carpaccio – Dwie weneckie damy i Polowanie na lagunie* [online], <<http://cudaswiata.archeowieści.pl>>. Dodam w tym miejscu, że zdania historyków sztuki są podzielone w sądach na temat przedstawionej hipotezy.

¹⁰ Innymi szczegółami, do których odwołują się zwolennicy tezy, iż pierwotnie *Dwie kurtyzany* i *Polowanie na lagunie* stanowiły razem jeden obraz, jest kolor wody w lagunie, taki sam, jak tło malowidła z damami, ten sam rodzaj i szerokość deski, na której namalowano oba dzieła i to samo datowanie.

Nikłą nadzieję na częściowe choćby przekroczenie owej kardynalnej ułomności artystycznych przedstawień, szansę na osiągnięcie w sztuce czegoś więcej niż „katalogu danych”, przynosi jednak wiedza (założenie?), że „[...] można być wiernym wobec rzeczy, tylko jeżeli są one ułożone hierarchicznie. W przeciwnym wypadku [...] znajdujemy tylko «stos pokruszonych obrazów tam, gdzie słońce pali»” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 72). To nie Miłoszowe przecież odkrycie pozostaje niewątpliwie jedną z najważniejszych zasad jego obiektywistycznej poezji.

Powiedziałabym, że autor *Sporu z klasycyzmem* uczy, jak z wady uczynić zaletę. Podpowiada, jak i tak nieusuwalna forma może stać się niewystarczającym, ale koniecznym warunkiem do tego, by „namiętna pogoń za Rzeczywistością” miała szansę pozostać dążeniem sensownym, mimo swej zasadniczej niespełnialności. Tym samym otwiera możliwość uczynienia nieobjętej ziemi przynajmniej w pewnym stopniu ziemią tylko nieosiągalną, w sensach, jakie tym dwu określeniom przypisywał Ryszard Nycz.

Interpretując późną twórczość Miłosza, badacz zwracał uwagę na różnicę, jaka rodzi się, gdy porównamy utwory Miłosza z ich angielskimi tłumaczeniami, a która ujawnia obecne w jego twórczości napięcie między dwoma ujęciami rzeczywistości: tej opartej na hierarchicznym ładzie i tej nieogarnialnej w swej wielości i różnorodności. Różni je horyzont światopoglądowy. Nycz pisał:

„Nieosiągalność” [...] zdaje się zakładać wiarę w istnienie fundamentalnego ładu („Ukryta struktura rzeczywistości jest rozumna” [...]), który wszakże dostępny stać się może poznaniu z eschatologicznej perspektywy: „Kiedyż nastanie ten brzeg, z którego widzieć będziemy/ Jak stało się i dlaczego?” [...] Tymczasem „nieobjętość” wydaje się charakteryzować doświadczenie rzeczywistości przez podmiot, który jak gdyby bierze w nawias transcendentny punkt widzenia na spektakl ludzkiego życia: „co czyste i wieczne realizuje się tylko przez doczesne i tymczasowe, bo drugiego brzegu historii nie ma”. [...] w sferze przeświadczeń światopoglądowych tej twórczości – a także poetyki oraz estetyki – występują i nierzadko rywalizują z sobą dwie tendencje. Pierwsza zmierza do ujęcia rzeczywistości jako materialnego przejawu ukrytego porządku; druga zaś widzi w niej przede wszystkim swego rodzaju nieograniczoną całość¹¹.

Trudno się z tym rozpoznaniem nie zgodzić. Nycz wskazuje także, że choć Miłosz pragnie te dwa ujęcia pogodzić, z biegiem czasu w jego liryce, począwszy od lat sześćdziesiątych, dominować zaczyna druga, nieeschatologiczna perspektywa myślenia o rzeczywistości – w większym stopniu już

¹¹ R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 161, 162.

„nieobjętej” niż „nieogarnionej”. Potwierdzają to zmiany widoczne szczególnie w kompozycji kolejnych tomów i poematów, coraz bardziej kolażowych, sylwicznych, nieraz otwarcie pozbawionych stabilnego *compositio*. Najważniejszym świadectwem tego nasilającego się przesunięcia ma być – według autora *Literatury jako tropu rzeczywistości* – wykształcona w późnych tomach Miłosza (badacz wymienia tu *To*, *Pieska przydrożnego*, *Abecadło*, *Haiku* i *Wypisy z ksiąg użytecznych*) „poetyka wskazywania pozaludzkiego”, której istota polega na radykalnym odejściu od właściwego dykcjom modernistycznym antropocentryzmu i antropomorfizmu.

[...] w ostatniej poetyce, jakiej dopracował się Miłosz – pisze Nycz – [...] prawomocność antropomorfizmu zostaje wzięta w nawias, jeśli nie zakwestionowana. [...] Poetyka ta [...] odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownianiem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bez-sensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości. [...] Na tej drodze, biegnącej po innej, „tamtej stronie” nowoczesnej myśli i sztuki, język wyrzeka się jakby swych „wysokich” funkcji reprezentowania i interpretowania (przedstawiania i usensowniania) rzeczywistości. Schodzi do poziomu wskaźnika, śladu, indeksu, funkcji ostensywnej, która ukazuje nie cel (jak symboliczny przedmiot odniesienia) i nie strukturę (jak ikona), lecz samo istnienie. [...] Miłoszowska „wyprawa w pozaludzkie” nie jest już tylko przebraną w inny kostium językowy namiętnością „tropienia” niedosiężnej rzeczywistości tradycyjnymi czy nowoczesnymi drogami poetyckiego poznania. Jest bowiem także drogą odkrywania, że owym „tropem” może stać się sama poezja: poezja pojęta jako „ostensywna definicja” – i zaszyfrowany ślad – rzeczywistości¹².

W istocie późne tomy Miłosza przynoszą wiele potwierdzających to rozpoznanie przykładów. Okazy świata z wiersza pod tym samym tytułem „nie wiedzą, że są okazami. / Bujają sobie wysoko nad łąką, po której pan w korkowym hełmie kroczy z siatką na motyle” (*Okazy*, T, 1170). Obłoki, niegdyś zasłona niewidzialnego Boga, patrząc na które podmiot jednego z wierszy z *Trzech zim* prowadził rachunek sumienia, w *Po* z tomu *To* po prostu są, podobnie jak rzeka i lasy. Można je jedynie chłonąć każdym porem skóry, węchem, zmysłami czucia, pozostawiając wolne i niezależne od ludzkiego postrzegania.

Opadły ze mnie poglądy, przekonania, wierzenia,
Opinie, pewniki, zasady,
reguły i przyzwyczajenia.

Ocknąłem się nagi na skraju cywilizacji,
Która wydała mi się komiczna i niepojęta,

¹² Ibidem, s. 180, 182, 183, 184.

Sklepione sale pojezuickiej akademii,
w której kiedyś pobierałem nauki,
nie byłyby ze mnie zadowolone.

Mimo że jeszcze zachowałem
kilka sentencji po łacinie.

Rzeka płynęła dalej przez dębowe i sosnowe lasy.

Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach
żółtych kwiatów.

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,
dużo obłoków.

(Po, T, 1213)

Miłosz niejednokrotnie (coraz częściej) w późnych wierszach rejestruje porażkę, jaką kończy się próba nazwania, a tym samym „uchwycenia” rzeczy tej ziemi. Podmiot wiersza *O!*, zobaczywszy irys i usiłując opowiedzieć kwiat – jak niegdyś gruszkę – poprzez włączenie w kulturowy i biograficzny krajobraz, natychmiast doznaje zawodu.

O, szczęście! widzieć irys.

Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
I delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
Żadnych naszych królestw
I żadnych krajów.

(O!, T, 1154)

Ani kulturowy język wiary, ani parabolicznie odczytywana autobiografia¹³ nie dostarczają tutaj języka zdolnego do opisania istnienia. Bardzo charakterystyczne, że rozpoznaniom tym coraz częściej towarzyszyć zaczyna u późnego Miłosza także nieobecne wcześniej otwarte wyznanie o „przemilczanych strefach” (*Przemilczane strefy*, T, 1175) chaosu – świata i podmiotu. W *Piesku przydrożnym* odnajdziemy taką choćby *Skargę klasyka*, czyli – jak czytamy – „poety, który zamiast awangardowych poszukiwań zajmował się szlifowaniem języka swoich poprzedników”:

¹³ Nycz jako jedną z czterech poetyk Miłosza – trzecią w kolejności po „poetyce wizyjnej potoczności”, „poetyce publicznego dyskursu”, a przed ostatnią omawianą tu „poetyką wskazywania pozaludzkiego” – wymienia właśnie „poetykę parabolicznej autobiografii”.

„Ależ doskonale wiedziałem, jak mało świata zagarnia się moich fraz i zdań. Niby zakonnik, skazujący siebie na ascezę, nękanym przez erotyczne wizje, chronilem się w rytm i ład składni ze strachu przed moim chaosem”. (*Skarga klasyka*, PP, 141)¹⁴

Nie uczynimy błędu, przypisując to wyznanie po części samemu Miłoszowi. Czy znaczy to jednak, że poeta pod koniec swojej długiej twórczości rezygnuje całkowicie z dwu wcześniejszych sposobów mierzenia się sztuki z rzeczywistością i zamienia próby jej odczytywania, interpretacji i objęcia na pełne zachwytu, ale i lęku przed chaosem trwanie wobec świata i jedynie ostensywne wskazywanie jego istnienia? Czy tak trafnie opisana przez Nycza „poetyka wskazywania pozaludzkiego” eliminuje dwie wcześniejsze dykcje klasyka i poety „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”? Czy wreszcie, sygnały tej ostatniej nie pojawiły się aby już w okresach dominacji dwu pierwszych? Nie sądzę, byśmy mieli tu do czynienia z jakimiś wyraźnymi i ostrymi cezurami, a tym bardziej z okresową wyłączością którejkolwiek z wymienionych poetyk. Przeciwnie, myślę raczej, że te trzy podejścia do rzeczywistości trwają w liryce Miłosza we wzajemnym oświetlaniu się, choć – i tu zgoda – z biegiem czasu w coraz wyraźniej nierozwiązywalnym sporze. Wertując karty późnych tomów Miłosza, odnaleźć możemy przecież równie wiele przykładów na obecność ziemi tylko nieogarnionej i już (aż!) nieobjętej, a w obu przypadkach poddanej podobnie uczłowiczającym wysiłkom. Także na spór z poetyką pozaludzkiego. W *Wypisach z ksiąg użytecznych* poeta krytykuje Ponge’a nie – jak w *Piesku przydrożnym* (na ten cytat wskazuje w swoim tekście Nycza) – za pozorność wyprawy w pozaludzkie i bezustanne humanizowanie, ale za brak bezpośredniego „uchwytu «takości» rzeczy”. Komentując *Żabę* francuskiego poety, Miłosz napisze:

[...] w całym swoim dziele poświęcił się opisywaniu przedmiotów. Zdawałoby się, że był wzorowym „obiektywistą”. Kiedy jednak przyjrzymy się jego poematom prozą, przekonamy się, że jego analityczny umysł rozbierał każdą rzecz na składniki i nigdy chyba nie miał bezpośredniego uchwytu „takości” rzeczy. ([Poeta francuski Francis Ponge...], WKU, 92)

Stronę wcześniej, wprowadzając *Widok z ziarenkiem piasku* Wisławy Szymborskiej, wiersz, który zacytować można by jako doskonały przykład rozpoznania, jakie zaowocować musi „poetyką wskazywania pozaludzkiego”¹⁵, Miłosz stwierdzi:

¹⁴ Pokrewnych temu wyznań znajdziemy, szczególnie w korespondencji Miłosza z przyjaciółmi, bardzo wiele.

¹⁵ Omawiany wiersz Szymborskiej otwierają następujące strofy: „Zwiemy je ziarenkiem piasku. / A ono sobie ani ziarenkiem, ani piasku. / Obywa się bez nazwy / ogólnej, szczególnej / przelotnej, trwałej, / mylnej czy właściwej. // Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie. / Nie czuje się ujrzone i dotknięte”.

Wiersz Szymborskiej przeciwstawia ludzkie (język) pozaludzkiemu i pokazuje, że nasze porozumienie ze światem jest złudne. Ceniąc jej kunszt, myślę, że zanadto ulega „światopoglądowi naukowemu”. Nie jesteśmy aż tak oddaleni od świata. ([Rzekłbym, że co różni poezję...], WKU, 90)

W *Piesku przydrożnym* pisze (co także przypomina Nycz) o drzewie, które „nie chce być nazwane żadnym wyrazem” (*Drzewo*, PP, 168), ale też równocześnie w innym miejscu – w głosie zatytułowanej znamiennie *Siła mowy* – przypomni ponownie rację stojącą za wcześniejszą frazą: „Co jest nie wymówione, zmierza do nieistnienia”. Napíše wówczas jakże znajomo: „Można rzec, że najbardziej nawet potężna, krwista, czynna osobowość w porównaniu z celnym układem słów, choćby opisywały tylko wschodzący księżyc, jest zaledwie cieniem” (*Siła mowy*, PP, 61). Wprowadzenie do *Tematów do odstąpienia* zakończy zaś uwagą:

Moje tematy mogą się przydać ludziom znużonym literaturą wyznań, rozlewającego się strumienia percepcji, bezkształtem opowieści o sobie. Błogosławiony klasycyzm i miejmy nadzieję, że nie przeminął na zawsze. ([Dlaczego odstępuję tematy...], PP, 172)

Wcześniej, bo w roku 1968, podejmie także znamienną w kontekście rozważań o „poetyce wskazywania pozaludzkiego” dysputę z Jeleńskim na temat swego wychylenia ku ahumanizmowi. Warto tę wymianę zdań przytoczyć. Rozpoczyna ją autor *Zbiegów okoliczności* twierdzeniem o obecności dwu wyrazistych nurtów w liryce Miłosza, mianowicie gnozy i ahumanizmu. Miłosz odpowiada mu ambiwalentnie, pisząc:

[...] dojście do tego punktu uważam za największą zaletę Twego szkicu. Ten punkt o ahumanizm i stwierdzenie, że naprawdę to Duch Dziejów jest u mnie Duchem Ziemi. Otóż tam, gdzie udawało mi się coś wyłożyć, widać jasno, że prawdziwe przeżycie to Natura i do Natury należąca śmierć, że od tego u mnie zawsze się zaczyna, że Historia jest wybiegiem czy ratunkiem. Tu masz rację. Zaraz jednak następuje u mnie operacja, którą można porównać do przygód barona Münchhausena – kiedy schwycił się za włosy i wyciągnął siebie z bagna. [...] Dochodzimy tutaj do podstawowej opcji. To jest problem Pascala, jak też, z niezbyt dużymi modyfikacjami, Camusa, Sartre’a czy Simone Weil. Ty mówisz o moralistyce. Jeżeli coś ukazuje się jako moralistyka, to to jest przegrana, ale przegrana formy. Natomiast jest złudzeniem, że humanizm prowadzi do moralizmu, a ahumanizm (czy jak to nazwał Robinson Jeffers *inhumanism*) nie. „Twardnia”, jak to proponował nazwać Witkacy, czy *en-soi*, czy Natura etc., jakkolwiek to nazwiemy, jest dla nas przeciw-sensem, przeciw-wartością, nie możemy mieć żadnego uchwytu i jakiegokolwiek próby od-człowieczenia, opowiedzenia się przeciwko Hiramowi, budowniczemu Świątyni (religijnej, historycznej etc.), kończą się budowaniem modelu Człowieka Naturalnego, tj. moralistyką¹⁶.

¹⁶ Z listu Czesława Miłosza do Konstantego A. Jeleńskiego (15 XI 68), w: Cz. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja*, op. cit., s. 94–95.

Jak widać z tego fragmentu, Miłosza nie zadowala żadne z jednoznacznych rozwiązań. Unikając ich radykalizmu, chroni się zarówno przed nadmiernym humanizmem, broniącym dostępu do świata, jak i przed jego przeciwieństwem – ahumanizmem¹⁷, który prowadzić może ku niwelacji różnicy między naturą a człowiekiem, redukując tego ostatniego do jednego z licznych znanych przyrodzie gatunków. Człowiek Miłosza staje wobec Natury jako jej część, ale jako część niepodobna wszystkim innym. Odmienność tę uchwycił celnie także przywoływany tu Jeleński, przyznając w jednym z kolejnych listów, iż „zasadniczą między [nimi – A.S.] różnicą jest, że nie [uważa – A.S.] człowieka za ośrodek wszechświata, ale za gatunek, który może żyć jak gdyby nim był”¹⁸. Miłosz tego trybu warunkowego bez wątpienia by nie użył i dlatego jego poezja jako „ostensywna definicja” rzeczywistości nie przestaje być jednocześnie, jak sądzę, przynajmniej po części, definicją interpretującą to, co ludzkie. „Miłoszowska poetyka «wskazywania pozaludzkiego» – pisze Nycz – punktem wyjścia czyni uznanie niemożliwości pomyślenia tego, co pozaludzkie”¹⁹, ale też zgadzając się, czy też wypróbując jako jedną z dostępnych poezji możliwości – bycia jedynie śladem i nieinterpretującym wskazaniem rzeczywistości, nie przestaje równocześnie budzić nadziei, że doznanie „«pozaludzkiego» aspektu istnienia na najbardziej prymarnym poziomie świadectwa egzystencjalnego”²⁰ przybliży podmiot ku jakiejś nowej, pełniejszej formie egzystencji, nieskażonej pojęciową przemocą i kulturowym zawłaszczaniem.

Jeśli tak skrzętnie zbieram te cytaty i rozmowy, to po to, by odnaleźć w nich świadectwo Miłoszowego rozdarcia między tendencją klasycystyczną i tendencją realistyczną, ujmowanych w tak szerokim sensie, jak czyni to sam poeta. Rozdarcie – jak powie autor *Sporu z klasycyzmem* – czyni „namiętną pogoń za Rzeczywistością” jeszcze bardziej ważką i zasadniczą. Określa ono zresztą bardzo wyraźnie także emocjonalną i poznawczą kondycję podmiotów kolejnych tomów poety. Pokrewną ambiwalencję, równoczesne, czy lepiej, równoległe wychylenie się ku harmonii i chaosowi, humanizmowi i temu, co pozaludzkie, widać przecież również w naprzemiennej – jasnej i ciemnej – tonacji ostatnich książek poetyckich Miłosza. W moim przekonaniu jeden z najbardziej dramatycznych momentów zapisuje tom *Dalsze okolice* (1991), w którym perspektywę filozoficzno-eschatologiczno-antropologiczną zakłóca

¹⁷ Wątek *in*humanizmu pojawia się także w *Świadectwie poezji*, gdzie Miłosz wyjaśnia rozumienie tego terminu przez Robinsona Jeffersa. Zob. *Zaczynając od mojej Europy* (SP, 18).

¹⁸ Z listu Jeleńskiego do Miłosza, w: Cz. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja*, op. cit., s. 167.

¹⁹ R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: *Czesława Miłosza tropienie realności*, op. cit., s. 183.

²⁰ *Ibidem*, s. 183–184.

i podważa nagły lęk przed własną śmiercią. Wystarczy przeczytać wiersze takie, jak *Wieczór*, *Beinecke Library*, komentarz do *Zbierania moreli*, *Sens*, tytułowe *Dalsze okolice*, by odczuć ogrom niepewności, lęku i towarzyszącej im niewiary w formę, która widziana z tej przedśmiertnej perspektywy, nagle i w oczywisty sposób – przeciwnie niż nauczał Baudelaire – „jak zawsze jest zdradą”, „[t]o, co raz tylko było, nie zostaje w słowie” (*Zbieranie moreli*, DO, 1025). Autobiograficzna parabola, eschatologiczny sens i ufność w hierarchiczność sztuki, obecne we wcześniejszych tomach, zostają w tych wierszach postawione pod znakiem zapytania²¹. Następujący po nim zbiór *Na brzegu rzeki* (1994) przynosi jednak wyciszenie i świadectwo ponownego wysiłku odbudowywania utraconej na chwilę perspektywy. Podobnie, po ciemnym, egzystencjalnym tomiku *To* (2000) Miłosz pisze *Drugą przestrzeń* (2002), wypełnioną znów w przeważającej mierze jasnym i eschatologicznym widzeniem zjawisk i losów. Także wypowiedzi programowe z lat dziewięćdziesiątych, o których w kolejnym rozdziale szerzej, zdają się świadczyć o swoistej integralności (co nie znaczy, że braku wahań) Miłoszowego projektu poezji jasnej, zrozumiałej i stanowiącej w zamierzeniu „lekturę budującą”.

Wracając jeszcze na chwilę do omawianego tu *Sporu z klasycyzmem*, podkreślić wypada dwie kwestie. Po pierwsze, pokusa rezygnacji z pięknego mówienia, pojawiająca się wraz z rozpoznaniem fałszu i wygładzeń wynikłych z „bezustannego antropologizowania”, zostaje w tekstach Miłosza trwale powiązana z uporczywą nadzieją, której autor *Świadectwa poezji* (znów nieprzypadkowo) poświęcił ostatni ze swoich *Sześciu wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*. Jakościami, które przedstawiał w nim jako stabilne punkty owej odradzającej się nadziei, pielęgnowanej przez niego jako posłannictwo poezji, była pamięć o przeszłości i helleńskie umiłowanie historii, podpatrywane w przywoływanym wykładzie u Konstantinosa Kawafisa i wyczytywane z aforyzmów Simone Weil. Antropologiczna perspektywa była w nich z konieczności obecna, „ponieważ tylko człowiek otrzymał w dziedzictwie ten skarb, jakim jest pamięć, czyli historia” (*O nadziei*, ŚP, 117). Tylko człowiek też – przypominał Miłosz – z uporem godnym lepszej sprawy i wbrew nowoczesnemu pesymizmowi, mimo porażek i językowych ograniczeń

[...] będzie szukać rzeczywistości oczyszczonej, „o kolorze wiecznym”, czyli po prostu piękna. Być może to, a nie co innego – napisze dalej autor *Świadectwa poezji* – chciał powiedzieć Dostojewski, sceptyczny co do losów cywilizacji, kiedy twierdził, że świat będzie zbawiony przez piękno. Oznaczałoby to, że coraz większa rozpacz z powodu rozdziewu pomiędzy rzeczywistością i pragnieniami naszego serca zostanie zażegnana

²¹ Pisałam o tym w szkicu *Noty o przemijaniu* („Twórczość” 1993, z. 1), a także w *Nad brzegiem Styksu* („Arkusze” 1995, nr 2).

i świat istniejący obiektywnie, tak może, jak przedstawia się oczom Boga, nie tak, jak jest odbierany przez nas, pożąujących i cierpiących, będzie przyjęty z całym jego złem i dobrem. (*O nadziei*, ŚP, s. 116)

Po drugie i jeszcze ważniejsze, nawet jeśli wybór tylko piękna sztuki tożsamy jest zawsze z pełną rezygnacją zgodą na „nie więcej”, nawet jeśli sztuka jest – a jest! – wyłącznie żalonym surogatem rzeczywistości, jej obiektywistyczna i hierarchiczna forma pozostaje – przekonuje Miłosz – jedynym dostępnym poecie środkiem wyrazu wiary w obiektywne istnienie rzeczywistości, a w konsekwencji także wyboru miłości jako postawy przyjmowanej wobec istnienia. Ogrom poczucia porażki natomiast, z jakim nieuchronnie musi mierzyć się nie tylko poeta klasyk, ale – jak przekonująco udowodnił Nycz – także poeta „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”, potwierdza tylko paradoksalnie i eksponuje wagę filozoficznych, a ważnych dla Miłosza w całej jego twórczości, implikacji, jakie tęsknota do doskonałej *mimesis* z sobą niesie. Poeta pisał o nich w *Sporze z klasycyzmem* następująco:

Po pierwsze, cały wielki spór o istnienie świata poza naszymi percepcjami, spór zaczęty przez Kartezjusza, zostaje niejako wzięty w nawias [...]. Świat istnieje obiektywnie, niezależnie od kształtów, pod jakimi pojawia się w umyśle, i niezależnie od barw, radosnych albo ponurych, w jakie przybiera go szczęśliwość albo nieszczęście poszczególnego człowieka. Ten obiektywny świat może być widziany taki, jaki jest; należy jednak przypuścić, że całkowicie bezstronnie jest widziany tylko przez Boga. Poeta dąży do jego przedstawienia, ale pozostaje gorzkie poczucie nieadekwatności języka. Po drugie, jeżeli ktoś mocno pragnie posiąść jakiś przedmiot, nie można tego nazwać inaczej niż miłością. Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione. (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 75–76)

Jestem głęboko przekonana, że jeśli coś pozwala połączyć trzy wymiennie wyżej Miłoszowe poetyki, mierzące się z ogromem rzeczywistości, jeśli coś przekonuje, że być może więcej je – mimo wielu różnic – łączy, niż dzieli, to jest tym właśnie owa trwała i niezmiennie obecna w całej twórczości Miłosza, wczesnej i późnej, wiara w obiektywnie istniejący świat i pragnienie odpowiedzi na jego niezasłużony dar miłością (tu może z wyjątkiem gnostyckiego Weltschmertzmu młodości). Otwiera ona także szanse przed poezją nowoczesną – uczy Miłosz – a przede wszystkim przed czytającym ją człowiekiem.

W nigdy nie spełnionym pragnieniu *mimesis*, czyli wierności szczegółowi, jest zdrowie poezji i szansa, że przetrwa ona okresy dla niej niepomysłne. Sam akt nazywania rzeczy zawiera w sobie wiarę w ich byt, a więc w świat prawdziwy, cokolwiek o tym powiedziałaby Nietzsche. (*Lekcja biologii*, ŚP, 58–59)

Najważniejsze i pewne jest zatem samo istnienie. Cóż to jednak dla Miłosa znaczy? Która z filozoficznych koncepcji bytu jest mu najbliższa? Postaram się na to pytanie odpowiedzieć, czytając uważnie jeden z jego najpiękniejszych tomów, jakim jest w moim przekonaniu *Gucio zaczarowany*.

„żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. ***Gucio zaczarowany* jako traktat o istnieniu**

Są w naszym życiu takie momenty, kiedy nagle na skutek jakiegoś widoku, zapachu, muśnięcia liściem twarzy uświadamiamy sobie własne i obce istnienie. Nieszczęśliwi i nieobecni muszą być ci, którzy tego zaskakującego przeżycia rzeczywistości nigdy nie doświadczyli. Są też takie lektury, takie frazy, które swą poetycką intensywnością rodzą poczucie konieczności, niezaprzeczalności i nieredukowalności do niczego innego, przede wszystkim zaś – do naszych własnych pomysłów na ich uchwycenie. Nie sposób ich osiąść i przetłumaczyć. Żal uogólnić. Pragnienie zatrzymania i odtworzenia w sobie ustąpić musi spokojnej radości, że zostały napisane, ofiarowane nam jak drzewo, motyl i obłoki. Po co i dlaczego? Odpowiadając słowami Miłosa, powiedzieć by trzeba, że ich rola polega na tym, iż mimowolnie i niewymuszenie stanowią w nas (stanowić mogą) „człowieczość i tkliwość” (*Gucio zaczarowany*, GZ, 525), dając impuls do filozoficznego namysłu nad tym, co to znaczy istnieć. „«Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia» oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być” (PPN, 158) – pisze autor *Przeciw poezji niezrozumiałej* – „napełnia nas radością przez to po prostu, że istnieje” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70). Lektura *Gucia zaczarowanego* (Paryż 1964) zawsze budziła we mnie takie właśnie doznanie konieczności i piękna, wobec których nie sposób przejść bez głębszej metafizycznej refleksji. Ten zdawałoby się skromny tom, bo liczący zaledwie czternaście wierszy własnych i szesnaście przekładów z poezji Walta Whitmana i Robinsona Jeffersa, stanowi niewątpliwie jedno z najwspanialszych dokonań polskiej poezji. Łączy poszukiwaną przez Miłosa prostotę z lirycznym napięciem, które pozwala czytelnikowi niemal sensualnie odczuć doznania podmiotu: zachwyty i zrodzoną zeń myśl o tajemnicy esse. Poeta, pisząc wcześniej *Toast*, *Traktat moralny* i *Traktat poetycki*, mierzył się przede wszystkim z problematyką epoki, spełniając swe – jak je nazywał – prywatne obowiązki. *Gucio zaczarowany* to przede wszystkim wielki traktat o istnieniu, w który świetnie wpisują się wybrani przez Miłosa twórcy poezji anglosaskiej – Whitman i Jeffers. Ich obecność jest tutaj nieprzypadkowa. Zamieszczone w *Guciu zaczarowanym* wiersze nie

są, rzecz jasna, ani pierwszymi, ani ostatnimi utworami Miłosza na temat istnienia. To, jak wiadomo, jeden z głównych i nigdy nieporzuconych tematów twórczości autora *Nieobjętej ziemi*. Omawiany tomik uprzedzają *Sroczność, Szedłem dzisiaj przez ogród, Oda do ptaka, Heraklit, Esse* – by wymienić przykładowo tylko kilka ważnych dla tej tematyki tekstów. W żadnym innym tomie nie odnajdziemy jednak tak systematycznie prowadzonego dialogu różnych metafizycznych teorii (od antyku po wiek XX), tak precyzyjnie i pięknie zarazem opowiedzianej historii wykuwania/odnajdywania przez poetę tej z filozoficznych tradycji, która, respektując zmienność istnienia, wskazuje równocześnie afirmatywnie na jego fundamentalną sprzeczność z nicością.

Osią konstrukcyjną otwierającego tom wiersza *Była zima*, wysuniętego nierzadym motto przed tytułowy poemat (podobny chwyt kompozycyjny odnajdziemy także w *Hymnie o Perle*), jest owo zasadnicze napięcie między dynamiczną zmiennością a poczuciem stabilnej jedności z istnieniem, które, choć poddane zbierającemu liczne ofiary ruchowi, trwa „zawsze i wszędzie” (*Była zima*, GZ, 520) tak samo, wieczne i doskonałe. Miłosz rozważa ten dwoisty status istnienia, zestawiając w wierszu opowieść o historii plemienia, wędrującego ku bliżej nieokreślonej ziemi obiecanej, przymierającego po drodze głodem, skazanego na bratobójczy grzech i ciągłą obecność śmierci, z opisem momentu, w którym pojedynczy podmiot, oderwawszy się od perypetii historii (w utworze to przejście symbolizuje motyw zaśnięcia i obudzenia w innym wymiarze) doznaje intensywnego przeżycia obecności. Poeta, operując obrazami umocowanymi w różnych czasoprzestrzennych perspektywach (teraźniejszej i przeszłej, szerokiego planu i zbliżenia), a także wykorzystując w tym krótkim wierszu niemal wszystkie odmiany monologu lirycznego (od liryki opisowej, narracyjnej, zwrotu do adresata po lirykę bezpośrednią), nie pozwała czytelnikowi przeoczyć najważniejszej tu konfrontacji: zmienności losu, historii i doznania, które w tradycji chrześcijańskiej nosi nazwę aktu strzelistego. Historiozoficzna refleksja –

Usłyszeli o kraju obszernym i zupełnie pustym,
Odgrodzonym górami, więc szli, zostawiając krzyże
Z cierniowego drzewa i ślady ognisk.
Zdarzało się im zimować w śniegach przełęczu
I ciągnąć losy, i gotować kości towarzyszy. [...]

Jesteśmy biedni ludzie, doświadczeni.
Koczowaliśmy pod różnymi gwiazdami.
Gdzie można zaczerpnąć w kubek wody z mętnej rzeki
I ukroić podróżnym nożem kromkę chleba,
Tam jest miejsce, przyjęte, nie wybrane.

(*Była zima*, GZ, 519, 520)

– zostaje przerwana przez opis splecenia się „ja” z otaczającą je rzeczywistością. Akt zjednoczenia, dostępny jedynie jednostce, dokonuje się mimo – czy też obok historycznego – porządku, jawnie somatycznego, doświadczanego „w” i „wobec” materii. Ziemia nieprzypadkowo przypomina kobietę obejmującą ramionami ciało wędrowca.

A tutaj idę ja, po wiecznej ziemi,
Malutki, podpierając się laseczką.
Mijam park wulkaniczny i leżę u źródła,
Nie wiedząc jak wyrazić co zawsze i wszędzie:
Pod moimi piersiami i brzuchem ona, tak istniejąca,
Że za każdy jej kamyk jestem wdzięczny.
Przywieram do niej, mój puls czy jej słyszę?
A, niewidzialne, przesuwały się nade mną rąbki jedwabnych szat,
Ręce, gdziekolwiek były, dotykają mego ramienia.
Albo i drobny śmiech raz kiedyś, przy winie,
Nad lampionami w magnoliach, bo wielki mój dom.

(*Była zima*, GZ, 520)

Zacytowany wyżej fragment tematyzuje, z jednej strony, źródłowe dla metafizycznej refleksji doznanie bycia istnieniem wśród istnień, z drugiej – językowy i estetyczny problem wyrażenia tego aktu. Dodajmy od razu, że „kłopot z wyrazem” ma tutaj charakter lingwistyczny jedynie sekundarnie. Jego głębokim źródłem okazuje się bowiem – na powrót – „kłopot z istnieniem”, które jako zmienne wymyka się ogólnym pojęciom języka. Problem wyrazu jest tu zatem przede wszystkim pochodną kwestii wyrażalności, a raczej niewyrażalności jako ontycznej cechy istnienia. Jedno z czytelnych świadectw takiej właśnie hierarchii przyczyn pisarskich „niepowodzeń” Miłoszowej pogoni za rzeczywistością przynosi wcześniejsza od *Gucia zaczarowanego* proza *Esse*. Przywołuję ją tutaj celowo. Wybór tytułowego określenia uznać możemy bowiem za dość czytelne wskazanie przez Miłosza tradycji, w świetle której pragnie on o istnieniu mówić.

Między greckim εἶναι, niemieckim *sein* i łacińskim *esse* tkwią – jak wiadomo – zasadnicze różnice związane ze znaczeniami i kierunkami interpretacji, przypisanymi im przez kolejnych filozofów i komentatorów. Najogólniej mówiąc, kierują nas one ku trzem powiązanym, ale też zasadniczo odmiennym koncepcjom istnienia, którym patronują kolejno Parmenides, Heraklit i jego dziewiętnasto- i dwudziestowieczni kontynuatorzy – Hegel i Heidegger – oraz św. Tomasz z Akwinu. Wedle pierwszej – pisze Władysław Stróżewski, komentując różnice dzielące te trzy koncepcje – „«istnieć» znaczy «być tożsamym»; [...] wedle drugiej: «istnieć» to przekraczać byt, a tym samym tworzyć jednię bycia i niebycia; [...] wedle trzeciej: «istnieć» to być aktem spr-

wiającym, że coś jest, a nie nie jest, a zatem być doskonałością wszystkich doskonałości”²². Autor *Istnienia i sensu* opisuje w cytowanym szkicu esse Akwinaty jako odkrywczą próbę przeformułowania i paradoksalnego uzgodnienia tradycji heraklitejskiej i parmenidejskiej. Stróżewski przedstawia dążenie św. Tomasza jako poszukiwanie takiej „koncepcj[i] istnienia, która, zachowując jego dynamiczność, potrafiłaby równocześnie przeciwstawić je nicości, a uznając jego powszechność, ustrzec się przed zatopieniem w ogólności”²³. Czy Miłoszowy wybór Tomaszowego esse spośród innych synonimów polskiego „istnieć” dowodzi, że autor *Gucia zaczarowanego* podziela pragnienie Akwinaty²⁴? A jeśli tak, to w jakim stopniu i z jakim skutkiem? Uważna lektura analizowanego tomu, w którym rozsiane zostają liczne i czytelne aluzje do wymienionych filozoficznych koncepcji, pozwala to podejrzanie podtrzymać. Zanim sprawdzimy dokładniej jego zasadność, zatrzymajmy się jeszcze chwilę nad prozą *Esse*.

Jej pierwsze zdanie przynosi zapis zdumienia („osłupienia”, *Esse*, WR, 378), którego podmiot doświadcza na widok twarzy kobiety spotkanej w me-trze. Twarzy, którą chciałby uchwycić, zamknąć w znaku przyległym do tego, co widzi. Znaku idealnym, który niczym hieroglif „rys[owany] jedną kreską” (*Gucio zaczarowany*, GZ, 523) chwyciłby istotę niepodległą umykającemu czasowi, ale który jednocześnie tę własną idealność przekraczałby, czy też znosił, rejestrując równie skrupulatnie temporalność rozsuniętego, „czasującego się” bycia.

Wchłoną tę twarz, ale równocześnie mieć ją na tle wszystkich gałęzi wiosennych, murów, fal, w płaczu, w śmiechu, w cofnięciu jej o piętnaście lat, w posunięciu na-przód o trzydzieści lat. Mieć. To nawet nie pożądanie. Jak motyl, ryba, łodyga rośliny, tylko rzecz bardziej tajemnicza. (*Esse*, WR, 378)

²² W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 75.

²³ Ibidem, s. 64.

²⁴ W pismach Miłosza odnajdujemy wiele rozsianych świadectw zainteresowania pismami św. Tomasza z Akwinu. W *Rodzinnej Europie* poeta pisze, że w roku 1935 był słuchaczem wykładów z tomizmu prowadzonych w L’Institute Catholique przez księdza Lallementa. Widoczny wpływ tych prelekcji przynosi opublikowany w roku 1938 na łamach „Ateneum” (z. 2) szkic *O milczeniu*. W *Ziemi Ulro* natomiast wspomina, że „nieraz medytował nad tomizmem, najbardziej zwartym i przekonującym teologicznym systemem” (ZU, 192), którego wada polega na braku przekładu jego pojęć na obrazy; także, iż swoją odporność na narzucającą się w Ameryce modę na okultyzm i „buddyzm w plastikowym opakowaniu” zawdzięcza „rzymskokatolickiemu wychowaniu (czyli przede wszystkim tomistycznemu)” (ZU, 203). Wreszcie jeden z wierszy analizowanego tomu rozpoczyna wers: „Dużo śpię i czytam Tomasza z Akwinu” (*Dużo śpię*, GZ, 537). Na temat paraleli między liryką Miłosza a estetyką Tomasza z Akwinu pisał K. Dybciak w szkicu *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznanwanie Miłosza*, op. cit., s. 201. Zob. także: M. Chęciński, *Motywy ontologii i epistemologii tomistycznej w ostatnich tomach poezji Czesława Miłosza*, www.polisemia.pl 2012, nr 2.

Niemожność spełnienia tego oksymoronicznego pragnienia jest tyleż bolesna, co odkrywczą. Prowadzi bowiem do fundamentalnego rozpoznania, że od istotowej strony bytu ważniejsze jest samo istnienie – sam fakt tego, że coś jest. W świecie poddanym nieustającym zmianom jawi się on jako najbardziej rudymmentarny i radosny.

Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem – ona jest. Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysiączne pochody, skaczcicie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: jest! I po co zapisano stronie, tony, katedry stronic, jeżeli bełkoce, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z ilitu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyni, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: jest? (*Esse*, WR, 378)

Jak dokładnie należy owo ekstatyczne „jest” – „jestem” rozumieć? Nie wyjaśni tego z pewnością parmenidejska, najbardziej radykalnie pomyślana koncepcja istnienia. Nie respektuje ona bowiem podstawowego rysu doświadczenia opisywanego w liryce Miłosza, skrajnie oddalonego – jak każde doświadczenie – od idealności, zarówno w sferze poznania, jak i w planie pisarskiego wyrazu. Wędrująca po świecie świadomość, o której czytamy w trzeciej części tytułowego poematu *Gucia zaczarowanego* (stanowiąca, co ważne, raczej *pars pro toto* wędrującego wśród krajobrazów człowieka niż synonim reflektującej myśli), nieustannie konstatuje wielość pojedynczych istnień i ich zmienność. Nie rozumiejąc zasady węża i drzewa – czytamy – zbiera jedynie okazy Ziemi, inne za Morzem Beringa, inne w Wilnie, Warszawie, Brie... Parmenidejski namysł – przeciwnie. Piszę Stróżewski:

Absolutna tożsamość wyklucza wszelką nietożsamość, wyrażającą się w różnicy, zmienności, wielości. *Jest* bytującego sprawia więc, że jest ono niezróżnicowane wewnętrznie, niezmiennie, jedno i jedyne. Nie da się go poznać inaczej niż przez czystą, kontemplującą myśl. Ale byt – referuje dalej współczesny filozof logikę też Parmenidesa – nie jest jej przedmiotem. Myśleć – znaczy myśleć bycie, skoro jednak bycie jest absolutnie proste i wykluczające wszelkie różnice, wykluczać musi także różnicę między sobą samym a myślą. Jeśli tedy istnieje myśl i istnieje byt, to muszą być ze sobą tożsame²⁵.

Muszą być też – dopowiedzmy – oczyszczone z tego, co akcydentalne. Parmenides czyni krok, którego zanurzony w doświadczeniu podmiot *Gucia zaczarowanego* nie chce i nie może wykonać. Podobnie jak wszyscy bohaterowie utworów Miłosza, idzie on ogarnięty żywiołem czasu. „Ale mnie – mów i – kiedy szedłem na czworakach, wyrosła broda / I mój łuk indiański spróch-

²⁵ W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 58.

niał od deszczów i śniegów” (*Gucio zaczarowany*, GZ, 522). Trapiące go pytania o przygodność i przemijalność, o winę i ból, o rozpacz rozpiętą między żalem doskonałym i wstydem, rodzą się na skutek podstawowego ruchu ku śmierci. Nie można go zatrzymać, a jedynie wciąż na nowo uświadamiać sobie jego nieuchronność. „[...] Gryź, jeżeli masz, palce / I znów oglądaj, co było, od początku do końca”, jak „wkraczają [...] powoli w ogień / Który zabrał ich i mnie” – czytamy w *Ustawią nam ekrany* (GZ, 529). Abstrakcyjnie czyste myślenie nie znajdzie odpowiedzi na towarzyszące przemijaniu egzystencjalne pytania, ponieważ nie są to pytania z porządku abstrakcji. Nie wyjawi też ono sensu, którego prawdziwość podtrzymać – a raczej potwierdzić – mogą jedynie materialne przejawy życia. Żadne z istnień wypełniających świat przedstawiony liryki Miłosza, żaden podmiot jego wierszy – ani on sam wreszcie – nie powtórzy za Parmenidesem, że „istniejące jest i jest dlań niemożliwe, by nie było, nieistniejące nie jest i nie może być”²⁶. Doświadczenie i historia dowodzą czegoś wręcz przeciwnego. Śmierć i utrata zagrażają człowiekowi nieustannie i nie sposób uchylić tego rozpoznania, chroniąc się w idealnej sferze „myślenia bycia”.

Brak zgody na „rezerwatowość” totalnej abstrakcji myślenia, jedynej, która potrafi uchwycić czy choćby zbliżyć się do „totalnej tożsamości”, wyrazi Miłosz, posługując się intertekstualną glosą. W piątej części *Gucia zaczarowanego* poeta nawiąże do Herbertowego dialogu z tymi przedstawicielami metafizycznego bieguna awangard plastycznych, którzy – jak Malewicz i Mondrian – sądzili, że tylko abstrakcyjny obraz dzięki swej czysto wizualnej formule może wypełnić metafizyczne zadanie, stając się symbolem uniwersum. Obecna w ich pracach, powiązana z symbolizmem tendencja do jednoczesnej puryfikacji obrazu i nadania mu funkcji absolutnej wymuszała rezygnację z opisywania rzeczywistości i jej wyglądu. Miłosz przypomni ten znany wątek *Studium przedmiotu*²⁷, dopisując doń jednoznacznie polemiczny komentarz. Pozwoli wyznać podmiotowi *Gucia zaczarowanego*:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
Kiedy słyszał, jak mówią: „Tylko przedmiot, którego nie ma,
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę.

W każdej kieszeni nosił ołówki, szkicowniki,
Z okruciami bułki, akcydensami życia.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Na temat dialogu Herberta z konstruktywizmem pisał Jarosław Marek Rymkiewicz. Zob. idem, *Zbigniew Herbert „Studium przedmiotu”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, wyd. 2, Kraków 1971, s. 467–497. Pozwoliłam sobie polemizować z tą interpretacją w książce *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 74–81.

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

Jak zazdrościł tym, co drzewo rysują jedną kreską!
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.

Symbol zostawiał dumnym, zajęтым własną sprawą.
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy.

(*Gucio zaczarowany*, GZ, 523)

Swoistość kratylejskiego wychylenia, jakie pobrzmiewa w tym wyznaniu, wiążącego wszak nazwę rzeczy nie wprost z jej istotą, lecz pierwotnie z prowadzącym ku niej somatycznym doznaniem przedmiotu (tu – widzeniem drzewa), uzmysławia, że forma symboliczna może mieć, według Miłosza, zastosowanie jedynie jako funkcja kulturowego doświadczenia człowieka, a nie przenośny, hieroglificzny znak transcendentalnej substancji. „[U]twór, który posuwa skrótowość poza pewną granicę, wydaje mi się zbyt literacki czy zbyt wyrafinowany” – napisze w jednym z komentarzy z *Wypisów z ksiąg użytecznych* ([Wiersze tego poety...], WKU, 196). Umysł złączony z ciałem nie może obejść się bez pośrednictwa zmysłów choćby dlatego, że indywidualne cechy istnień poszczególnych są dla poety – podobnie jak dla św. Tomasza – także pochodną materii. Tę ostatnią, miast pomijać jako żywioł akcydensów, należy oglądać i oglądać, szukając nowych perspektyw widzenia. Nie po to wszakże, by – jak uczyni Przyboś – zachwycać się odmiennością subiektywnych widzeń, lecz po to, by dzięki przyjmowaniu różnych optyk, pomnażać szansę zachwytu światem, czyli *eo ipso* szansę poczucia istnienia siebie i otaczających rzeczy, by przydawać możliwość powiedzenia „jestem” i „jest”.

Dobry to moment, by zastanowić się nad zaskakującym tytułem poematu i tomu. Miłosz przejmuje go z książki dla dzieci autorstwa Zofii Urbanowskiej z lat osiemdziesiątych XIX wieku, opowiadającej o przygodach chłopca, który za odrażające lenistwo zostaje przez wróżkę skazany na bycie muchą tak długo, aż nie zrozumie sensu pracy. Pokuta staje się dla bohatera okazją do ujrzenia świata na nowo, po raz pierwszy, co w konsekwencji prowadzi do wyboru przez Gucia postawy, która uczyni go podobnym do pracowitych wróbli, kreta, żuczków, pająka i... pozwoli mu się ostatecznie obudzić, by przyjąć formę istnienia wśród istnień. We wstępie do wznowienia książki Urbanowskiej Miłosz zamieścił bardzo znamienne zdanie. Pytał w nim retorycznie: „Właściwie dlaczego nie mielibyśmy to zwiększać się, to zmniejszać, żeby oglądać świat w coraz to nowy sposób?”²⁸. Patrzyć na to, co istnieje.

²⁸ Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, przedm. Cz. Miłosz, Wrocław 1989, s. 7.

W tomie odnajdujemy wiele korespondujących z tą refleksją obrazów. Najciekawszy przynosi zakończenie cytowanej powyżej piątej części tytułowego poematu. Warto zwrócić uwagę na zawarte tam odwołanie do malarstwa niderlandzkiego. Jest ono ważne także w świetle wspomnianej polemiki z wykorzystującymi symbol abstrakcjonistami. Pobrzmiewa w nim wyraźnie przekonanie, że chociaż z realistycznych płócien mistrzów flamandzkich symbol nie znika, rodzi się jednak zawsze z uważnego oglądania najbardziej potocznych, codziennych sytuacji. Miłosz pisze, w bezpośrednim nawiązaniu do tezy o wyższości widzenia realistycznego nad symbolistycznym:

Kiedy był stary, targał brodę żółtą od tytoniu:
„Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni”.

Jak Peter Breughel ojciec przewrócił się nagle,
Próbując spojrzeć w tył przez rozstawione nogi.

I wznosiło się dalej drzewo niedosiężne.
O iste, o istliwe aż do rdzenia. Było.

(*Gucio zaczarowany*, GZ, 523–524)

Znaczenie upadku porównanego nieprzypadkowo do zdarzenia z życia Pietera Brueghla, a w szerszym planie starzenie się i śmierć, zostaje tu pomniejszone, podporządkowane zobaczonemu istnieniu. Przejmująco piękny wers: „O iste, o istliwe aż do rdzenia. Było”, z eufonicznie wyrażonym twierdzeniem o nierozłączności istoty i materialności drzewa (jeśli „iste” znaczy zasadę, to „istliwe” w domyślnej paronomazji pozwala pomyśleć o listowiu i igliwiu), uzmysławia, jak głębokie znaczenia niesie powtarzany przez Miłosza postulat patrzenia na otaczający świat. Nie prowadząc do symbiozy z rzeczą, nie pozwalając na przeniknięcie jej istoty, potwierdza obecność istnienia, podpowiadając przy okazji, że jest ono bardziej aktem niż możliwością.

Natrafiamy tu na kolejny ślad Tomaszowego *esse*. *Actus est semper perfectior potential* – powtarzał Akwinata. Komentujący jego koncepcję Stróżewski wyjaśnia:

Akt jest [...] istnieniem, istnienie jest aktem. Dlatego to, co jest inaczej niż w akcie – prawdę nie jest, to zaś, co jest, jest *in actu*. Tak oto z kręgu istnienia zostaje wykluczona wszelka potencjalność, wirtualność, intencjonalność. Są to pewnego rodzaju egzystencje, ale jako egzystencje niebędące w akcie nie mają prawa do miana istnienia. Istnienie jest „egzystencją w akcie”. [...] Istnienie – utrzymujące *co* rzeczy i narzucające się jako samoistne jest czegoś – doświadczane jest jako fakt. [...] To, co jest tylko *in potentia materiae* albo *in virtute agentis*, albo wreszcie *in intellectu*, nie jest czymś, co doszło do swego własnego istnienia, dokonało się, jednym słowem: zaistniało *de facto*²⁹.

²⁹ W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 67, 69.

Miłosz, jak się wydaje, nie tylko doskonale o tym wie, ale i to potwierdza. Dlatego zapewne w ostatniej części poematu unieważnia zamiar przekroczenia granic bytu (spotkania z kobietą), z pozoru jak najbardziej oczywisty, obiecujący wszak przeniknięcie jej istoty. Powodów uchylenia go jest jednak co najmniej kilka. Po pierwsze, zamiar ów, będąc niemożliwym do spełnienia, pozostaje zawsze potencjalny. Po drugie, jako potencjalny właśnie prowokować może do spekulacji. Te ostatnie, kusząc obietnicą przekucia porażki w zwycięstwo, oferują jednak – podpowiada po raz kolejny autor *Esse* – triumf jedynie pozorny, bo odnoszony – o czym była mowa – wyłącznie w sferze myśli. Po trzecie – na co wskazuje odwołanie do strzał eleackich (metafory ukutej w tradycji parmenidejskiej) – poeta podważa celowość dążenia do symbiotycznego spotkania także dlatego, że określa je chęć uczynienia obcego istnienia istnieniem własnym. Tu zaś kryje się niebezpieczeństwo otwarcia czegoś na to, czym ono nie jest. (W *Esse* – warto tu przypomnieć – czytaliśmy, że „mieć” nie znaczy „pożądać” czy „posiadać”, lecz raczej „stać wobec tajemnicy”.) Zараżenie innością odejmować musi rzeczy, drugiemu „ja” częśćkę jego/jej indywidualnej „takości”, o której Miłosz napisze po latach w *Przeciw poezji niezrozumiałej*³⁰. Poddane upływowi czasu, „czasujące się” po heideggerowsku istnienia, pozbawione stałości i „absolutnej tożsamości” opisywanej przez Parmenidesa, nie przestają być przecież w ujęciu poety sobą. Ich istnienie nie polega na przekraczaniu siebie. „Istnienie-akt – napisze Stróżewski – wyklucza możliwość przejścia w jakąkolwiek postać nie-aktu, czyli w możliwość. Jako ostateczne «dopełnienie» istniejącego (bytu), wyklucza jakikolwiek akt «nad sobą»”³¹. Dlatego też próba spotkania z kobietą, pokonania jej niczym „wulkaniczn[ego] szczyt[u]” (*Gucio zaczarowany*, GZ, 524), okazać się musi tyleż bezcelowa, co bezsensowna. Miłosz przedstawi ją jako taką właśnie:

Między mną i nią był stół, na stole szklanka.
 Spierzchnięta skóra jej łokci dotykała lśniącej powierzchni,
 W której odbijał się zarys cienia pod pachą.
 Kropla potu gęstniała nad falistą wargą.
 A przestrzeń między mną i nią dzieliła się nieskończenie,
 Hucząca pierzastymi strzałami Eleatów,
 Nie wyczerpie jej rok ni sto lat podróży.
 Gdybym przewrócił stół, co byśmy spełnili.
 Ten akt, nie-akt, bo zawsze potencjalny
 Jak zamiar wejścia w drzewo, w wodę, w minerały.
Ale ona też patrzyła na mnie jak na pierścienie Saturna
I wiedziała, że wiem jak nikt nie dosięga.
 Tak stanowiona była człowieczość i tkliwość.

(*Gucio zaczarowany*, GZ, 525, podkr. – A.S.)

³⁰ Kategoria ta ma rodowód szkotystyczny. Zob. PPN, 158.

³¹ W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 72.

„Człowieczość i tkliwość” stanowią one – czytamy – w akcie patrzenia: jego na nią i jej na niego. Rodzą się z obserwacji prowadzonej ze świadomością oddalenia i inności, ale dzięki temu właśnie umożliwiającej patrzącemu doznanie własnych granic i potwierdzenie obecności obserwowanej rzeczy i drugiego „ja”. Doskonale wyraża to fraza: „Patrzyła na mnie [...] / i wiedziała, że wiem jak nikt nie dosięga”. Nie tylko przedmiot wiedzy („niedosiężność”), ale i sama wiedza (jej o nim) związana jest tu z dystansem, tak ogromnym jak odległość między planetami. Dystansem tyleż bolesnym, co podtrzymującym granice indywidualnych podmiotów. Wywieść stąd można wniosek kolejny – kto wie, czy nie najważniejszy dla metafizyczno-egzystencjalnej myśli Miłosa. Jest nim przekonanie o nieprzechodności stworzeń, a w konsekwencji także o fundamentalnej sprzeczności istnienia z nicością.

Miłosz podpowiada w swych wierszach – co starałam się pokazać – że patrzenie przydaje światu metafizycznie odczuwanej obecności. Zastrzega jednak także, że warunkiem koniecznym spełnienia tej reguły jest skierowanie wzroku na coś, a nie w nic. W *Trzech rozmowach o cywilizacji* odnajdujemy wers, wyrażający to przekonanie *expressis verbis*. Podmiot wiersza, traktującego o niwelacyjnej roli państw, cywilizacji i – jak czytamy w przypisie – „politycznych następstw[ach] Romantyzmu” (*Trzy rozmowy o cywilizacji*, GZ, 535) (wszystkie trzy przedstawione zostają, co ważne, nie jako pochodna ducha dziejów i społecznej konieczności, lecz jako wynik wyborów czynionych przez poszczególne jednostki), prosi:

– Hermancjo, gdybym obrócił pierścień
i znikły te dzielnice, którymi nasz orszak
prędko pomyka, **żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic**

(*Trzy rozmowy o cywilizacji*, GZ, 533, podkr. – A.S.)

Zamiar odwrócenia oczu od nicości jest tu, rzecz jasna, wyrazem światopoglądowej postawy i określającej tę postawę filozoficznej koncepcji istnienia. Powtórzony zostaje wielokrotnie i – co trzeba podkreślić – niejako chóralnym głosem, którym steruje podmiot czynności twórczych tomu. I tak tytułowy poemat otwiera motto z *Zabaw przyjemnych i pożytecznych* (1776), głoszące, iż „Istoty od nicości odległość jest nieskończona” (*Gucio zaczarowany*, GZ, 521). Opis piekła z wiersza *Po drugiej stronie*, nawiązujący do Emanuela Swedenborga, przedstawia *infernum* jako miejsce, gdzie nic nie jest prawdziwe, gdzie niczego nigdy nie było i gdzie nic nie jest sobą, ponieważ wszystko podlega przemianie w kolejne stadia niby-bycia.

[...] Bo ten kraj nie znał zdziwienia.
Ani kwiatów. Pelargonie w blaszankach uschnięte,
pozór zieleni zakryty lekkim pyłem.

Ani przyszłości. Grały gramofony,
powtarzając bez ustanku, co nigdy nie istniało.
Rozmowy powtarzały, co nigdy nie istniało,
żeby nikt nie zgadł, gdzie jest i dlaczego.
Patrzyłem na chude psy. Wydłużały i kurczyły pyski,
zmieniając się z kundli w charty, to znów w jamniki,
na zaznaczenie, że są niezbyt psami.

(Po drugiej stronie, GZ, 530)

W znamienym kontraście z tym piekielnym obrazem braku bycia (bez-osobowym i bezprzyszłościowym) pozostają niemal wszystkie zamieszczone w *Guciu zaczarowanym* wiersze własne Miłosza i przekłady. Dane jest ono otoczone przez noc bohaterom *Pełni księżycy* Robinsona Jeffersa: „Jest noc a jednak widzimy”³². Dane jest nawet tym, którym śmierć, zdawałoby się na zawsze, odebrała już możliwość patrzenia.

I tam, gdzie przeznaczone, zamienić się w kamień.
Ale u wejścia, które zamknięte głazem lawiny będzie zapomniane,
W jodłowym lesie nad spadającym z lodowca potokiem,
Łania urodzi cętkowanego jelonka i powietrze rozwinie
Swoje piękne liściaste spirale innym oczom, jak mnie kiedyś.

(Te korytarze, GZ, 532)

Stający wobec śmierci człowiek znajduje pociechę w tym, że inni przejmą jego widzenie i zachwyty stworzeniami. Zachwyty *esse*, niezależnym od „transcendencji dokonywanej przez byt przytomny, który – napisze Heidegger – przekracza byt ku nicości”³³. Tylko przekonanie, że świat po prostu jest, że nie musi zostać przez nikogo pomyślany ani uchwycony w swej istocie, pozwala osiągnąć dążącemu ku śmierci człowiekowi spokój.

I odkryta będzie na nowo każda radość poranka,
Każdy smak jabłka zerwanego w wysokim sadzie.
Więc mogę być spokojny o to, co kochałem.
Ziemia poniesie akwedukty, amfory, świeczniki mosiężne.
A kiedy któregoś dnia psy goniące niedźwiedzia
Wpadną w skalną szczelinę i ludzie dalekich pokoleń
Odczytają na ścianach kanciaste nasze litery –
Zdziwią się, że z tego, co ich cieszyło, znaleźmy tak wiele,
Choć nasz daremny pałac znaczy już tak mało.

(Te korytarze, GZ, 532)

³² R. Jeffers, *Pełnia księżycy*, tłum. Cz. Miłosz, w: Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1980, s. 35 (publikacja Niezależnej Oficyny Wydawniczej „Nowa”, przedruk wydania Instytutu Literackiego w Paryżu z roku 1964).

³³ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, wstęp, oprac. K. Miłchalski, Warszawa 1977, s. 44. Cyt. za: W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 63.

Konsolacyjny ton zacytowanego fragmentu uzmysławia przy okazji hierarchię pomiędzy istnieniem a podmiotowością. Ta ostatnia w Miłoszowym ujęciu mniej waży. Albo inaczej – waży o tyle, o ile podporządkowuje zainteresowanie sobą uwadze kierowanej ku otaczającemu ją światu. Nie chce zdobywać poklasku ani zbytnio rozważać swych niepowodzeń. Pragnie jedynie – jak powie Jeffers w jednym z przekładów Miłosza zamieszczonych w *Guciu zaczarowanym* – kochać istniejące rzeczy, zwierzęta, ludzi:

„Wstręt mam do moich wierszy, do każdego słowa.
[...]
Niezdarny ja myśliwy, z wosku moja kula.
Gdzież piękność lwa, lot łabędzia, huragan skrzydeł?”
– Ten dziki łabędź świata nie cel myśliwemu.
[...]
Wstręt... do siebie, czy ważne? Umysł, który słyszy
Grzmot i muzykę skrzydeł, oko, co pamięta,
To kochać masz. Kochaj dzikiego łabędzia³⁴.

Właśnie do tego prostego nakazu wydaje się sprowadzać ostatecznie sens zamykającej *Esse* Miłosza frazy o dodawaniu czegoś do słowa „jest”. Sens przykazania dopełniającego i przekraczającego wszystkie inne i jako takie stanowiącego podstawowe kryterium oceny cywilizacji, poezji i filozofii.

Autor *Gucia zaczarowanego* cały swój wysiłek, niełatwy, bo niewolny od poczucia porażki i wątpienia, kieruje przeciwko tym, którzy przyczyniają się do mnożenia (albo tylko z im godzą) interpretacji „bycia”, tak dalece odchodzących od podstawowych kwestii metafizycznych, że znika ono z naszych rozmyślań, rozmów i wierszy. Przeciwko cywilizacji i historii, jeśli nie szanują, a ranią świat w tyleż utopijnym, co bezsensownym dążeniu do postępu. Przeciwko poezji, jeśli ogranicza swe zainteresowanie jedynie do samej siebie. Wreszcie, przeciwko tym, którzy nie potrafią – bądź nie chcą – żalu za nieosiągalną istotą zrównoważyć spokojem (nie radością³⁵) afirmacji niepochwytne go istnienia. Miłosz nie zgodziłby się zatem z tezami Heideggera, który w *Czym jest metafizyka?* pisał, że „[n]icość jest warunkiem, który umożliwia ujawnienie się wobec ludzkiej przytomności bytu jako takiego”, i że „nie tworzy [ona – A.S.] po prostu pojęcia przeciwstawnego do pojęcia bytu, ale leży u źródła samej istoty”³⁶. Zapewne dlatego w o kilka lat starszym od *Gucia zaczarowanego* wierszu zatytułowanym *Heraklit* poeta nie zawahał się ulito-

³⁴ R. Jeffers, *Kochaj dzikiego łabędzia*, tłum. Cz. Miłosz, w: Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, op. cit., s. 27.

³⁵ Zob. R. Jeffers, *Radość*, tłum. Cz. Miłosz, ibidem, s. 30.

³⁶ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 39. Cyt. za: W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 63.

wać nad filozofem, który odkrywając zmienność bytu, wierzył, że u jej „podstaw [...] leży konflikt [...] między być i nie-być” i że w związku z tym „[n]iebył nie wyklucza się z bytem, przeciwnie: wchodzi w jego istotę”³⁷. Miłosz pisał wówczas o Heraklicie:

Litował się nad nimi, sam godzien litości.
Bo to jest poza wyrazami jakiegokolwiek języka.
Nawet *syntaxis*, ciemna, jak mu zarzucano,
Słowa tak ułożone, że z potrójnym sensem,
Niczego nie obejmą. Te palce w sandale,
Pierś dziewczyny tak drobna pod ręką Artemis,
Pot, oliwa na twarzy człowieka z okrętów
Uczestniczą w Powszechnym, osobno istniejąc.
Swoi we śnie i sobie już tylko oddani,
Z miłości do zapachu zniszczalnego ciała

(*Heraklit*, KP, 475)

Powodowany tą właśnie miłością autor *Gucia zaczarowanego* nie ustaje w staraniach, by nas przekonać, że nicość nie jest rewersem istnienia, że nie jest też jego tłem. Nicość – podpowiada Miłosz (znów w zgodzie ze średnio-wiecznymi Ojcami Kościoła) – jest po prostu brakiem.

Czyste istnienie, bycie (*Sein*) [...] nie utożsamia się w żadnym aspekcie z czystym nie-istnieniem (*Nichts*, *Nichtsein*): pozostają one w swej bezwzględnej pierwotności absolutnie, radykalnie różne, choć wszelka próba bliższego ich opisanego grozi od razu niebezpieczeństwem spekulacji prowadzącej do ich utożsamienia³⁸.

Poeta doda jeszcze (zapewne także pod własnym adresem), że jest to brak zawiniony. Obciąża winą wszystkich, którym było dane uczestniczyć w nieustającym korowodzie istnień, a którzy ofiarowanego im czasu nie spożytkowali należycie, zamykając oczy, lub patrzących w nic. Dlatego do każdego ze swych czytelników – jako prośbę, a równocześnie zapowiedź oceny – autor *Gucia zaczarowanego* skieruje słowa: „Powiedz, będę czekać, co widzialesz” (*Dużo śpię*, GZ, 538).

³⁷ W. Stróżewski, *Trzy koncepcje istnienia*, op. cit., s. 60.

³⁸ *Ibidem*, s. 72.

Miłosz – antymodernista?

Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nieujawnionych intertekstów szkiców *Przeciw poezji niezrozumiałej i Postscriptum*

Czesław Miłosz nigdy nie ukrywał, że chce wpływać na rozwój liryki polskiej, recenzować i projektować rozstrzygnięcia określające jej teraźniejszy i przyszły kształt. Wielokrotnie i w jawnie zaangażowany sposób podpowiadał wybory, udzielał napomnień, przedstawiał w autorskich antologiach godne naśladowania wzory. Wzywał i postulował. Gromadził i siał ziarno – w jego mniemaniu dla „gospodarstwa polskiej poezji” (WKU, 7) najzdrowsze. *List półprywatny o poezji, Traktat poetycki, Prywatne obowiązki, Świadectwo poezji*, szkice poświęcone liryce amerykańskiej i anglosaskiej, a także aktywność translatorska, są tego najlepszymi przykładami. Wierzył, że choćby pojedyncze, ale świadome działania mogą wpłynąć na zmianę najsilniejszych nawet koniunktur i, zdawałoby się, nieusuwalnych żywiołów współczesnego poezjowania. Sam nigdy z takich dążeń nie zrezygnował. Także w późnym okresie swej twórczości. Czy jednak się zmieniał? A jeśli tak, to na ile? W jakiej mierze dojrzałe manifesty starego poety, powstałe w czasach, gdy kultura modernistyczna weszła w fazę krytyczną, korespondują z ewolucją jego twórczości, jak też z wcześniejszymi sędziami o obowiązkach liryki, formułowanymi, jak wiadomo, przede wszystkim w polemicznej relacji wobec ruchów awangardowych? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, czytając uważnie dwa późne szkice, wpisujące się wyraźnie w ciąg programotwórczych wystąpień Miłosza.

W roku 1990 na łamach „Tekstów Drugich” autor *Listu półprywatnego o poezji* publikuje dwa teksty: *Przeciw poezji niezrozumiałej i Postscriptum*. Pierwszy z nich ukazał się już nieco wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego” (1990, nr 21), a powstawał – jak zdradza autor – jako wstęp do przygotowywanej przez Miłosza antologii własnych przekładów poezji obcojęzycznej. Poruszane w nim zagadnienia znajdują później odbicie w przedmo-

wie do pierwszego wydania *Wypisów z książek użytecznych* (1994), a także w krótkich wprowadzeniach do kolejnych części tej antologii. Uwagę czytelnika tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* musi zwrócić przede wszystkim tytuł respektujący poetykę krytycznoliterackiej filipiki, przywodzący od razu na myśl jedną z najważniejszych polemik literackich dwudziestolecia, czyli spór o „niezrozumiałstwo”, otwarty głośnymi wystąpieniami Karola Irzykowskiego. Przypomnę: w roku 1908 Irzykowski pisze, włączony potem do *Czynu i słowa* (1913), tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*, a 21 września 1924, na łamach „Wiadomości Literackich” (nr 38), ogłasza kolejny, krytyczny wobec apologetów eksperymentalnej formy szkic *Niezrozumiałstwo*. Wywołuje on liczne polemiki. Skomasowany sprzeciw wobec sformułowanych przez Irzykowskiego sądów zgłaszają w kolejnych numerach pisma: Jerzy Hulewicz, Maria Jehanne Wielopolska, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Józef Ujejski, który, posiłkując się w dyskusji niepublikowanym wcześniej artykułem Cypriana Kamila Norwida *Jasność i ciemność*, traktuje go jako głos w dyskusji i opatruje jedynie krótkim własnym komentarzem. Zaatakowany Irzykowski odpowiada tekstem *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zarozumialca*, godząc się z niektórymi zarzutami i wypracowując swoiście kompromisowe stanowisko. Wcześniej ostra dysputa traci wówczas na intensywności, ale – jak to w takich wypadkach bywa – tli się dalej, ujawniając się w różnych programowych wypowiedziach zwolenników i przeciwników awangardowej, eksperymentalnej i utrudnionej formy. Znaczenie historyczne spór o niezrozumiałstwo zyskuje dopiero po wojnie, gdy tuż po przełomie październikowym krytycznoliteracką i artystyczną scenę określa nie mniej burzliwa „nowa” polemika „romantyków” z „klasykami”, toczona wokół „wizji” i „równania”. Choć koncentruje się ona już wokół nowych problemów i kategorii, skupia się na kwestiach wyobraźni i prawdy, w pewnym stopniu stanowi zwierciadlane odbicie sporu z dwudziestolecia. Piszę: zwierciadlane, gdyż inicjator tej dysputy – Jerzy Kwiatkowski – wychodzi z założeń po części zbieżnych z postawą krytykowanych przez Irzykowskiego niezrozumialców. Wróćmy jednak do interesujących nas szkiców Czesława Miłosza z początku lat dziewięćdziesiątych.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* uruchamia w swoim szkicu wspomniany obszerny kontekst z początków dwudziestolecia niejako mimochodem, przywołując aluzyjnie lawinę skojarzeń, problemów i postaw, jakie wyrażali i przedstawiali swoją twórczością uczestnicy sporu o niezrozumiałstwo. Podekscytowany swym odkryciem czytelnik konstatuje z niejakim

¹ Szczegółowo omawiam tę polemikę w książce *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.

zdziwieniem, że poeta ani jednym słowem nie wspomina w interesującym nas tekście ani o Irzykowskim, ani o jego adwersarzach. Pewnym wytłumaczeniem może być fakt, że Miłosz, przygotowując swą antologię, miał zapewne na myśli czytelnika nie tylko polskiego, ale i amerykańskiego czy europejskiego, nieobeznanego z polskimi polemikami literackimi. Wszystkiego to jednak nie wyjaśnia. Przemilczenie poety ma, co postaram się pokazać, swe dalsze ciągi.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* wie wszak doskonale, że fakt przemawiania czyimś głosem, z użyciem obrosłych już znaczeniami pojęć, nie zostanie przeoczony i że polski odbiorca, w każdym razie ten lepiej zorientowany, nie poskąpi wysiłku, by ustalić adresy i sensy nieujawnionych nawiązań.

Warto o nie zapytać. Warto ustalić, co jest stawką owej intertekstualnej gry, jaką Miłosz prowadzi z czytelnikiem. Otóż gra toczy się tu, jak sądzę, przynajmniej w dwu planach. Z jednej strony, służy ona zaakcentowaniu niezmienności wyborów dokonanych przez poetę w dwudziestoleciu i w zupełnie innym kontekście literatury końca XX wieku. Eksponuje zatem filozoficzno-estetyczną tożsamość młodego i starego Miłosza. Twórca lubi ją, jak pamiętamy, podkreślać i wielokrotnie to w swoich pismach czyni. Z drugiej strony, ukrycie adresów służy postawieniu określonej tezy, sformułowanej przez Miłosza w porządku tyleż historycznoliterackim, co światopoglądowym.

Aby ujawnić te dwa plany intertekstualnej gry, jaką Miłosz podejmuje w artykule *Przeciw poezji niezrozumiałej*, przybliżyć trzeba cztery szczegółowe kwestie. Ustalić wypada: po pierwsze, co Miłosz rozumie pod pojęciem „poezji niezrozumiałej”? Po drugie, przeciw komu lub czemu pisze swe noszące znamiona manifestu teksty? Po trzecie, czym poglądom spośród tych, którzy posługiwali się wcześniej pojęciem „niezrozumiałstwa” i „niezrozumiałości”, wydaje się najbliższy? Po czwarte wreszcie, jaką tezę historycznoliteracką i jednocześnie światopoglądową stawia w szkicu pisanym już w nowej, zasadniczo odmiennej epoce?

Rzecz jasna, wszystkie te kwestie ściśle się ze sobą wiążą. Ja skoncentruję się tutaj przede wszystkim na trzech pierwszych, czwartą z konieczności tylko zarysowując. Zacznę od odpowiedzi na pytanie drugie.

Miłosz, niczym w dobrze napisanym manifestie, jasno precyzuje negatywnego bohatera swych własnych wyborów. Oto jest nim „poezja nowoczesna”. Dodajmy od razu: w jej głównym nurcie, którego egzemplifikację przynosi według autora *Postscriptum* m.in. liryka Stéphane’a Mallarmégo, Francisca Ponge’a i Wallace’a Stevensa. Jako jej główne cechy Miłosz wymienia: skrajną subiektywizację, brak zainteresowania przedmiotem i czynienie z autonomii dzieła naczelnej zasady twórczości. „Poezji nowoczesnej” zarzuca tedy „niezrozumiałstwo”, będące wynikiem chęci odizolowania się, odgro-

dzenia od niepowołanych, a w efekcie – „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń” (PPN, 155). Swą niechęć, której – jak powie – towarzyszy jedynie „celebralne” uznanie, poeta motywuje przekonaniem, że tragedia ludzkiego losu nie pozwala na przyjęcie wspaniałej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury języka jako jedyne go żywiołu i zasady poezjowania. Oto kilka fragmentów szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, które w doskonały sposób egzemplifikują ten rys Miłoszowego myślenia. Poeta i krytyk pisze:

Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czystej” (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami), bo w hołdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa. (PPN, 155)

Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. (PPN, 157)

Tak więc, korzystając z moich lektur w kilku językach, przygotowuję wybór poezji nowoczesnej bardzo kapryśny, przeciwko jej głównym tendencjom wymierzony. Przeciwno potokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej. Szukam czystości rysunku, prostoty i zwięzłości. (PPN, 157)

Przykłady takiej „czystości rysunku, prostoty i zwięzłości” odnajduje Miłosz w poezji Walta Whitmana, Davida Herberta Lawrence’a, Wystana Hugh Audena. Wszyscy oni – powie – przeciwnie niż krytykowany w szkicu Ponge i Stevens, afirmują w swej twórczości byt, a przynajmniej mają taki zamiar. Autor *Świadectwa poezji* powtarza zatem alegatycznie za Whitmanem:

Jestem poetą rzeczywistości,
Mówię, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem. (PPN 157)²

Wspiera się także Miłosz przytaczaną w szkicu tezę Audena:

² Własny przekład całego wiersza Audena, cytowanego tu tylko we fragmencie, Miłosz zamieścił niedługo potem w dziele *Kłopoty z opisem rzeczy z Wypisów z ksiąg użytecznych*. Być może właśnie ten tekst Audena stał się dla autora *Kronik* inspiracją do podjęcia prac nad wspomnianą wcześniej antologią. Mowa w nim dalej o „sprawozdaniu”, które zdaje poeta, powracający z wyprawy, której celem było potwierdzenie prawdziwości rzeczy. Auden pisze: „Twierdzę, że ziemia nie jest echem / Ani człowiek widmem. / Ale że wszystkie rzeczy widzialne są prawdziwe / Świadectwo i białe świtanie rzeczy są równie prawdziwe. / Rozciąłem ziemię i twarde węgiel, i skały, i lite łożysko morza, / Zszedłem tam, żeby badać długo / I przynoszę stamtąd sprawozdanie. / Dowodzę, że wszystko tam pozytywne i gęste, / I że jest takie, jak wydaje się dziecku” (WKU, 75).

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi sławić wszystko, co może, za to, że to jest i że wydarza się. (PPN, 157)

Swoich wierszy autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w tym tekście nie przytacza. Ale czytelnik z łatwością odnajdzie w jego twórczości liczne egzemplifikacje i tematyzacje takiego sposobu myślenia o liryce. Oto jeden z przykładów. Wiersz nosi tytuł *Realizm* i opublikowany został w tomie *Na brzegu rzeki* (1994) w kilka lat po ukazaniu się analizowanych tu szkiców. Cytuję tylko jego początek.

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbywamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
**A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.**
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.
Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna,
I na żółtawym lodzie maleńkie postacie.
To wieczne jest, dlatego że raz było,
Przez jedną chwilę istniejąc i niknąc.

(*Realizm*, NBR, 1068, podkr. – A.S.)

Zawarte w tym fragmencie świadectwo współczesnego odbioru sztuki realistycznej budzi refleksję wskazującą na jego dwojaką istotę. Z jednej strony, opisanemu w wierszu „czytelnikowi” holenderskich płócien nieobca jest, co zdawałoby się oczywiste, świadomość obcowania z przedstawieniem. Z drugiej jednak, równie silnie odzywa się w nim poczucie, czy może pragnienie, zbliżenia między obrazem a przedmiotem i – w konsekwencji – między podmiotem a przedmiotem. Marzy mu się zatem rzecz z punktu widzenia teorii sztuk przedstawieniowych niemożliwa i utopijna. W *Postscriptum*, tekście stanowiącym swoisty przypis do szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*³, Miłosz

³ Miłosz napisał go, by jeszcze raz doprecyzować i wyjaśnić swój punkt widzenia w odpowiedzi na krytyczne głosy, z którymi spotkał się po ogłoszeniu szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*.

wyzna otwarcie, że chodzi mu o ten gatunek mowy artystycznej, „w której podmiot znikalby na chwilę w przedmiocie” (P, 175), a prawa subiektywnych postrzeżeń uległyby na moment pozapodmiotowej materii zdarzeń i rzeczy. Podobnie jak w wierszu *Realizm* najlepszą egzemplifikacją wyda się polskiemu poecie ten rodzaj kontaktu, do którego zaprasza widza sztuka holenderskiego malarstwa złotego wieku. Autor *Postscriptum* powie:

[...] holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu. (P, 175)

Kilka stron wcześniej czytamy:

[...] poznawalność czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą), w przeciwieństwie do wyobraźni agresywnej, która zaczyna się od „Ja”. (P, 171)

Jak należy te słowa rozumieć? Na czym miałyby polegać owo trudne do wyobrażenia zatopienie się podmiotu w otaczających go i przedstawianych mu formach bytu?

Otóż w ujęciu Miłosza zniknięcie „ja” w przedmiocie i analogicznie utożsamienie widza z obrazem oznacza podkreślenie, iż poezja (a dokładniej: ten rodzaj poezji, który autor *Wypisów z ksiąg pożytecznych* wybiera jako godny naśladowania) służy kontemplacji świata. Kontemplacji nieidącej wszak w parze, jak to ujmuje Miłosz, ze „stoicką zgodą na jego wszechobejmujące, jedyne istnienie” (PPN, 161), lecz – przeciwnie – będącej wyrazem niezgody na to, co znamionuje nieobecność bytu, czyli zło i śmierć. Poeta odwoła się tu do tradycji ustanowionej przez Tomasza z Akwinu, stawiającej znak równości między Bogiem a czystym bytem, jak również polegającej na stałym „utożsamianiu zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości” (PPN, 158). Warto w tym miejscu przypomnieć fragment utworu otwierającego tom *Na brzegu rzeki*. W *Sprawozdaniu* powraca bowiem ten sam motyw, jaki znamy zarówno z omawianych szkiców krytycznych, jak i z przywołanego przed chwilą wiersza *Realizm*.

Gromadziłem książki poetów z różnych krajów,
siedzę teraz nad nimi i zdumiewam się.

I słodko jest myśleć, że byłem kompanem w wyprawie,
która nigdy nie ustaje, choć mijają wieki.

**Wyprawa nie po złote runo doskonałej formy,
ale konieczna jak miłość.**

Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji.

**Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw
śmierci.**

(Sprawozdanie, NBR, 1050, podkr. – A.S.)

Zadaniem sztuki słowa – tak jak ją Miłosz przedstawia zarówno w cytowanych wierszach, jak i w poetyckich manifestach – jest zatem właśnie owa „hymniczność przeciw / śmierci”. W ostatnich zdaniach tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* twórca wyrazi tę myśl podobnie. „W poezji, którą wybieram, nie szukam ucieczki od grozy, raczej dowodu, że groza i cześć mogą w nas trwać równocześnie” (PPN, 162) – wyzna. W planie poetyki taka postawa owocować musi wezwaniem do opisu postrzeganego jako konieczny warunek epifanii. Autor szkicu i tym razem rozpocznie od przygany pod adresem nowoczesnej liryki. „Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem, to już za proste” (PPN, 159) – podkreśli, nie bez złośliwej satysfakcji, by chwilę później przejść do wyjaśnienia tajników i rodzaju kontaktu, jaki według niego twórca winien nawiązywać z rzeczywistością.

Opis wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajęń i, na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne. **Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawiania się rzeczywistości**, tego, co w greckim nosi nazwę *epifaneia*. [...] Epifania przerywa [...] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach. Stąd też wiersz-epifania opowiada o jednym wydarzeniu, co narzuca pewną formę. (PPN, 159, podkr. – A.S.)

W tomach poetyckich Miłosza w istocie odnajdziemy długie szeregi tak rozumianych opisów. Aleksander Fiut nazwie je metonimicznymi, ale równocześnie włączonymi w symboliczny, eschatologiczny szyfr. Ryszard Nycz podkreśli ich tradycyjny charakter, powiązanie z teologiczną proveniencją epifanii, z „sakralnymi fundamentami poszukiwanego sensu”, a zarazem zwróci uwagę na związek z rzeczywistym konkretem, z „*haecceitas* «poszczególności istnienia»”⁴. Badacz konstatuje:

[...] epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; to zaszyfrowany ślad obecności utrwalaony w przeżyciu, pamięci,

⁴ R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 169.

języku – przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś”), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość⁵.

Trudno o trafniejsze rozpoznanie. Dodać by można tylko, że Miłoszowi nieobcy jest spór, jaki w kwestii roli materii w rozumieniu *haecceitas* toczyli Duns Szkot z Akwinatą, i że stanowisko poety nie jest tu wcale jednoznaczne, bliższe ostatecznie, jak sądzę, raczej Tomaszowi niż twórcy skotyizmu. To jednak przedmiot wymagający innych, szczegółowych rozważań. Tutaj warto jedynie podkreślić, iż wertując karty szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, odnajdziemy fragmenty traktujące o niemożności dotarcia do *haecceitas* na drodze udziwnionego postrzegania przedmiotu. Stanowi ono bowiem, według Miłosza, próbę nie tyle kontemplatywnego zbliżenia się do jego istoty, ile uchwycenia dziwności percepcji. Z tego też powodu ani impresjonizm, ani kubizm nie stają przed szansą odnalezienia i rozpoznania „takości”, w czym innym bowiem lokują cel swoich spotkań z krajobrazem i przedmiotem. Miłosz rozwieje wszelkie wątpliwości i odrzuci riposty, jakie sformułować by mogli w tym miejscu zwolennicy nowoczesno-awangardowych zbliżeń do przedmiotu, bliscy przekonaniom i poszukiwaniom kubistów, Ponge’a czy Wallace’a Stevensa. Napisze:

W krótkim tryumfalnym okresie poezji francuskiej, zbiegającym się mniej więcej z kubizmem w malarstwie, nowoczesność oznaczała łączywość na nowo odkrywane elementy przedmiotów. Z tego wyłoniła się później niemal naukowa eksploracja brzośkwini czy drozda, czy ślimaka, tzn. tych naszych percepcji, które pojawiają się, kiedy dane przedmioty znajdują się w polu widzenia. Nieraz są to olśniewająco inteligentne konstrukcje, ale dla siebie niewiele w nich znajduję. „Takość” rzeczy jest w nich zastąpiona czysto mózgowym rozkładem ich na części. (PPN, 158)

Jak można dostrzec, głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” sprowadza się, upraszczając nieco, do przeciwstawienia poezji zsubiektywizowanej i pochłoniętej percepcyjnym oraz językowym eksperymentem – poezji opisowej, prostej, potocznie zrozumiałej i epifanijnej zarazem.

Pora zapytać, jak ma się to do stanowisk przedstawianych przez głównych uczestników sporu z dwudziestolecia? Po czyjej Miłosz opowiada się stronie?

Po stronie Irzykowskiego, atakującego „niezrozumiałstwo” jako pochodną „zielonej biegunki skojarzeń”⁶, „obcinania węzłów logicznych” i „poszukiwania dzikich metafor”⁷? (Nb. autor *Pałuby* definiował poezję niezrozumiałą –

⁵ Ibidem.

⁶ K. Irzykowski. *Niezrozumiałstwo*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowała, Wrocław 1975, s. 419. BN I 222.

⁷ Ibidem, s. 418.

przypomnę – jako synonim formy pozbawionej jakichkolwiek zewnętrznych wobec siebie uzasadnień i legitymizacji).

A może po stronie Witkacego, broniącego w polemice z Irzykowskim Czystej Formy właśnie jako „konstrukcji działającej jako taka, bez względu na wszelkie życiowe związki”⁸, w przekonaniu, że tylko Czysta Forma wywołuje w odbiorcy poczucie Jedności Istnienia, a w konsekwencji pozwala doznać Tajemnicy Metafizycznej?

Czyje tezy postawione w tym toczonym wokół awangardowej formy sporze Miłosz mógłby powtórzyć?

Wybór samego pojęcia „poezji niezrozumiałej” wskazywać by mógł, że autorowi *Postscriptum* bliższy jest Irzykowski. Wszelako nie opowiada się on – tak jak to ostatecznie uczynił twórca *Pałuby* – za formą utrudnioną, ale czytelną. Przeciwnie, Miłosz z uporem domaga się prostoty i potocznej zrozumiałości poezji. Awangardowa forma budzi w nim – jak pamiętamy – jedynie celebrialne uznanie, lecz nie afirmację.

Z tego samego powodu poeta nie może w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* przyklasnąć także Witkacemu jako obrońcy Czystej Formy. Z drugiej strony jednak, pojawia się w tym tekście nieopatrzonej adresem cytaty z autora *Nowych form w malarstwie*. I to w ważnym momencie. Wówczas, gdy Miłosz postuluje powrót do epifanijnego opisu.

„Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia” oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka, uświadamiamy sobie nagle, że to jest, choć mogłoby nie być. Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, zanika umiejętność opisu. (PPN, 158–159)

– powtarza po raz kolejny Miłosz, splatając wątek Witkacowski z parafrazą cytowanych wcześniej słów Audena.

Warto podkreślić, że autor polemicznego wobec też Irzykowskiego *Wstępu do rozważań nad niezrozumiałstwem* jest też jedyną osobą spośród wszystkich uczestników sporu z dwudziestolecia, którą poeta wymienia z nazwiska w drugim z analizowanych tu szkiców. Nic dziwnego. Opowiadając się za „sztuką obiektywną”, oczywiście bez „naiwnej wiary w możliwość przedstawienia rzeczy «tak jak naprawdę są»” (P, 163–164), Miłosz podąża przeciw

⁸ S.I. Witkiewicz, *Wstęp do rozważań nad niezrozumiałstwem*, w: idem, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. i przypisy J. Leszczyński, postłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976, s. 364. Skądinąd wiadomo, że Witkacy był zwolennikiem harmonijnej koincydencji elementów trojakięgo rodzaju: „uczucie metafizycznych”, „uczucie życiowych” oraz intelektu. Z równie silną niechęcią wyrażał się o sztuce realizmu, oddającej prymat „uczuciom życiowym”, jak i o sztuce abstrakcyjnej, absolutyzującej intelekt. Akt kreacji, owocujący Czystą Sztuką, rozumiał jako idealną jedność wszystkich trzech wymienionych elementów.

śladem Witkacego, podkreślając – nie po raz pierwszy zresztą – rolę poezji w świecie, w którym metafizyka zdaje się już nie mieć miejsca. Od tego kluczowego, a właśnie Witkacowskiego, spostrzeżenia rozpoczyna się także szkic *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Autor pisze:

[...] wyobraźnia religijna w cywilizacji naukowo-technicznej stale ulega erozji. [...] Może ktoś zapytać, czy zagadnienia, które zaprzatają umysł teologa albo filozofa, mają dzisiaj wagę dla poety. Odpowiadam na to „tak” i postaram się wyjaśnić dlaczego. (PPN, 151)

W *Postscriptum* Miłosz wymieni już otwarcie twórcę *Nienasycenia* jako autora tezy, iż poezja przejmuje (na jakiś czas) rolę ostoji *mythos*. Co więcej, akceptując takie właśnie rozpoznania, potraktuje je jako okazję do dowartościowania własnej roli jako poety. Warto ten *passus* przytoczyć, eksponuje on bowiem także drugiego negatywnego bohatera Miłoszowego manifestu – przedstawianego tu jako spadkobierca i kontynuator nowoczesnej myśli, radykalizującego przekonanie o zerwaniu relacji między liryką, człowiekiem i rzeczywistością.

I nagle, wybrawszy zawód poety, kiedy daleko było do przyznawania mu tak centralnej roli, musiałem sobie uświadomić swoją ważność. Niby inaczej być nie mogło. Rozpad rzeczywistości nie gwarantowanej przez żaden absolut, następnie rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie. Tutaj jednak pojawia się paradoks. Oto właśnie poeta swoją działalnością udowadnia, że z chwilą kiedy przyjmie założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona. Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek maluczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa. (P, 174)

W przywołanym tu fragmencie *Postscriptum* podkreślony zostaje konieczny związek postulowanego przez Miłosza wzoru poetyckości z referencją świata i dbałością o „treść żywą”, bez której nie tylko sztuka, ale i wszelkiego typu ludzka działalność, wydają się autorowi owych słów jałowe, pozbawione celu, obezwładniające same siebie.

Zebrawszy te wszystkie cytaty, łatwo dojść do wniosku, że twórca tekstów *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum* celowo w swoim manifestie nie wspomina sporu z dwudziestolecia, którego szeroki kontekst przecież uruchamia. Tyleż aluzyjnie, co intrygująco, najpierw go wydobywa i zaraz, równie prowokacyjnie, porzuca. Powód takiego zachowania wydaje się jasny, a przesłanie czytelne. Otóż Miłosz nie chce wypowiadać się w kwestii niezrozumiałstwa językiem twórców i komentatorów Pierwszej Awangardy. Nie

chce spierać się o kształt awangardowej formy. Jeśli przywołuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w postaci cytatu czy powtórnego pojęcia, nazwiska adwersarzy polemiki z dwudziestolecia – Irzykowskiego i Witkacego – to raczej po to, aby przenieść dyskusję w inne rejony. Właśnie dlatego konsekwentnie naprowadza czytelnika na te wątki rozważań uczestników słynnej polemiki, które wydać się mogą antynowoczesne. Pisząc swe manifesty w latach dziewięćdziesiątych, nie przez przypadek nie odwołuje się także do bliższego mu chronologicznie popaździernikowego sporu o wyobraźnię. Afirmowane w roku 1958 przez Kwiatkowskiego polskie surrealizmy, tropione w liryce Jerzego Harasymowicza i Stanisława Czycza, wydać mu się muszą przecież tak samo niekorzystne dla uprawy „gospodarstwa polskiej poezji” jak francuski symbolizm czy kubizm. Wybór, jaki został zarysowany w słynnym szkicu *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, dotyczył – przypomnę – tylko dwóch orientacji tego samego awangardowego paradygmatu: konstruktywistycznej i surrealistycznej. Żadna z nich, w przekonaniu Miłosza, nie oferuje poszukiwanej drogi dojścia do „takości” przedmiotu, nie otwiera także szansy na chronienie podmiotu, który swą siłą odnajdywać mógłby w „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”. Nie ma zatem sensu kontynuowanie sporu o wyższości jednej nad drugą. Retoryka polemiki z dwudziestolecia, przeciwnie, operuje pojęciami, które nadają się do wykorzystania, pod warunkiem wszelako, iż oczyści się je ze znaczeń przypisanych im przez awangardę.

Powtórzę: Miłosz kontynuuje, a raczej odnawia spór o „niezrozumiałstwo” nie jako wewnątrzawangardowy spór o formę, lecz jako antynomię między światopoglądem tradycyjnym, którego dykcją w XX wieku jest klasycyzm, a światopoglądem nowoczesnym, którego ostatnim wielkim projektem jest modernizm rozumiany jako formacja mająca dwa otwarcia – antymimeetyczne w Młodej Polsce i antyromantyczne w dwudziestoleciu⁹. Tym samym u progu lat dziewięćdziesiątych autor antologii wierszy przedkładających kontemplację rzeczy nad introspekcję podmiotu powtarza wybór dokonany w początkach swej twórczości. Oczywiście, czyni to w innym kontekście, w momencie, kiedy – jak pisze – „rozpad rzeczywistości [...] następnie rozpad podmiotu zostały w spadku mową, która mówi siebie” (P, 174), a liryka – czego jako poeta obawia się najbardziej – przejmując założenia dekonstrukcji, narażona zostaje na bezwład i izolację od problemów dotyczących człowieka zmagającego się z grozą nicości.

⁹ Takie rozumienie modernizmu jako formacji mającej dwa otwarcia: młodopolskie, którego głównym wyznacznikiem jest odrzucenie tradycji dziewiętnastowiecznego mimetyzmu, i awangardowe (po roku 1918), oparte na odrzuceniu tradycji romantycznej, proponuje W. Bolecki (*Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4).

W tym właśnie momencie natrafiamy na ślad wspomnianej tezy historycznoliterackiej, którą Miłosz stawia, podkreślając „oczywistą ciągłość” (PPN, 152) między modernizmem a postmodernizmem. Związek dziś już raczej niekwestionowany, ale u progu lat dziewięćdziesiątych wcale nie tak oczywisty dla polskiego czytelnika, a nawet literaturoznawcy.

Autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w odniesieniu do modernizmu i postmodernizmu konsekwentnie naświetla i poddaje krytyce te wątki, które są światopoglądowo sprzeczne z uprzednią wobec obu tych okresów wiarą (można ją, upraszczając, nazwać klasycystyczną) w przedmiotowy świat i jego sens. Trwała ona dopóty – wysuwa silną tezę Miłosz – dopóki nie pojawiła się wyobraźnia podmiotu skupionego na samym sobie, zamykającego się coraz szczelniej w porządkach nieświadomego i wrażeniowego.

Ale czymże jest owa nowoczesność? Przeciwstawia się dzisiaj postmodernizm modernizmowi, co jednak zdaje się zmierzać do przekreślenia oczywistej ciągłości. Należy cofnąć się do chwili, kiedy rodzina hołdowała wierzeniom tradycyjnym, natomiast pochodzący z niej poeta czuł się emancypowany i umieszczał swoją rodzinę w kategorii, której nadawał niezbyt pochlebne miano burżuazji, filistrów itd., choć po prostu rozumiał przez to zwyczajną ludzkość nie zajmującą się sprawami umysłu. (PPN, 152)

Jak widać, Miłosz gotów jest zaryzykować porównanie go z filistrem, by tylko zaakcentować niezbieżność poszukiwanej przez siebie postawy poetyckiej z *emploi* nowoczesnego poety izolowanego od otaczającej rzeczywistości, zajmującego się sprawami własnego umysłu, jaźni, percepcji i języka. Dlatego gdyby szukać w wypowiedziach Karola Irzykowskiego myśli najbliższej Miłoszowi, należałoby przywołać nie tyle opublikowany w roku 1924 i rozpoczynający awangardowy spór szkic *Niezrozumiałstwo*, lecz wcześniejszy, pochodzący z roku 1908, tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*. To w nim Irzykowski rozwijał – pokrewną Miłoszowej – kwestię agresywnej wyobraźni, która zaczyna się od „ja”.

Autor *Czynu i słowa* konstatował w *Niezrozumialcach* pojawienie się nurtu zainteresowania jaźnią, dopełniającego naturalizm. Zauważał, że owa – jak ją nazywał – „kinematografia duszy”¹⁰ wykształciła w sztuce dwie odmiany. Twórca pierwszej, obawiając się zbytniej niejasności (uniemożliwiającej rozumienie), „obracał się [...] w zakresie zewnętrznych zjawisk duchowych, pokazywał duszę w chwili, gdy ona zachowuje się biernie, w stanie *dolce far niente*”. Bawiło go – jak pisał – przede wszystkim „tło, na którym się dusza wylegiwa: krajobraz, kawiarnia, pokój itd.”¹¹ Zwolennik drugiej, tracąc ów

¹⁰ K. Irzykowski, *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, s. 105.

¹¹ Ibidem, s. 106.

pożądany według Irzykowskiego dystans i lekceważąc przymioty czytelności, pozwalał, by „dusza w stanie czynnym, ruchomym”, zaczęła „sama siebie przeszukiwać i odsłaniać swe głębie”¹². Twórca ten, już nie tylko przełamując, ale odrzucając mit *mimesis*, zanurzał się w sobie, odbijał we własnych zwierciadłach. Autor *Pałuby* przykłady pierwszej, zainteresowanej „duszą” strategii poetyckiej odnajdywał w poezji i dramaturgii Arno Holza. W liryce jego następców – Maurice’a Maeterlincka, Johannesesa Schlafa, Alfreda Momberta, Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego – rozpoznawał natomiast coraz liczniejsze ślady pogłębiania się samowystarczalności i autoreferencjalności podmiotowego świata jaźni.

Ta metoda cofania się do korzeni duszy [...] padła [...] u nas na grunt podatny, wspierana zwłaszcza przez szal regresu do słowiańskości (Wolska, Wyspiański) i różnych innych [...] „pra”, czy „prae”¹³

– konstatował z wyraźną dezaprobatą. Zwracał nie bez racji uwagę na paradoksalną nieautonomiczność introspektywnych wizji i podkreślał ich zbieżność z modnymi i nośnymi koncepcjami psychologicznymi i filozoficznymi. Pisał w roku 1908:

W tym punkcie przełamał się naturalizm, gdyż [poeta – A.S.] stanął wobec niespodzianek; z wygodnego widza stał się górnikiem i nurkiem. [...] Każdy poeta widział w swej duszy takie głębie i dna, jakie według swojej filozofii znaleźć się w sobie spodziewał. [...] Wszystkie te wizje jednak były samooszukiństwem, albowiem właściwy temat wizji poddawała zawsze jakaś teoria czy filozoficzna, czy przyrodnicza, czy antropologiczna. Ci poeci-górnicy wykopują z tryumfem i z gestami niespodzianki zawsze to, co przedtem sami chyłkiem zakopali. Aby zaś zatrzeć ślady tej roboty, starają się o to, aby wydobyty z kopalni metal nie był czystym metalem, lecz rudą, czyli: mieszają do rezultatu swego odkrycia tyle niejasności i niedorzeczności, aż osiągną pozór wizji¹⁴.

Jestem przekonana, iż sprzeciwiający się niezrozumiałej poezji końca XX wieku Miłosz, wiążąc jej ciemność z nadmiernym zainteresowaniem głębokim *ego*, mógłby się pod tymi uwagami Irzykowskiego podpisać. Czyż nie z podobnego rozpoznania wywieść możemy głoszoną przez autora *Postscriptum* tezę, iż „wielu poetów nie uświadamia sobie nawet, do jakiego stopnia uprawiają dalszy ciąg francuskiego symbolu, który w dziewiętnastym wieku wypracował wzory zachowań poety zbuntowanego i izolowanego” (PPN, 152)? Wzory, dodajmy, znajdujące swą paralelę właśnie w przekształcających się

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 107.

¹⁴ Ibidem, s. 106–107.

ujęciach tego – kluczowego dla wysokiego modernizmu – tropu. Ewolucja symbolu polegała przecież właśnie na stopniowym niwelowaniu dystansu między obrazem a ukrytym za nim przesłaniem, które poddane było postępującej stale redukcji. Na wykorzenianiu znaczonego z porządków idealistycznych, na równoczesnym indywidualizowaniu i wiązaniu go z teoriami psychologicznymi. W konsekwencji także na coraz dalej idącej autonomizacji warstwy znaczącej symbolu.

Miłosz w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* formułuje podobny do twierdzeń Irzykowskiego pogląd na źródła emancypacji niepożądaney, stroniącej od pozapodmiotowego świata, wyobraźniowej i dlatego niezrozumiałej poezji. Krytyczne oceny, jakie Irzykowski wystawił na początku XX wieku czytany przez siebie „niezrozumiałcom”, autor tomu *Na brzegu rzeki* powtarza pod koniec stulecia w odniesieniu do twórców odpowiedzialnych za ukształtowanie się głównego nurtu nowoczesnej liryki: Mallarmégo, Ponge’a, Stevensa, ale także wszystkich ich mniej znanych kontynuatorów i następców.

Upominając się o dystans, który stwarza naturalną szansę „oswajania” (co nie znaczy zapoznawania) grozy i zachowania zdolności do afirmacji świata, naprowadza czytelnika mimochodem na myśl o jeszcze jednym autorze, który tendencje psychologizyczne harmonijnie łączył z epifanijnym opisem. Jego nazwisko w tekście *Przeciw poezji niezrozumiałej* nie pada. Napotkamy je jednak w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych*, gdzie czytamy o roli pamięci w sztuce, która chce przeciwstawić się wszechogarniającemu pesymizmowi i narastającej nieobecności. Miłosz powtarza za Schopenhauerem:

Sztuka wyzwala i oczyszcza, a jej zapowiedzią są te krótkie chwile, kiedy patrzymy na piękny krajobraz, zapominając o sobie, kiedy znika, roztopia się wszystko, co nas dotyczy.

A dalej pisze:

Wspominając [...] do niczego już nie dążymy, niczego nie obawiamy się [...] stajemy się okiem, które ogląda i odnajduje szczegóły poprzednio wymykające się naszej uwadze. Formuła „Pana Tadeusza”, w dwudziestym wieku – Prousta. (WKU, 12–13)¹⁵

¹⁵ Bardzo charakterystyczne, że także w tym kontekście przywołani zostają siedemnastowieczni Holendrzy. Ich sposób patrzenia na rzeczywistość nazwie poeta za Schopenhauerem percepcją czysto obiektywną. Powtarza za filozofem: *To właśnie widać u tych godnych podziwycy holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wnieśli trwałe pomniki swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie (WKU, s. 13).*

W eposie Mickiewicza i prozie Prousta poeta odnajduje zatem teksty reprezentacyjne dla formuły, wedle której przedmiot staje się sprzymierzeńcem podmiotu, w tym sensie, iż pozwala, a może nawet nakazuje (?) mu „zapomnieć o sobie”, a tym samym uobecnić w kontemplatywnym wspomnieniu to, co najważniejsze i życiodajne dla zagrożonego śmiercią i zarażonego pesymizmem człowieka.

Dlatego, gdyby pokusić się o poszukiwanie kolejnych niejawnych i, być może, niezamierzonych powiązań między szkicem Miłosza a wcześniejszymi tekstami traktującymi o „niezrozumialcach” i „niezrozumialstwie” tudzież „niezrozumiałości” poezji, wskazać by można jeszcze jeden. Jego autorem jest właśnie twórca *W poszukiwaniu straconego czasu*. 15 lipca 1896 roku publikuje on na łamach „La Revue Blanche”, w dziewiątym tomie tego pisma (nr 75), szkic *Contre l’obscurité*, którego tytuł Boy proponuje tłumaczyć jako *Przeciwko niezrozumialstwu*¹⁶.

Powiem od razu, iż sposób widzenia problemu przez Prousta wydaje mi się najbliższy myśleniu Miłosza. Autor książki *W stronę Swanna* spiera się w swoim szkicu z symbolistami. Podobnie jak Miłosz – upomina się o zanurzenie w codzienności, o uwagę dla tego, co jednostkowe, a przez to istotne w swej materialności i pojedynczości. Odrzuca także, znów podobnie jak Miłosz, „okazywanie pogardy masom”. Proust nazwie ten rys symbolistycznej postawy „chęciami poślednimi, które [...] zachwycą miernych czytelników”¹⁷. Niezrozumialcami nazwie przeto tych, którzy celowo utrudniają przekaz, piszą wiersze-rebusy, pomijają to, co jednostkowe. Analogicznie do też znanych nam ze szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, autor *Contre l’obscurité* wyraża przekonanie, że w poezji chodzi o coś więcej niż o literacką grę. Pisze:

Za pomocą waszych objaśnień zrozumieć, być może, wasz wiersz jako teoremat lub jako rebus. Poezja wymaga jednak większej dawki tajemnicy, wrażenie zaś poetyckie, całkowicie instynktowne i spontaniczne, nie ma tu czego szukać¹⁸.

Przeciwnie, liryka winna penetrować „[...] ciemność całkiem innego rodzaju. Można ją z powodzeniem zgłębiać, nie można jednak bronić do niej dostępu niezrozumialstwem języka i stylu”¹⁹.

¹⁶ T. Żeleński (Boy), *Proust jasny i ciemny*, w: idem, *Pisma*, t. 13: *Obiad literacki. Proust i jego świat*, Warszawa 1958. Śladem tym podąża M.P. Markowski, podejmując taką samą decyzję w kwestii tłumaczenia tytułu. Zob. M. Proust, *Przeciwko niezrozumialstwu*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, przeł. M. Bieńczyk, J. Margański, M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 27–32.

¹⁷ M. Proust, *Przeciwko niezrozumialstwu*, op. cit., s. 31.

¹⁸ Ibidem, s. 30.

¹⁹ Ibidem, s. 29.

Proust krytykuje także jako błędne jeszcze jedno założenie symbolistów. Mianowicie przekonanie, iż liczy się jedynie to, co uniwersalne, w konsekwencji czego konkretny byt sprowadzony zostaje do roli li tylko odpowiednika. Pisze:

Otóż utrzymując, iż neguje „przypadki czasu i przestrzeni”, wskazując jedynie prawdy wieczne, zapoznaje on [tj. symbolizm – A.S.] inne prawo życia, które głosi, iż to, co powszechne i wieczne, może objawić się jedynie poprzez to, co jednostkowe²⁰.

Jak zauważa jeden z badaczy, w tych właśnie słowach z *Contre l'obscurité* Proust bodajże po raz pierwszy wypowiedział fundamentalne prawo swej estetyki, powtarzane przez niego wielokrotnie w późniejszej twórczości. Głosi ono, iż dzieło sztuki zakorzenione winno być w świecie jednostkowym, odsyłać zaś – co bynajmniej nie sprzeczne, lecz właśnie implikowane – do praw powszechnych. W jednym z listów – przypomina Markowski – Proust pisał, że „wielkie arcydzieła są zarazem bardzo ogólne i bardzo szczegółowe: wychodzą od bardzo konkretnego życia i zmiierzają w stronę ludzkości”²¹. Nie muszę dodawać, że właśnie to prawo wyznaje niezmiennie również autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*. On sam mógłby podpisać się pod następującymi słowami Prousta:

Dzieła czysto symboliczne ryzykują [...] utratę życia, a przez to głębi. Co więcej, jeśli nie poruszają umysłu, ich „księżniczki” i „rycerze” podsuwać będą sens niejasny i trudny do uchwycenia, wiersze, które powinny stać się żywymi symbolami, przemieniają się w zimne alegorie²².

W przekonaniu autora *W poszukiwaniu straconego czasu* przed takim obrotem sprawy zabezpiecza koncentrowanie się na naturze. Rada, jakiej udzieli on pisarzom „utrudniającym” swe wiersze, brzmieć będzie jednoznacznie: „Niech poeci znajdą natchnienie w naturze, gdzie jeśli nawet treść jest niejasna, forma pozostanie jednostkowa i zrozumiała”²³.

Dodać należy, że *Contre l'obscurité* to niejedyny szkic, w jakim Marcel Proust z niechęcią wyraża się o francuskich symbolistach. Markowski przypomina w swoim komentarzu, iż równie poważne zarzuty pisarz sformułował w niedokończonym i niepublikowanym za życia szkicu, zatytułowanym przez wydawcę *La jeunesse flagornée* [*Młodość połączona*]. Proust pisał w nim:

²⁰ Ibidem, s. 31.

²¹ Ibidem, s. 206. Cyt. za komentarzem M.P. Markowskiego.

²² Ibidem, s. 32.

²³ Ibidem.

Nigdy poczucie obowiązku nie było tak nikłe, nigdy pogarda dla tradycji tak wielka. Młodzi inteligentni ludzie nie troszczą się wcale o moralność, nie pracują, czytają jedynie współczesnych sobie bajorzy, tworzą własną retorykę na wzór Mendesa i Moréasa [...]”²⁴.

Czyż nie są to właśnie tezy Miłosza ze szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*? Ja znajdowałabym tu wiele podobieństw. Miłosza i Prousta łączy nie tylko niechęć do symbolizmu. Nade wszystko – podobne stanowisko – podobne stanowisko w kwestii referencji sztuki słowa i zaniepokojenie zbyt wielkim znaczeniem nadawanym w poezji współczesnej egotycznej wyobraźni podmiotu.

I jeszcze jedna, przedostatnia już uwaga. W eseju *Przeciw poezji niezrozumiałej* Miłosz objawia się, o czym była mowa, jako krytyk struktur nowoczesnej liryki. Nycz nazwie nawet ów tekst, podobnie jak wiersz *Ars poetica*? – „antymodernistycznym manifestem”²⁵. Autor tomu *Na brzegu rzeki* przedstawia się w tym szkicu, co nikogo nie dziwi i co jest owym powtórzonym wyborem, jako zwolennik paradygmatu klasycystycznego. Nie możemy však zapominać, że ten ostatni jest jednym z dwóch osiowych nurtów modernizmu właśnie, rozumianego jako szeroka formacja²⁶. Podobnie jak osiami tymi są dwie koncepcje literatury, oparte na odmiennie pojmowanej kategorii reprezentacji – Proustowska i Mallarmeńska²⁷.

Miłosz, opowiadając się za pierwszą – Proustowską, wybiera klasycyzm, ale jest to klasycyzm nowoczesny. Jego nowoczesność przejawia się w analizowanych tu szkicach choćby wtedy, gdy twórca antologii zdradza, że poszukując wierszy, które „honorują przedmiot, nie podmiot” i które „zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego” (PPN, 156), porzuca pierwotny zamiar sięgnięcia do tekstów z różnych epok i ogranicza się do poezji dwudziestowiecznej ze względu na – uwaga – wersyfikacyjne walory wiersza wolnego²⁸.

Pozostaje nowoczesny również wtedy, gdy pisze w *Postscriptum*, że jedynym oparciem dla poety próbującego uchwycić nieprzebraną wielość zjawisk

²⁴ M. Proust, [*La jeunesse flagornée*]. Cyt. za komentarzem Markowskiego (s. 207). Tam też tytuł przekładu: *Młodość potęchana*.

²⁵ R. Nycz, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, op. cit., s. 158.

²⁶ Zob. E. Możejko. *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6.

²⁷ Zob. M.P. Markowski. *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 9–10.

²⁸ Miłosz pisze: „Początkowo zamierzałem zbierać okazy z różnych epok, ale wreszcie zatrzymałem się na tym, co bliżej. W znacznym stopniu przesądziła o tym – co może dziwić – wersyfikacja. Bo jednak zauważyłem, że tradycyjny wiersz rymowany narzuca się swoją formą dźwiękową kosztem, mniejszym czy większym, obrazu. Dopiero pozbycie się jego miar stałych pozwala się skoncentrować na obrazie” (PPN, 156).

„są jego własne percepcje, z konieczności subiektywne” (P, 163). Także w momencie, w którym podkreśla zanik naiwnej wiary w możliwość przedstawiania rzeczy takimi, jakie są naprawdę.

Nowoczesny, czy raczej ponowocześnie nowoczesny, jest wreszcie wtedy, gdy w tym samym okresie, w którym formułuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* teorię „epifanijnego opisu”, w swych tomach poetyckich zamieszcza „kolażowe poematy”, na poziomie formalnym zbliżone do postmodernistycznych sylw²⁹. Na ten aspekt twórczości późnego Miłosza zwracał uwagę Ryszard Nycz. W swych rozważaniach o autorze tomu *Na brzegu rzeki* badacz stawiał nawet tezę, iż pojawiająca się w tekstach Miłosza

[...] nieoczekiwana na pierwszy rzut oka, krytyka modernistycznej koncepcji poezji idzie w parze z postulowaniem takich jej własności, które zwykło się dziś uznawać za typowo postmodernistyczne³⁰.

I dodawał:

Zbieżność cech daje się jednak odnaleźć zasadniczo tylko na poziomie formalnym: założenia estetyczno-filozoficzne, a także przesłanki światopoglądowe poetyki Miłosza trudno byłoby uzgodnić z przeświadczeniami postmodernistów [...]³¹.

W dalszej partii swego obszernego studium, interpretując ostatnie książki liryczne Miłosza (szczególnie tomik *To*), badacz zauważał, że pojawiająca się w nich poetyka jest wyrazem wyjścia zarówno poza zasadę epifanijnego obrazu, jak i poza zasadę „humanizacji pozaludzkiego”, która organizuje estetykę nowoczesną.

[...] poetyka wskazywania pozaludzkiego [...] odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownieniem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bez-sensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości³².

[...] wskazać istnienie pozaludzkiego to pokazać świat, który nie daje się ująć w ludzkich kategoriach; świat, który – pozbawiony przeszłości i przyszłości – obywa się bez ludzkiego doświadczenia czasu, który jest nie do przedstawienia, opowiedzenia czy zinterpretowania³³.

²⁹ Nycz w tych dwu formach poetyckich odnajduje ekwiwalent dwu rywalizujących ze sobą tendencji. Pisze: „Pierwsza zmierza do ujęcia rzeczywistości jako materialnego przejawu pewnego ukrytego porządku; druga zaś widzi w niej przede wszystkim swego rodzaju nieograniczoną całość”. W: idem, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: *Czesława Miłosza tropienie realności*, op. cit., s. 162.

³⁰ Ibidem, s. 158.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 180, 182.

³³ Ibidem, s. 185.

Znaczenia tych spostrzeżeń nie sposób nie docenić. Przeciwnie, wypada je z całą wnikliwością rozważać, pamiętając choćby o takich fragmentach, jak ten z wiersza *Oset, pokrzywa* z przełomowego pod wieloma względami tomu *Dalsze okolice* (1991):

Miał mnie okupić dar układania słów,
Ale muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną.

Z ostem, pokrzywą, łopuchem, belladonna,
Nad którymi wietrzyk, senny obłok, cisza.

(*Oset, pokrzywa*, DO, 996)

Czyżby poeta zwątpił ostatecznie? Intuicyjnie – budzi się we mnie sprzeciw. Czy w istocie stary Miłosz wyrzeka się owego przedstawiania, opowiadania i interpretowania? Czy przekracza modernizm, starając się sięgnąć „poza [...] granice ludzkiego wyrazu”³⁴, a nie, jak wcześniej, ponawiając próby jego znajdowania i osadzania w niepewnej, wysiłonej, ale jednak trwającej ufności? Jeśli tak, to tylko w jakimś stopniu. O ile w świetle rozpoznania Nycza nie-modernistyczność Miłosza wydać się może cokolwiek ponowoczesna, o tyle z pewnością nie nabiera negatywnego charakteru ponowoczesności. Miłoszowi obca pozostaje rozpacz. Nadal jest on poetą afirmacji i podziwu. Nie popada – co Nycz podkreśla – „ani w ascetyczne milczenie, ani w marnotrawny bełkot”³⁵. Zawsze ukazuje się nam jako piewca tego, co istnieje, i co, będąc dostępne zmysłom, choćby po części jest zrozumiałe. *Oset, pokrzywa, łopuch i – nomen omen – belladonna* zachowują nadal swe piękno.

Intertekst nieuwzględniony

Kończąc, chciałabym pokusić się o jeszcze jedną próbę zestawienia interesujących mnie szkiców Miłosza z tekstem tematycznie i tytułarnie wyraźnie im pokrewnym, choć niewątpliwie niewłączonym przez autora *Postscriptum* w siatkę ukrytych nawiązań. Lektura ta pozwoli, co jest powodem tego przywołania, oddać na chwilę głos postponowanej przez Miłosza poezji niezrozumiałej. Liryce ciemnej, bo zbyt introspektywnej i, co ważniejsze, świadomie rezygnującej z kontemplacji przedmiotu na rzecz wewnętrznych ćwiczeń *ego*, w nadziei na odnalezienie nowego poety. Tezy Miłosza z tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* są, czego nie sposób przemilczeć, wyraźnie wy-

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

ostrzone, a nieraz niesprawiedliwe w swej ogólności i jednostronności. Gdyby chcieć podjąć z nimi polemikę językiem odrzucanego przez Miłosza światoodczucia, a równocześnie przywołać racje, których autor *Postscriptum* nie bierze pod uwagę, przypomnieć by można właśnie nieco wcześniejszy, choć też powojenny, szkic Aleksandra Wata zatytułowany *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, napisany najpewniej między rokiem 1963 a 1965. Krzysztof Rutkowski włączył go po dwudziestu z górą lat do pierwszej edycji *Dziennika bez samogłosek* (Londyn 1986, wyd. krajowe: Warszawa 1990). Nawiązujący do sporu z dwudziestolecia tekst autora *Mojego wieku* powstał więc znacznie wcześniej niż późne manifesty Miłosza, ale czytelnik sięgnąć mógł po wszystkie te szkice w czasie nie tak bardzo odległym.

Wat zaczyna obronę „ciemnej” poezji od wyrzutu, jaki niegdyś Norwid sformułował pod adresem biernego czytelnika, któremu nie chce się zapalić świecy, symbolizującej wysiłek rozumienia. Nazwie go człowiekiem, który „ponad wszystko dbając o porządek i rygor, nie dostrzega w nowej poezji żadnego ładu”³⁶. Tym samym – powie – czytelnik ów traci możliwość przebycia wraz z „ciemnym”, nieracjonalnym, przedkładającym wyobraźnię, wrażliwość i pamięć nad dyskurs logiczny, poetą drogi sprzyjającej indywidualacji. Ta ostatnia stanowi tu wartość najwyższą, bo podmiototwórczą, a równocześnie – uprzedźmy – izolującą od groźnych wpływów historii.

[...] **autentyczna poezja nowa formuje i udoskonala swoich czytelników**, [...] czytelnik „staje się”, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą. [...] niezależnie bowiem od wyniku, jeżeli poeta jest autentyczny, sama droga, sam wysiłek staje się dla czytelnika pracą na sobą, pokazuje mu inne horyzonty, **przeobraża go wewnątrznie w procesie „indywidualacji”**, jaką C.G. Jung dostrzega w praktyce alchemików³⁷.

Poezja, niczym alchemia, winna – podpowiada autor *Ciemnego świecidła* – temu procesowi indywidualacji nie tylko sprzyjać, ale być z nim, na ile to możliwe, tożsama, zarówno w akcie twórczym, jak i w akcie odbiorczym. Prawdziwą wartością jest bowiem – tu Miłosz mógłby Watowi przyklasnąć – nie język, nie metafora, lecz swoista „nadwartość”³⁸, będąca równocześnie pochodną i niepodważalnym dowodem istnienia jednostki w porządkach innych niż społeczne, pragmatyczne, naukowe, zawładnięte bez reszty przez racjonalne pragnienie czynu. „Co jest ważniejsze: para butów czy Madonna

³⁶ A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, w: idem, *Publicystyka*, zebrał i oprac., przypisy, posłowie P. Pietrych, Warszawa 2008. *Pisma zebrane*, t. 5, s. 721.

³⁷ Ibidem, s. 720–721, podkr. – A.S.

³⁸ Ibidem, s. 724.

Rafaelowska?³⁹ – pyta retorycznie Wat i odpowiada, udzielając zarazem reprimendy poetom „jasnym”, ale nieautentycznym.

[...] nie o Rafaela tu idzie, ale o niepoliczonych jego naśladowców. Kto bowiem nie stwarza w sztuce jakiejś nowej wartości, absolutnie nieporównywalnej z innymi, zindywidualizowanej, ten wykonywa pracę o wiele niżej stojącą w skali ludzkich zajęć od rzetelnego powiększania dóbr ludzkich o parę obuwia⁴⁰.

Autor *Mojego wieku*, podobnie jak twórca *Gucia zaczarowanego*, powie, że interesuje go poezja metonimiczna. „Poezja bowiem metaforyczna doszła do impasu”⁴¹. Posiłkując się tym Jakobsonowskim przeciwstawieniem, dookreślonym przez siebie jako opozycja liryki odwołującej się bądź do wyobraźni (poezja metaforyczna), bądź do wrażliwości i pamięci (poezja metonimiczna), Wat zdystansuje się od awangardowego wyścigu z konwencjonalizującą się formą. Napisze: „Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety”⁴². Postulat ten Wat rozumieć będzie w sposób naznaczony pospołu wysokomodernistyczną i quasi-nadrealistyczną atencją dla wewnętrznego krajobrazu jednostki⁴³. Wezwie przeto do „pisania wierszy jako przeistoczenia własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenia własnej psychiki w twórczość”. I doda:

W ten sposób praca indywiduacji, którą czytelnik autentycznie nowy przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem samego siebie⁴⁴.

Inaczej mówiąc, twórczy i psychiczny wysiłek, ewokujący przy okazji – jako przymiot, nie jako cel – ciemną formę, okaże się fundamentem i gwarantem autentycznego istnienia, nieredukowalnego do żadnych zewnętrznych porządków.

Gdyby chciał poszukać dalekich koincydencji między prezentowanymi tu tezami Wata a głosem kogoś z adwersarzy sporu z dwudziestolecia, wymienić by trzeba znów, jak sądzę, Witkacego. Watowskie rozumienie cechy wyróżniającej „ciemnego” poetę, owego – jak czytamy – świadomego czy nieświadomego poczucia „tajemnego nabytku, darowanej mu nadwartości”, któ-

³⁹ Ibidem, s. 725.

⁴⁰ Ibidem, s. 725–726.

⁴¹ Ibidem, s. 723.

⁴² Ibidem.

⁴³ Zob. M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: eadem, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 19–97, a także W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*. (Wat – inne doświadczenie), „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 29–39.

⁴⁴ A. Wat, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, op. cit., s. 723.

ra staje się „jego pomazaniem”⁴⁵ i która realizuje się w twórczej i psychicznej zmianie, bliskie jest wszak Witkacowskiej koncepcji Istnienia Poszczególne- go. U Wata, jak u autora *Nowych form w malarstwie*, Istnienie Poszczególne jest nie tylko pochłonięte własną dziwnością i ciemnością, ale też – przede wszystkim dzięki ich przeżywaniu – konstytuowane i uwzniośnione. Niepodda- jąca się racjonalnemu wytłumaczeniu ciemność okazuje się czytelnym i ja- snym ekwiwalentem, przymiotem, symptomem – jakkolwiek by to nazwać – czy to metafizycznej, czy psychicznej tajemnicy. Nieprzypadkowo autor *Ciemnego świedła* podpowie czytelnikowi, że w procesie odbiorczym winno się ją nie tyle wyjaśniać i czynić zrozumiałą, ile zbliżyć się do niej w empa- tycznym akcie, posiłkując „sympatyczną pisarzowi intuicją”⁴⁶. Wat mówi także o sobie: „Krytyk, badacz nie są potrzebni jako zwierciadło czy mikro- skop, nawet nie jako pośrednicy, ale przede wszystkim i nade wszystko jako głos potwierdzający, głos kamertonu”⁴⁷.

To ostatnie pragnienie wyraża przy okazji lęk podmiotu niepewnego swej autentyczności, *ergo* istnienia obdarzonego nadwartością. Gra toczy się tu przecież o coś więcej niż uznanie i podziw. Jej przedmiotem jest być albo nie być podmiotu.

Megalomania u pisarzy autentycznych jest tylko kompensatą niepewności siebie, jej stopień jest najczęściej stopniem niepewności, współczynnikiem zwątpienia⁴⁸.

Warto zapytać, co jest źródłem tego wątpienia w przypadku samego au- tora *Ciemnego świedła*. Gdzie tkwią przyczyny niezaspokojonego pragnienia do obwarowania psychicznej autentyczności?

Otóż są one przynajmniej dwojakiego rodzaju.

Pierwsza tkwi w historycznym doświadczeniu Wata. Znaczy je wpierw afiliacja, a potem nieuleczone poczucie „znikczemnienia komunizmem”, któ- rego istotą jest według poety właśnie wrogość wobec człowieka wewnętrznego. Komunizm i sowietyzm, podporządkowując jednostkę racjonalnemu du- chowi postępu, prowadzą do redukcji „ja”. Ten znany doskonale z *Mojego wieku* wątek, owocujący – warto wspomnieć – w poetologicznej myśli Wata koncepcją poezji jako doświadczenia wewnętrznego (będzie o nim w tej książce mowa), pojawia się także w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*. Autor podkreśla w nim kilkakrotnie, że wyzwalani się z komunizmu towarzyszył głód własnej, jednostkowej, twórczej i ludzkiej autentyczności.

⁴⁵ Ibidem, s. 724.

⁴⁶ Ibidem, s. 727.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, s. 726.

Psychiczna prawda, przeistaczana w twórczość, jest więc w rozpoznaniu Wata orężem przeciw znamiennej dla komunizmu i sowietyzmu eksterioryzacji, dochodzącej – dodajmy – do głosu we wszelkich zideologizowanych wizjach społecznego i cywilizacyjnego porządku. Z tego powodu – przekonuje autor *Mojego wieku* – nie tylko warto, ale trzeba ją w sobie pielęgnować, wsłuchując się w darowaną sobie ciemność. Autentyczne bycie zawsze jest – tłumaczy poeta – ciemne i uwewnętrznione, psychiczne.

Czy autorów szkiców *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *O ciemnych poetach* i *ciemnych czytelnikach*, przy wielu szczegółowych różnicach, coś łączy? Zapewne tak.

Wydaje się, że owa afirmowana przez Wata ciemna nadwartość, jaką zostaliśmy pomazani, jest w pewnym sensie psychicznym analogonem „takości”, do której kontemplacji w jasnej, epifanijnej poezji wzywa Miłosz. Obie są przecież przedmiotem tego samego wysiłonego pragnienia jednostki, która stara się wyrwać ze świata ciasnego racjonalizmu. Człowieka, który, zapatrzony i wsłuchany w tajemnicę bytu lub *ego*, staje się czymś więcej – powiedziałby Miłosz – niż tylko rodzajem mały człekokształtnej, pozbawionej rozeznania, jaka jest różnica między rajem a piekłem. Uruchamia „wyobrażenie religijne” (Miłosz) lub introspektywne ćwiczenia *ego* (Wat). Obie też, mówiąc językiem Witkacego, rozumiane być mogą jako przymioty Istnienia Poszczególne, którego piewą chce być Miłosz, a którego odnowicielem we własnym wnętrzu usilnie stara się być dojrzały Wat. Nieprzypadkowo przecież do wybieranych przez obu twórców odmiennych sfer poetyckiego poznania prowadzą pokrewne techniki eksploracji: kontemplacja i empatia, składające się, jeśliby je połączyć, na norwidowskie współ-odczuwanie świata i człowieka. Zarówno autor manifestu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, jak i twórca szkicu *O ciemnych poetach* i *ciemnych czytelnikach* zgodzić by się też mogli co do zasadniczego celu uprawiania jasnej i ciemnej poezji. Jest nim poszerzanie granic autentycznego bytu i bycia, dokonujące się w afirmacji i indywidualizacji. „Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw / śmierci” (*Sprawozdanie*, NBR, 1050). Już tylko niejako w konsekwencji obaj – i Miłosz, i Wat – marginalizować będą, co nie znaczy: lekceważyć, problemy formy i języka. Ten drugi napisze: „Dzieło odsłonięte staje się od razu odindywidualizowanym zbiorem mechanicznych chwytów i sztuczek bezdusznych”⁴⁹. Wadą poezji nowoczesnej – powtarzać będzie Miłosz – jest „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń” (PPN, 155).

Problemem spornym pozostanie rola krajobrazu wewnętrznego. Miłosz wobec prób jego eksploracji zachowa konsekwentną podejrzliwość, by nie

⁴⁹ Ibidem, s. 725.

powiedzieć: wrogość. Wat, rozdzierany antynomiami czynu i introspekcji, wewnętrznego i zewnętrznego, materialnego i duchowego, zakorzeniony dużo silniej niż Miłosz w tradycji modernistycznej, odrzucającej prowokacyjnie u progu twórczości w futurystycznym geście, udawać się będzie w „podróż wewnętrzną” z pełną determinacją jednostki borykającej się z traumą komunistycznej eksterioryzacji. „Nic tu nie jest do obrony, ale mogę, powinienem przygotować się do obrony życia wewnętrznego”⁵⁰ – wspomina postanowienie zrodzone w murach Łubianki. Równocześnie twórcy *Ciemnego świedła* towarzyszyć będzie bliskie Miłoszowi poczucie zagrożeń, jakie się z tą podróżą wiąże. Napisze w *Moim wieku*: „wiedziałem, jakie to jest niebezpieczne i jak łatwo gnije”⁵¹; „moje utożsamienia, bez możliwości, bez nadziei, bez drogi wyjścia poza siebie”⁵². Ma według mnie rację Włodzimierz Bolecki, twierdząc, że „trwałym elementem biografii twórczej Wata jest autodestrukcyjność samego siebie, swojego ja”⁵³, związana m.in. właśnie z eksploracją *ego*. Znamienne, że tym właśnie wątkom przypisze Wat najważniejszą rolę w retrospektywie dotyczącej jego młodzieńczej fascynacji Proustem⁵⁴. Byłoby *notabene* niezwykle ciekawe porównanie sposobu, w jaki obaj poeci czytają prozę autora dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Czy lektura szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* wnosi coś do rekonstruowanego sporu Miłosza z poezją niezrozumiałą? Czy jakoś go poszerza lub uzupełnia? Z pewnością uświadamia, co zresztą oczywiste, że racje są podzielone. W moim przekonaniu udowadnia także po raz kolejny, że pogląd, który zwykle budzi nasz opór, może, przy dokładniejszym oglądzie, okazać się bliższy, niż sądzimy. Miłosz, poważający Wata, zapewne w niejednym przyznałby mu rację, choć też – inaczej niż autor *Ciemnego świedła* – zachował wiarę w ocalającą siłę podmiotu honorującego przedmiot.

⁵⁰ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 31.

⁵¹ Ibidem, cz. 1, s. 242.

⁵² Ibidem, cz. 2, s. 319.

⁵³ W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*, op. cit., s. 38.

⁵⁴ A. Wat, *Mój wiek*, cz. 2, op. cit., s. 39–40.



Część II

PROLOGI
I DIALOGI

PROLOG:

Poezja jako doświadczenie wewnętrzne. Aleksander Wat o „epifanii naturalnego”

Lata debiutu Aleksandra Wata należały do epoki manifestów oraz wzmożonej świadomości wiersza i poezji. Pogłębione o różnorakie filozoficzne i antropologiczne odniesienia, przekładały się na liczne konkurencyjne wobec siebie teorie, wielokrotnie już rekonstruowane i objaśniane. Teoretycznoliteracki temperament i rozmach cechował też współautora futurystycznych manifestów: *Gga. Pierwszego polskiego almanachu futurystycznego* oraz odezwy *prymitywiści do narodów świata i do polski*. Wat w drukowanych na łamach „Miesięcznika Literackiego” *Wspomnieniach o futuryzmie* pisał później, że akuszerkami polskiej poezji futurystycznej, podobnie jak dadaizmu, były nuda i wstręt.

Nuda i wstręt przede wszystkim w stosunku do zastanej literatury i jej sentymentalnej koncepcji człowieka. Punktem wyjścia – przypominał autor *Namopaników* – było proste odkrycie Marinettiego: że ani logika życiowa, ani logika pojęciowa, ani składnia, ani ortografia nie obowiązują w literaturze. Że można poezję uważać za dopiero co odkrytą dziedzinę, w której należy budować od podstaw, że o wynikach tej budowy decyduje nie tak zwane natchnienie i talent, ale zuchwalstwo, inicjatywa, wyinalczość¹.

Futurystyczny projekt, zgodnie z innymi awangardowymi izmami, rozpoczynał się zatem od odmienianego na różne sposoby wezwania do wynalezienia nowej poezji, niezwiązanej z dziedziczną bezpośrednio po młodopolanach tradycją. „«Słowa na wolności», «wyobrażenia bez drutu», hasła walki z paseizmem, hasło: «pluć każdego dnia na ołtarz Sztuki», elektryzowały wyobraźnię i wolę”². Gwałtowny, iście rewolucyjny gest wyzwolenia polegał na

¹ A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, w: idem, *Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 134. Pierwodruk: „Miesięcznik Literacki” styczeń 1930, nr 2, s. 68–77.

² Ibidem.

równoległym przeniesieniu akcentu z poezji na życie, z natchnienia na warsztat lub przypadek, z rozważań wokół metafizycznie ujmowanej duszy na dysputę o formach lub o wyobraźni, ewokującej to, co nieświadome, nielogiczne, nieciągłe.

Wat w swych filipikach wobec młodopolskiego symbolizmu posługiwał się – co pokazała w świetnej interpretacji *Piecyka* Małgorzata Baranowska – groteską, obrazoburczo „autokompromitującą” tak charakterystyczne dla wysokiego modernizmu „kolekcje kultury”. Prześmiewczo kumulował w swym poemacie rozłączne i często sprzeczne cytaty i obrazy, wykorzeniając je z właściwych im całości, a przez to kwestionując jakkolwiek, „historycystycznie” czy też metafizycznie projektowany porządek. Baranowska pisała:

Podstawowym jego [Wata – A.S.] zabiegiem w parodiowaniu modernizmu jest szczególnego rodzaju groteska demaskująca zblazowaną sztuczność przestrzeni kolekcji, gromadzącej rzeczy poza ich naturalnym środowiskiem i właściwą funkcją. Wat doprowadza sztuczność do absurdu zderzając ze sobą elementy absolutnie niejednorodne z ostentacyjną, trywialną brutalnością [...]³.

Poeta wspominał w *Moim wieku*, że takim i pokrewnym zabiegom towarzyszyło pospołu katastroficzne, pospołu radosne doznanie niczym nieograniczonej wolności. Pisał:

Moje pokolenie [...] miało [...] poczucie katastrofizmu. Ale przed nami nie było tych potworów, tylko na odwrót, było walenie się, ruiny, *à la longue* wesołe ruiny, rozumiesz, przedmiot do wesela duchowego, bo tu można właśnie coś nowego zbudować, to jest wielka niewiadoma, podróż w niewiadome, wielkie nadzieje, że z tego, z tych ruin właśnie... [...] Była to radość, że wszystko wolno⁴.

Poecie wychowanemu, jak sam wspominał, na lekturze tekstów pisarzy i liryków młodopolskich, tłumaczących Nietzschego, Kierkegaarda i Marksa, „najbardziej niebezpieczne wydały się w tym czasie systemy symboliczne, kodyfikujące wyobraźnię według kilku najważniejszych znanych współcześnie wzorów”⁵. Przyszły autor *Bezrobotnego Lucyfera* pozostawał wówczas zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich idealistycznych, dziś powiedzielibyśmy: logocentrycznych, wychyleń. Manifestując katastroficzną radość i anarchiczną

³ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: eadem, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 196–197.

⁴ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 26; 27. Kolejne cytaty z *Mojego wieku* sygnuję już w tekście, podając w nawiasie za skrótem MW informację o części i stronie, z której pochodzi cytat. Rzymska cyfra oznacza część pierwszą lub drugą, cyfra arabska – stronę.

⁵ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku*, op. cit., s. 200.

wolność, uczestnicząc w futurystycznych happeningach i pisząc groteskowy poemat, dystansował się wobec powagi bezpośredniego dziedzicznej tradycji i otwierał pole własnych działań. Te ostatnie nie były jednak całkowicie przekraczanej tradycji nieznane. Odrzucając idealistyczne tendencje symbolizmu, Wat nie unikał przecież, a wręcz przeciwnie, powiedzieć można, że na swój sposób kontynuował w pewnym stopniu jego psychologizujące włókno, naruszające coraz bardziej fundament idealistycznej pewności. Maria Podraza-Kwiatkowska w wielu swoich pracach skrupulatnie pokazywała, jak bardzo mylili się symboliści, sądząc, że ideę wiecznego, niezmiennego bytu i powszechnej łączności, którą przywoływali w oporze przeciw tendencjom dezintegracyjnym, można łączyć bezkarnie z zanurzaniem się w głębie psychiki ludzkiej.

Jakże nieopatrznie [...] – pisała badaczka – próbowano elementy idealistyczne sprawdzać przy pomocy psychologii. Nauka o podświadomości nie sprzyjała „apollinijskiej złudzie”. [...] tendencje dezintegracyjne drażniły poezję symbolistyczną niejako podskórnie, w samej materii poetyckiej: symptomami tego procesu były właśnie próby usamodzielniania się poszczególnych elementów języka poetyckiego. Próby doprowadzające niekiedy do zupełnej anarchii⁶.

Niektórzy z pisarzy młodopolskich przeczuwali ten właśnie kierunek ewolucji symbolizmu. W obawie przed postępującą indywidualizacją i wykorzeniem symbolu, w obawie przed dezintegrującym podmiotem wpływem psychologizowanej optyki, próbowali dokonać radykalnej zmiany epistemologii i w konsekwencji – języka. Przykładem może być tutaj debiutujący w okresie rozkwitu młodopolskich poetek Leopold Staff, który około roku 1908, a więc jeszcze przed startem futurystów, zrywa z dykcją symbolistyczną, rozpoczynając długotrwałe starania klasyka o odbudowywanie harmonii świata i nadwątlonej stabilności podmiotu⁷.

Gdy Wat pisze swój *Piecyk*, autor *Zmowy*, *Studni*, *Więźnia zwierciadeł* tworzy od ponad dekady wiersze o nasilonej alegorycznej wymowie, podszyte co prawda nutą ironii, ale konsekwentnie zorientowane na to, co sam Staff w późniejszych *Podwalinach* nazwie „budowaniem na skale”. Ani śladu w nich wcześniejszych zagłębień się w świat ludzkiej psychiki.

Wat tymczasem, z jednej strony, w – jak to nazwała Baranowska – „transie czytającego młodzieńca wieku”, dokonuje autokompromitacji symbolicz-

⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1994, s. 75.

⁷ Pisałam o tym w szkicu „*Więźnia zwierciadeł*”. Leopolda Staffa spór niepokoju z powinnością, w: A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 45–80.

nych kodów, zrywa z symbolistycznym uniwersum, z drugiej strony – stara się „wyzwolić swoje wiedźmy”⁸. Śladem freudowskich seansów wiąże nagromadzone w podświadomości obrazy nicią z definicji nieczytelną dla podmiotów patrzących na ów seans z zewnątrz. Interpretując sprzeczne w wymowie motta do *Piecyka*, pochodzące ze *Złotej legendy* Jakuba de Voraigne i *Sztucznych rajów* Charles’a Baudelaire’a, z których drugie wywołuje skomplikowany szereg odwołań od autora *Odpowiedników*, poprzez Quinceya do Eurypidesa, Baranowska pisała:

[...] mimo nienawiści (pozornej?) do symboli, [kryją one – A.S.] pewien symboliczny wzór, który się w kontekście całego *Piecyka* wyjaśnia, a jest to mianowicie zapowiedź „podróży wewnętrznej”, „podróży w samego siebie” widzianej tu z pewnej odległości, a zobrazowanej pod postacią posępnego tułacza. [...] W tradycji tego rodzaju hermetycznych tekstów tkwi wspólna, niezależnie od okresu literackiego i nawet poglądów na mistykę, chęć odkrycia tajemnicy nowej logiki, a właściwie chęć uczynienia tajemnicy w literaturze, czyli stworzenia nowej, niezrozumiałej dla nikogo, oprócz autora symboliki⁹.

I dalej:

Dla Baudelaire’a już, nie mówiąc o Wacie w okresie pisania *Piecyka*: elewacja stanowi wzlot pusty, więc to nie Bóg miałby być tym genialnym deszyfrantem. Nie, jednak chodzi tu o porozumienie między ludźmi, o nowe funkcje sztuki, która odebrała, właśnie za pomocą działań wyobraźniowych, ten teren działań „nadprzyrodzonych”, który w czasach Eurypidesa przysługiwał tylko bóstwom¹⁰.

W całym szkicu badaczka przekonująco udowadniała, że obrazoburcze działania Wata, skierowane przeciw „symbolistycznej spójności uniwersum”¹¹, owocują w *Piecyku* surrealistyczną *avant la lettre* wyobraźniowością, czerpiącą otwarcie z inspiracji Freudowskich. „Jak się okazało, antysymbolistyczny nie znaczyło w końcu «pozbawiony symboliki»”¹². Miejsce pustego już nieba zastępował w *Piecyku* krajobraz wewnętrzny.

Ta zarysowana w debiutanckim poemacie Wata tendencja znajdzie niebawem odbłask w programowych tekstach „Nowej Sztuki”, choćby w przejmowanych od Leona Chwistka postulatach „autonomicznego świata wyobrażeń, niczym nie związanego obiektywnie z innymi «rzeczywistościami»”¹³.

⁸ A. Wat, *Coś niecoś o piecyku*, w: idem, *Ciemne świedldo*, Paryż 1968, s. 230. Cyt. za: M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku*, op. cit., s. 201.

⁹ M. Baranowska, *Trans czytającego młodzieńca wieku*, op. cit., s. 202–203.

¹⁰ Ibidem, s. 203.

¹¹ Ibidem, s. 191.

¹² Ibidem, s. 211.

¹³ A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*, op. cit., s. 146.

„Wstęp do «Nowej Sztuki» – przypominał Wat – głosił m.in. «heroiczne, legendarne, boskie przyjęcie świata i człowieka jako jego miary – przy jednoczesnym uświadomieniu sobie zupełnej nieodpowiedzialności tej cudownie zmiennej miary». [...] «Pozostawcie cośkolwiek człowiekowi dzikiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji!»¹⁴ – wzywano. Wśród „wielu niewyklarowanych wątków” „Nowej Sztuki” pojawiały się hasła antyrealizmu i antypsychologizmu. Równolegle przewijała się jednak, przynajmniej pośrednio, kwestia szeroko rozumianej psychologii i jej roli w nowej, uwolnionej od starych powinności literaturze. Zagadnień tych nie dało się przecież zlekceważyć, jako że napierały zewsząd, także w postaci niedających się pominąć milczeniem tekstów literatury europejskiej i polskiej. Wyrazisty ślad recepcji owej akcentującej rolę podmiotowego świata prozy Wat pozostawił kilka lat później. W roku 1931 na łamach „Miesięcznika Literackiego” opublikował szkic *W pracowniach stylu*, poświęcony powieściom Prousta i Joyce’a. Tekst to bardzo znamieny i warto się nad nim przez chwilę zatrzymać, stanowi bowiem świadectwo swoistej aksjologiczno-poznawczej „gry rozdwojeń”¹⁵. Z jednej strony, nad napisanymi u progu lat trzydziestych słowami Wata unosi się wyraźnie duch nasilonej wówczas lewicowości poety. Ten punkt widzenia owocuje lekturą jawnie zdystansowaną i krytyczną wobec żywiołu spsychologizowanej prozy. Z drugiej – literacki „węch” pozwala Watowi w trafny i niebanalny sposób odsonić tajniki poetyki *W poszukiwaniu straconego czasu* i *Ulissesa*. Zdradza przy okazji, że czytający doskonale rozumie przedstawiane przez Prousta mechanizmy „podróży wewnętrznej”. Co więcej, poetologiczny opis, jaki Wat zamieszcza w szkicu *W pracowniach stylu*, koresponduje z technikami, jakimi on sam posługiwał się w groteskowym *Piecyku*. Przyjrzyjmy się szczegółom.

Przyjmowane przez redaktora „Miesięcznika Literackiego” kryteria oceny powieści Prousta, Gide’a i Joyce’a określa marksizujący punkt widzenia. Owocuje stwierdzeniami jawnie zideologizowanymi, jak to, że eksperymentatorstwo tej prozy, jej „psychologizm”, „wynik[a] z bardzo realnej potrzeby znalezienia i opracowania takich żywotnych metod twórczych, które by odpowiadały interesom współczesnej burżuazji w dziedzinie ideologii”¹⁶.

Wstąpiwszy bowiem w okres gnicia i reakcji, burżuazja – pisał *W pracowniach stylu* Wat – musi się wycofywać również i w literaturze z obiektywnego, nawet z jej własnego stanowiska, poznania rzeczywistości – z konieczności bezpośrednio obnaża-

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. Wat, *O wolności*, w: idem, *Publicystyka*, op. cit., s. 571.

¹⁶ A. Wat, *W pracowniach stylu*, ibidem, s. 290.

jącego jej sprzeczności i gnicie. Stąd energiczna, ostra likwidacja naturalizmu, i stąd przełomowość, na wskroś eksperymentatorski charakter nowych kierunków literackich¹⁷.

Zacytowane wyżej słowa przywodzą *notabene* na myśl frazy, którymi po wojnie posługują się krytycy prozy tzw. rozrachunków inteligentkich. Formułowane w *Moim wieku* sugestie poety, iż omawiany szkic był wyrazem zniechęcenia do komunizmu, traktowałabym z dużą ostrożnością. Nowatorstwo Prousta i Joyce'a Wat interpretował na początku lat trzydziestych jako celową ucieczkę przed opisywaniem rzeczywistości społecznej. Psychologizm przedstawiał jako świadomy odwrót od psychologii, która, choć marksizmowi obca, pozostaje jednak – jak czytamy *W pracowniach stylu* – „na każdorazowym, klasowo zdeterminowanym, etapie jej rozwoju – [...] nauką o duszy, o świadomości, o zachowywaniu się człowieka”¹⁸, i jako taka przynosić musi, choćby przy okazji, jakiś zewnętrzny obraz rzeczywistości społecznej. Tymczasem w nowych powieściach psychologizujących, pozbawionych lub rozbudowujących ponad miarę fabułę, chodzi – posłużmy się jeszcze jednym cytatem – „nie o przebieg, losy bohaterów, nie [...] o poznanie pewnego odcinka rzeczywistości, problematykę utworu, lecz niejako o jego podskórną muskulaturę stylistyczną, rozmieszczenie węzłów-efektów, ich natężenia, ich potencjału literackiego”¹⁹. Słowem, chodzi o eskapistyczny estetyzm, o sztukę jako in-trowertyczno-stylistyczny spektakl, będący przykrywką świadomej rezygnacji ze społecznie zaangażowanego poznania.

Tyle miał do powiedzenia Wat – marksizujący wówczas redaktor „Miesięcznika Literackiego”. Równocześnie Wat – wytrawny znawca literatury, Wat – autor *Piecyka*, czytając Prousta i Joyce'a, nie potrafił *W pracowniach stylu* ukryć swoistej fascynacji. Bezbłędnie, powtórzmy, trafił w sedno zamierzeń autora *W stronę Swanna*. Pisał w omawianym szkicu:

Według Prousta poznanie – będące prawdziwą rzeczywistością – realizuje się jedynie „w integralnym przypomnieniu”, które nawiedza człowieka zniemacka, zgoła przypadkowo. Człowiek jest mechanicznym zbiorem odrębnych jaźni, który może ulec dezintegracji i tylko posiadanie ciała daje złudzenie całości i ciągłości. Świadomość, traktowana jako epifenomen, poza bierną funkcją odbierania wrażeń, redukuje się właściwie do jedynej podstawowej władzy: pamięci²⁰.

I nieco dalej:

¹⁷ Ibidem, s. 291.

¹⁸ Ibidem, s. 292.

¹⁹ Ibidem, s. 290.

²⁰ Ibidem, s. 297.

„Umysł postępuje dygresjami”, powiada Proust w pewnym miejscu. Cała wielotomowa powieść posuwa się naprzód dygresjami przypomnieniowymi (chwilami w obskurnej pedanterii rozpamiętywania), zachowując tylko najogólniejsze ramy kompozycyjne. Elastyczność czasu, jego powtarzalność w procesie rozpamiętywania, jego psychologizacja, jego uniezależnienie od „dziania się” w rzeczywistości obiektywnej – w zastosowaniu do metod literackich, jest niezaprzeczalnym i bodaj najbardziej podstawowym wynalazkiem Prousta²¹.

Te rozpoznania są nie tylko trafne. Świadczą także o jakimś pokrewieństwie wrażliwości, którą później doświadczenie więzień sowieckich wydobędzie na jaw i wyraźnie wzmocni. Oczywiście w komentarzu ideologicznym z początku lat trzydziestych, w komentarzu, którego już nie cytuję, poeta skrytykuje koncepcję człowieka (nie technikę literacką!), wpisaną w powieść Prousta, jako blokującą wszelki postęp i rozwój. Owo wyczulenie, ów słuch na prozę autora *W poszukiwaniu straconego czasu* warto jednak zapamiętać. Jeszcze bardziej zdania, które w szkicu *W pracowniach stylu* Wat poświęca Joyce’owi. Padają w nich bowiem rozpoznania zaskakująco bliskie temu, co o kompozycji *Piecyka* i znamiennej dla tego poematu grotesce pisała Baranowska. Wat komentuje poetykę *Ulissesa* jako celowo mieszającą różne porządki symboliczne.

[...] utrudnianie rozumienia – rozpoznaje – jest tu programowe; w powieści przecinają się rozmaite systemy symbolów. [...] Powieść odwołuje się jakby do rodzaju wiedzy, jaką dawały te niejako encyklopedie średniowieczne, zw[ane] *silva rerum*²².

W powieści Joyce’a świat przełamuje się jako piekielny stek sprzeczności, koszmarny chaos, galwanizowany przez ślepe popędy. Ale sama powieść jest zbudowana przez autora z matematyczną ścisłością, wszystko jest ułożone, obliczone według świadomego planu autora. [...] Ład [...] jest poza samym utworem, transcendentny w stosunku do przedstawionego w nim świata, świat w *Ulyssesie* jest piekielnym chaosem przypadkowości i trzyma się tylko dzięki transcendentnej prawidłowości, ustanowionej przez jego stwórcę²³.

Wat ma tu na myśli Boga, nie człowieka. W jego lekturze symboliczny chaos świata przedstawionego w *Ulyssesie* stanowić ma paradoksalny, oksymoroniczny dowód istnienia transcendentnego porządku czy – jak sam to nazwie – „apologetyki kościoła” danej „środkami wyłącznie stylistycznymi”²⁴. To oczywiście podlega krytyce. Co ciekawe, autor *W pracowniach stylu* byłby skłonny uznać racje Joyce’a, gdyby ów chaos przynosił przesłanie nie teolo-

²¹ Ibidem, s. 298.

²² Ibidem, s. 299. Cytowany fragment pochodzi z przypisu sporządzonego przez Wata.

²³ Ibidem, s. 299–300.

²⁴ Ibidem, s. 300.

giczno-ontologiczne (takie Wat Joyce'owi imputuje), lecz psychologiczne. Gdyby *Ulisses* niczym „wczesna powieść psychologiczna posiada[ł] pewien, klasowo bardzo pożyteczny, schemat ideologiczny”, głoszący, iż „«prawdziwy postęp jest możliwy tylko na drodze wewnętrznego doskonalenia się człowieka»”²⁵. Gdyby afirmował świat, którego jedyną miarą byłby człowiek, już nie tylko jako „cudownie nieodpowiedzialna miara”, lecz także jako podmiot postępu, tyleż wewnętrznego, co społecznego. W *pracowniach stylu* lekturę *Ulisses*a zakończy Wat komentarzem na powrót skrajnie zideologizowanym. Napisze, że powieść psychologiczna „wszelki postęp i wszelkie doskonalenie się przedstawia jako fikcję – aby demonstrować fikcyjność rzeczywistości społecznej”. Powie, że

[o]głaszanie prymatu podświadomości, negowanie przyczynowej, poznawalnej struktury świata, normalizowanie i upowszechnianie stanów patologicznych – wyraża rezygnację klasy z niekorzystnego dla niej obiektywnego poznania rzeczywistości. Gangrena klasy odbija się tu w postaci krańcowego nihilizmu, braku perspektyw, desperacji – impasu ideologicznego, z którego jedynym wyjściem, rozwiązaniem nierozwikłanych sprzeczności – ma być przerwany do transcendentnych prawd kościoła²⁶.

Te ostatnie są w lekturze autora *W pracowniach stylu* oczywiście tylko jednym ze szczegółowych systemów symbolicznych, nawet jeśli najważniejszym i najbardziej dla kultury śródziemnomorskiej fundamentalnym. Wat-lewicujący intelektualista, podobnie jak wcześniej Wat-futurysta, chce go podważyć, w zamian podsuwając ideę postępu, która – dodajmy – w różnych okresach twórczości poety odnosić się będzie do różnych jakości: postępu w sztuce, postępu społecznego, duchowego rozwoju człowieka. Zawsze jednak, niemal nieodmiennie, wyczerpywać się będzie w przestrzeniach immanentnych kolejno dla poezji, życia społecznego i duchowego doświadczenia, rozumianego – co postaram się udowodnić – raczej psychologicznie niż mistycznie. Nieprzypadkowo wątkiem przewijającym się we wszystkich okresach twórczości poety, nawet tych przedstawianych (także przez samego Wata) jako radykalnie różne, jest właśnie wątek „wewnętrznego krajobrazu” – interioryzacji, owocującej „epifanią naturalnego” (MW, II, 319). Do pewnego momentu „wycisza” go, ale nie eliminuje, równie trwale obecna w myśli Wata tęsknota za doskonaleniem świata.

Doskonały przykład wspomnianego napięcia przynosi fragment *Mojego wieku*, w którym Wat, komentując po latach *Piecyk*, wpisuje swój poemat w ciąg działań, składających się na radykalne zerwanie z komunizmem. Z konieczności posłużę się tu muszę nieco dłuższym cytatem. Jego początkowy

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 301.

fragment przynosi informację o przyczynach milczenia Wata jako literata w okresie lewicowej działalności poety.

Do 1935 r. pisałem dość dużo, prawie nic z beletrystyki nie drukowałem, wszystko zginęło. Byłoby tego parę tomów nowel, niby-nowel, niby-esejów. Jak ci tłumaczyłem, nie drukowałem, bo zupełnie nie pasowały do mojego marksizmu. Poza tym zdawałem sobie sprawę [...], że właściwie komunizm to jest sprawa eksterioryzacji. Komunizm jest wrogi interioryzacji, człowiekowi wewnętrznemu. Jeżeli mieliśmy lewicowe sympatie, zapatrzienia, fascynacje, zaczarowania komunizmem, to dlatego, że widzieliśmy i zdradliwość, i niebezpieczeństwo interioryzacji. Ale dzisiaj wiemy, do czego dochodzi eksterioryzacja, zabicie wewnętrzne człowieka, co jest istotą stalinizmu. Istota stalinizmu to zatrucie w człowieku wewnętrznego człowieka, żeby się zmniejszył, jak te główki robione przez łowców głów, takie zasuszone małe główki, a potem aby to zupełnie – nawet nie zgniło w człowieku, bo komuniści boją się zgnilizny wewnętrznej, ale żeby rozpadło się w proch [...].

Okazuje się, że byłem złym materiałem, i w gruncie rzeczy jednym z praw mojego losu, *la destinée*, jest interioryzacja właściwie wszystkiego. Zacząłem bardzo wcześnie. *Pieczek* był nieudolną próbą, miał jednak w sobie pewien dynamizm, żeby żyć w sobie. Tym bardziej że wiedziałem, jakie to jest i niebezpieczne, i jak łatwo gnije. Wiedziałem o gniciu, tym bardziej miałem pęd, żeby z tego wyjść, tym bardziej mnie pociągał komunizm. (MW, I, 241–242)

Zacytowane słowa doskonale uzmysławiają rodzaj rozdarcia, jakie określa światoodczucie młodego Wata. Równoczesną potrzebę wejścia w świat i obwarowania wewnętrznej ciemności, chroniącej światło nieuporządkowanego, podmiotowego życia, nieprzekładalnego wprost na społeczne działanie. Awangardowego, futurystycznego aktywizmu i introspekcji, w genezie jeszcze modernistycznej, przepowiadającej jednak – o czym przekonywała Baranowska – wyobraźniowość surrealizującą. Wat wielokrotnie powtarzał, że fascynacja komunizmem rodziła się z głodu jakiejś wiary, która wypełnić by mogła pustkę i absurd, pojawiające się, gdy już opadł kurz owych „wesotych *à la longue ruin*”, bawiących dadaistów. Pisał, że lata lewicowego zaangażowania i fascynacji komunizmem były „może najszcześniejszy[m]” okresem jego życia.

Wydobyłem się z jakiejś desperacji – wspominał – beznadziei, poczucia absolutnej absurdalności. [...] Wydobyłem się z tego świadomym wysiłkiem, postanowieniem [...] z egzystencjalnego wyboru. Miałem sprawę, miałem cel i miałem znowu to, [...] o czym marzy inteligent w naszych czasach, *vita activa*. Nie tylko interpretować, ale zmieniać własnoręcznie świat. (MW, I, 157)

Równocześnie poetyka jego wczesnych utworów, także fakt pisania, lecz nie-drukowania tekstów powstałych w okresie kierowania „Miesięcznikiem Literackim”, dowodzą czegoś przeciwnego. *Vita „passiva*”, jeśli można tak powiedzieć, nie przestaje określać wrażliwej umysłowości poety. Ponieważ jednak on sam ową introwertyczną skłonność pojmuje w tym okresie jedynie jako

pokłosie młodopolskiego dekadentyzmu, jako niebezpieczną skłonność do „gnicia”, jako wstęp do nadmiernego psychologizmu, wyczerpującego się w „węzłach stylistycznych”, a nie jako kontemplację czy mistykę – co przecież mogłoby się stać, gdyby Wat nie przyjął tak wyraźnie antyidealistycznej postawy – próbuje ją w sobie zagłuszyć. Zagłuszyć, co nie znaczy utracić. Rekonstruowana wcześniej „gra rozdwojeń”, widoczna w szkicu o Prouście i Joysie, zapętlenie krzywdzących, zideologizowanych ocen i trafnych poetologicznie rozpoznań, jest tylko przykładem szerszej prawidłowości. Jest potwierdzeniem rozdarcia między pragnieniem aktywnego uczestnictwa w dokonywaniu zmian, budowaniu nowego, lepszego języka, świata i człowieka, a skłonnością do introspekcji i ulegania żywiołom wyobraźni. Fakt tak radykalnego przeciwstawiania tych dwu obszarów podmiotowej obecności sam w sobie pozostaje godny zauważenia. Jest charakterystyczne, że Wat – przynajmniej w wypowiedziach dyskursywnych – nie widzi możliwości do jakiejś korespondencji tych dwu przestrzeni. Przeciwnie, przedstawia je nieodmiennie jako nieprzechodnie i nieuzgadnialne. Albo interioryzacja i gnicie – albo wyjście w świat kosztem śmierci człowieka wewnętrznego. Albo społeczne – albo irracjonalne. Albo radość ruin, wyzwalająca awangardowo-rewolucyjny aktywizm – albo skrajny, skrywany pesymizm, podpowiadający potrzebę zastygnięcia i wyrwania się ze społecznej przestrzeni. Albo życie społeczne – albo poetyckie. Znamienne, w jak wielu wypowiedziach autora *Mojego wieku* pobrzmiewa wyraźna skłonność do dualizmu i budowania radykalnych opozycji. „Poetycki katastrofizm estetyczny u ludzi trochę myślących łączył się z optymizmem społecznym: będzie szczęście dla ludzkości, ale bez poezji” (MW, I, 151) – pisał Wat o przełomie lat dwudziestych i trzydziestych.

Będąc komunistą miałem te same poglądy na sztukę co Witkacy. Tyle że on ze znakiem minus, dla niego była ważniejsza poezja. (MW, I, 151)

Jeszcze wtedy pisałem, ale nie chciałem drukować, bo cała moja tzw. poetyka była antymarksistowska, wsłuchana w irracjonalizm. [...]

[...] myślałem, że w szczęśliwym społeczeństwie komunistycznym nie będzie literatury, tak jak nie będzie filozofii. Bo jednak czułem, zdawałem sobie sprawę, że literatura jest związana z tym, co w człowieku jest najmniej uspołecznione, antyspołeczne i irracjonalne. Uważałem to za tragiczne, ale uważałem, że takie jest jądro literatury. A ludzkość trzeba zbudować racjonalnie. (MW, I, 150)

Efektom tego myślenia, hiperbolizującego antynomię jednostki i społeczności, przeżywania i działania, podmiotowego i wspólnotowego, było swoiście gładkie przechodzenie z futurystycznego „nowatorstwa formalnego w rewolucjonizm komunistyczny” (MW, I, 90). I jedno, i drugie wyrastało przecież (co tłumaczy paradoksalną skłonność do ich przenoszenia) z podobnego do-

znania: gwałtownego rozpadu i postępującej w ślad za nim potrzeby zaofierowania czegoś nowego, lepszego. „Emocjonalny głód, rewolta, [...] jest również prawdziwa w dziedzinie formalnej, wierszy, estetyki, jak i życia” (MW, I, 90) – wspominał Wat nauki czerpane od Majakowskiego.

Dlaczego o tym wszystkim piszę? Otóż chciałabym na tak zarysowanym tle przyjrzeć się teorii poezji, którą formułuje Wat już po wojnie. W *Moim wieku* odnajdujemy cały szereg fragmentów, które składają się na poetologiczną opowieść o poezji jako doświadczeniu wewnętrznym. W rozmowach z Miłoszem Wat rekonstruuje narodziny tej koncepcji jako równoległe z doświadczeniami sowieckich więzień, jako współbieżne z „odczarowaniem” z komunizmu. Manifestuje także radykalną zmianę punktu widzenia z estetycznej i społecznej na antropologiczną. Nowym przedmiotem refleksji (w istocie wcale nie tak bardzo nowym) jest bowiem poezja ujmowana już nie jako zbiór słownych artefaktów, „wolnych słów” i „wolnych tekstów”, lecz jako wewnętrzne doświadczenie, stwarzające nowego człowieka. Także i tu posłużyć się muszę obszernym przytoczeniem z *Mojego wieku*. Cytowany niżej fragment rozmowy z Miłoszem Wat zaczyna od jakże charakterystycznego zawieszenia rozróżnień genologicznych, symbolicznie minoryzującego wagę rozważań estetycznych. Poezja jawi się tutaj przede wszystkim jako doznanie egzystencjalne. Jako swoiste otwarcie się podmiotu na bycie, które opatrzone zostaje filozoficznym namysłem, nieprowadzącym zresztą do wyklarowania się precyzyjnych definicji.

[...] **Łubianka uczyniła mnie wyczulonym na wszystko, co i w wierszach, i w powieści, i w traktacie filozoficznym [...], i w podręczniku mineralogii było poezją i refleksją. Jedno i drugie odczuwałem jako dwie strony jednego, poezja bez refleksji pusta, ot, igraszka słowna, a refleksja bez poezji – ślepa, gubiła orientację, prowadziła do czego bądź. Mówię „refleksja”, trafniej byłoby powiedzieć filozofia, taka jaka ukazała się Boecjuszowi w więzieniu, w szacie z wyhaftowanymi u spodu literami „T” (*Teoria*) i „P” (*Praxis*), jako konsolacja w nędzach życia... „Dwie strony” czego? Urzeczywistnienia się człowieka? Duchowego życia w jego stawaniu się? Modusu egzystencji? Właśnie pocieszenia? Zadając sobie te pytania, w końcu stosowałem do poezji i do filozofii słowa świętego Augustyna o czasie: „Kiedy nikt mnie nie pyta, czym jest czas, wiem, czym jest; niech mnie kto spyta, nie wiem”. *Nescio*: i ja również spytany nie wiedziałbym, jak odpowiedzieć: czym poezja jest? Jakkolwiek była dla mnie na Łubiance treścią tak oczywistą, że nieomal dotykana. Rozpознаwałem jej obecność bodaj czubkami palców, jakkolwiek materia jej duchowa jest nawet w czystszej być może postaci aniżeli przeżycie religijne, skoro na to ostatnie składają się treści tak psychologiczne, jak impulsy ku ojcu, stosunek do natury i tym podobne. Natomiast poezja żywi się nimi także, ale może się bez nich obejść. Może obejść się bez wszystkiego, jest stanem nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia. *Gesang ist Dasein*, powtarzałem sobie za Rilke, i to mi wystarczało.**

Tak myślałem o poezji na Łubiance i tak odczuwałem ją. Wiele się – rzecz jasna – od tego czasu pozmieniało w moich poglądach, ale dotąd spytany nie umiem określić, czym jest. A jest dla mnie dotąd stanem, a nie faktem; wartością w literaturze i języku najwyższą. **Modny kłamor poetów *reinventer la poésie* zastępuję prostszym, choć trudniejszym: *reinventer le poète*.** [...] Niech krytycy rozprawiają o strukturze wierszy, o entropii lingwistycznej, o metonimii, poezja realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem. Tej lekcji ontologicznego sensu poezji nie zagubiłem... (MW, II, 76–77, podkr. – A.S.)

Zmiana, jaka dokonuje się w myśleniu Wata o poezji, wydać się może radykalna. Znaczą ją przecież kilka charakterystycznych „zwrotów”. Od estetyki ku antropologii. Od materializmu ku duchowości. Od aktywizmu ku konsolacji. Po pobycie w Związku Radzieckim autor *Piecyka* zastępuje awangardowy postulat „wynalezienia nowej poezji” wezwaniem do ponownego „wynalezienia/stworzenia nowego poety”. Bardziej niż o literaturę jako zbiór utworów chodzić ma teraz o człowieka, który w różnoraki sposób, także przy pomocy sztuki słowa, podejmuje próby zrozumienia własnego doświadczenia. Manifestowany w ten sposób „zwrot” polegać miałby zatem na przywracaniu wagi bagatelizowanej wcześniej „koncepcji człowieka”, której szczegółowy kształt nie zostaje *notabene* zdradzony. Rolą doznania poetyckiego, a dokładniej efektem bycia w poezji, efektem owych ulotnych, tyleż estetycznych, co egzystencjalnych w istocie doznań, ma być – jak czytamy – „ureczywistnianie się człowieka”. Na czym jednak miałyby ono polegać? Jaka koncepcja człowieczeństwa zostaje w ten postulat wpisana? Odpowiedź Wata nosi przecież znamiona tautologii: „wynaleźć nowego poetę”, *ergo* „ureczywistnić człowieka” znaczy... być poetą, doznawać świata *en poète*. Dodajmy, iż akapit poprzedzający cytowany wyżej fragment *Mojego wieku* przynosi wspomnienie snu, jaki przyśnił się Watowi w finale kilkudniowego postu i suto zakrapianego spotkania z Witkacym i Antonim Kamińskim w Zakopanem w roku 1921 lub 1922 (twórca nie pamięta tego dokładnie). Wat rekonstruuje sedno tej onirycznej fabuły jako próbę wysłuchania arcywiersza, recytowanego przez nieznanego głos. Arcywiersza, który potem, już po przebudzeniu, bez sukcesu próbuje zapisać. Po latach opowiada o tym wydarzeniu właśnie po to, by dać „słabą i nieudolną analogię do tego, czym jest być poetą” (MW, II, 76). Otóż, bycie nim – twierdzi Wat – polega na „nieustającym szukaniu[*u*] zapomnianego, ogromnego arcysnu, wypełniającego nasze uniwersum” (MW, II, 76). Nie jednak – zaznaczmy śladem autora *Mojego wieku* – poprzez filozoficzny namysł, w nadziei na odnalezienie *mathesis universalis*. Nie poprzez religijny mistycyzm, ale w swoiście nirwanicznym doznaniu, którego nie da się przełożyć na jakikolwiek dyskursywny język. Eksfutyrysta przytacza to zakopiańskie marzenie jako dowód, że w istocie od zawsze toczyła go awersja do

Kierkegaardowskiego „człowieka estetycznego”²⁷. Że nie był też nigdy w głębi duszy *homo religiosus*, skłonny umować świat w myśl określonej summy teologicznej.

Szukał raczej dostępu do zagubionego arcysnu w somatycznym, pozasłownym odczuciu, doznaniu pełni i kosmicznej harmonii. Jakże blisko jesteśmy tutaj teorii symbolistycznych.

[U]przytomniłem sobie dokładnie – pisze autor *Mojego wieku* – że zawsze przeżywałem *en poète*. Nie było moje życie życiem filozoficznym [...]. Nie było też ono życiem religijnym, szukaniem Boga [...] byłeś, życie moje, o życie moje, nieustającym szukaniem snu ogromnego, w którym w harmonii przedustawnej byli bliźni i zwierzęta, i rośliny, i chimery, gwiazdy, i minerały, a którego zapomniało się, bo zapomnieć go się musi, i szuka się rozpaczliwie, i tylko sporadycznie odnajduje jego tragiczne obłomki w czyimś ciepłe, w szczególnej sytuacji, w spojrzeniu, we wspomnieniu też zapewne, w męce szczególnej, w chwili, w skórze – przecież kochałem ją pasjami, w głosach, w głosach. I stąd zamiast harmonii rozdarcie, i urywki. Może to i tylko to jest byciem poetą? (MW, II, 73)

Przedostatnie z przytoczonych zdań Wata uświadamia po raz kolejny, jak bardzo pragnienie i nakaz *reinventer le poète* związane są z diagnozą rozpadu i dysharmonii, mających zresztą dwojakie źródła. Doświadczenie komunizmu nakłada się tu przecież na dyspersję podmiotu, w genezie swej wyraźnie modernistyczną. Komunizm, o czym była mowa, zdaje się w pierwszym odczuciu przynosić możliwość uniknięcia owego dekadentckiego „gnicia” i oferować szansę uleczenia jednostki w porządkach społecznych. Z drugiej strony, degradując i redukując to, co jednostkowe i intymistyczne, potęguje doznanie nieobecności i zranienia. Można powiedzieć, że historia przynosi radykalne, choć dokonujące się w innej sferze, wzmocnienie poczucia rozpadu, redukcji *ego*. Tym samym rodzi potrzebę obrony. Paradoks polega na tym, że Wata przeprowadza ją w myśl reguł restytuujących zagrożenia, przed którymi uciekał, których pragnął uniknąć, angażując się w komunizm.

Miał niewątpliwie rację Włodzimierz Bolecki, gdy pisał, że poeta nieustannie reinterpretuje własną twórczość z perspektywy swego historycznego losu.

W dyskursie Wata – podkreślał badacz – można odnaleźć następującą regułę hermeneutyczną: aby zinterpretować swoje utwory, trzeba najpierw zrozumieć siebie, ale aby zrozumieć siebie, trzeba zrozumieć swoje doświadczenie historyczne²⁸.

²⁷ Zob. M. Gołębiowska, *Wybór etyczny według Kierkegarda a tożsamość w kulturze medialnej*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 152–163.

²⁸ W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*. (Wata – inne doświadczenie), „Teksty Drugie” 2001, nr 2, s. 32.

To nie literatura pozwala tu interpretować życie. To los stanowi klucz do rozumienia literackich tekstów. Istotnie. Także interesującą mnie teorię poezji jako doświadczenia wewnętrznego Wat formułuje przecież jako element owej nadrzędnej reguły reinterpretacji swego wcześniejszego dorobku. Tworzy ją nie tylko *ex post* swych utworów, ale też, przede wszystkim, *ex post* tragicznych kolei swego życia. Trzeba o tym pamiętać. Nie zmienia to faktu, iż autor *Mojego wieku* wydobywa w niej, wyostrza modernistyczno-symbolistyczne wątki, wcześniej mało widoczne, ale przecież słyszalne także w poetyce jego wczesnych utworów²⁹. Wątki te służyć mają teraz odbudowie tego, co jednostkowe. Jednocześnie prowadzą podmiot na powrót we wczesnomodernistyczny las, nie tyle zamieszkiwany przez chimery, ile sadzony przez podmiot po to, by stworzyć sobie konsolacyjną przestrzeń – powtórzmy za Watem – poetyckiej „nirwany, pojętej nie jako nicość, ale na odwrót, jako najwyższa pełnia” (MW, II, 77). Tak przynajmniej rozumiem sens powojennej propozycji składanej, a raczej formułowanej przez autora *Ciemnego świecidła* przeciwko własnemu losowi.

Najwyższa pora, by usystematyzować trzy główne, często trudne do oddzielenia, jakości, wokół których Wat buduje teorię poezji jako „epifanii naturalnego”. Wszystkie one mają proveniencję wczesnomodernistyczną. Spróbujmy je wyliczyć.

Po pierwsze, w myśleniu Wata „bycie w poezji” jawi się jako uczestnictwo w swoiście podmiotowym absolutie. Poezja jest tu substytutem transcendentu. Ucieleśnia swą wartość nie w relikwiarzu, ale w immanentystycznej przestrzeni poetyckiego *katharsis*. Nieprzypadkowo Wat podkreśla, że, inaczej niż w przeżyciu religijnym, ewentualne „impulsy ku ojcu” i ku naturze są dla poezji jedynie fakultatywne. Zasadniczą rolę odgrywają tu treści psychologiczne: wewnętrzne, podmiotowe życie jednostki, bardziej niż na świat otwierające się na swą psychiczną i somatyczną immanencję, poruszoną i ozdrowieńczo wzruszoną poetyckim doznaniem. Immanencję zanurzoną w historii, zranioną, bolesną, pełną poczucia winy, grzechu, „znikczemnienia”, a w owych ulotnych chwilach wyzwoloną nagle w tyleż estetycznym, co egzystencjalnym poczuciu istnienia i ładu nieobecnego w historii. Dodam, iż owa estetyczno-ontologiczna jakość, która staje się udziałem osoby, doznającego świat *en poète*, przywodzi na myśl Witkacowską teorię czystej formy, z tym tylko, że Wat przedstawia ją nie tyle jako projekt do wykonania³⁰, ile jako niespodzie-

²⁹ Zwraca na to uwagę także Bolecki w cytowanym powyżej szkicu.

³⁰ Jak wiadomo, Witkacy także zwątpił w pewnym momencie w możliwość realizacji Czystej Formy. Symbolicznym aktem tego momentu była zamiana malarskiej pracowni na firmę portretową i zarzucenie tworzenia dramatów na rzecz pisania powieści.

wany dar chwili, która nie otwiera się na żaden ciąg dalszy. Spełnia się w niedającym się streścić doznaniu, do którego nie sposób powrócić, którego nie można powtórzyć, ani tym samym uczynić trwałym fundamentem kondycji podmiotu. Autor *Mojego wieku* odnotowuje dwie takie chwile. Pierwsza wydarza się na dachu Łubianki, gdzie podczas wziętego spaceru poeta słyszy muzykę Bacha.

Wtedy byłem przeświadczony, że po raz pierwszy i ostatni wiem, czym jest nieskończoność, dokładniej mówiąc, że wiem nieskończoność. Myślałem długo, że to z finału *Pasji według św. Mateusza*. Myliłem się. Mimo – a może właśnie dlatego – przeżyłem ją jako wstrząs, nie zapamiętałem nic z samej muzyki. [...]

Jeżeli głos ludzki, jeżeli instrumenty sfabrykowane przez człowieka, jeżeli dusza ludzka może stworzyć choćby raz jeden w całej swojej historii taką harmonię, takie piękno, taką prawdę, taką siłę w takiej jedności inspiracji: jeżeli to istnieje, jaką efemerydą, jakim niebytem jest moc imperium? [...]

Przesłuchałem odtąd bardzo wiele kantat Bacha i o żadnej nie mogę powiedzieć z wewnętrzną pewnością: to jest ta! Nie konceptualizowałem wtedy mego przeżycia, a pamięć muzyczna nie uczona jest chwiejna. Kiedy słucham kantaty z *Oratorium na Boże Narodzenie*, wprawiając się w stan duchowej pustki recepcyjnej, owszem, jak strunę przenika mnie jej piękno i siła, ale ład tamtego doznania został zagubiony, nie znajduję do niego żadnego początku drogi. (MW, II, 120)

– wspomina Wat w *Moim wieku*. Istotą opisanego katartycznego aktu jest doznanie ładu, harmonii, piękna, które dają nie wiedzę „o”, ale trwanie „w” nieskończoności. Jakże znamienne Wat koryguje tu określenie „wiem, czym jest nieskończoność” na „wiem nieskończoność”, podkreślając tym samym tożsamościowy, a nie relacyjny charakter związku między nieskończonością a podmiotem. To bycie w muzyce, najbardziej niedyskursywnej ze sztuk³¹, ergo bycie w nieskończoności, pozwala unieważnić całe okrucieństwo otaczającego podmiot świata. Zmywa z niego mizериę historycznego losu czy raczej go od niej izoluje. Kondycja podmiotu zostaje na moment wyrwana z degradującej historii, co wydaje się zresztą najgłębszym sensem wspomnianego aktu, a także celem ponawianych później przez podmiot działań rekonstrukcyjnych. Powojenna poezja Wata stanowi, jak sędzę, w dużej mierze katalog takich właśnie dramatycznych prób, znaczonych niepowodzeniami. Tak jakby ów „stan receptywnej pustki”, który jest konieczny, by izolacja pozwoliła odczuć wewnętrzną harmonię, wciąż coś zewnętrznego naruszało.

Autor *Mojego wieku* odnotowuje jeszcze jeden moment wzruszenia pokrewnego z przeżyciem na dachu Łubianki. Scenerią także i tym razem jest, rzecz jasna nieprzypadkowo, symboliczny wyimek totalitarnego świata. Jest

³¹ Cytowany fragment *Mojego wieku* jest przypisem do uwagi Wata, iż „muzyka jest lepszą mową dla myśli ludzkiej” niż filozofia. „Wyraża to, co jest niewyraźalne w języku” (MW, II, 120).

rok 1949. Erfurt. Wat odwiedza to miasto w przerwie uroczystości Goethowskich w Weimarze. Ma na nich wygłosić referat, w którym, poprzez analogię z analizą społeczeństwa Trzeciej Rzeszy, zamierza zanalizować istotę socjalizmu i w ten sposób – jak w poczuciu winy wspomina – „przerobić mój chybiony lwowski egzamin życiowy i tym razem zdać go, za wszelką cenę” (MW, II, 121). Do Erfurtu poeta jedzie w przerwie sympozjum, by zobaczyć fabrykę Topf und Söhne, w której w czasie wojny produkowano krematoria. Wzbudzony rozmową z miejscowym inżynierem, beznamiętnie wyjaśniającym potrzebę produkcji krematoryjnych pieców, wybiega na średniowieczny dziedziniec i tam, w cieniu erfurckiej gotyckiej katedry, z perspektywą na domki dawnych patrycjuszy, dotyka go „cie[ń] skrzydł[a] przypomnienia” (MW, II, 120).

[...] w ciemni mojej pamięci jakby zafurkotało przypomnienie mojego Bacha. Oczywiście, nie ma tu żadnej rozsądnej analogii: surowy maszynowy barok katedry – nie artykułowany przez budowniczego, z rozmysłu zapewne, i wyrafinowanie baroku u Bacha; tym bardziej, co może mieć wspólnego średniowieczny patrycjat z pospólstwem bolszewizmu. Myślę, że nade wszystko napięcie między rzeczą boską a rzeczą świecką uchyliło na chwilę rąbka do przeżycia na dachu Łubianki. (MW, II, 121)

Najważniejsze jest zdanie ostatnie. Wat porusza w nim kwestię kluczową dla zrozumienia charakteru wyzwalającego doznania z dachu Łubianki. Określa je – jak czytamy – jako konfrontację między „rzeczą boską” a „rzeczą świecką”, między absolutnym i profanicznym. W co jednak to doznanie celuje? Ku czemu prowadzi wyzwalające je napięcie: ku wzajemnemu przenikaniu się materii boskiej i świeckiej, czy ich radykalnemu przeciwstawieniu? Inaczej pytając: w świetle jakiej tradycji należy rozumieć epifanijność wspomnianego przeżycia, zakładając, że w ogóle stosowne jest tu przywołanie tej kategorii? Czy „Bach na dachu Łubianki” ma jeszcze jakiś związek z teologiczną genealogią epifanii? Czy prowadzi do odnalezienia i przyjęcia jakiegoś transcendentnego sensu? A może bliższy jest „bezbożnej epifanii”³² sztuki, bo wynika z otwarcia na śpiew, który, jak u Rilkego, sam jest istnieniem? Jeszcze inaczej. Czy Wat w swych poszukiwaniach, dokonywanych w nieporównanie bardziej dramatycznych okolicznościach, bliższy jest Leśmianowi i jego tęsknocie za rytmem, Bieńkowskiemu³³ w jego próbach restytucji nieskończoności w języku, czy Miłoszowi i Mandelsztamowi, budującym konsekwentnie swe poetyc-

³² Na ten temat w związku z Leśmianem zob. R. Nycz, „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 139.

³³ Na podobieństwa łączące tych dwóch poetów wskazywałam w szkicu *Awangardowy wnuk Leśmiana*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2009, nr 16 (36), s. 71–93.

kie programy na dążeniu do przekroczenia „romantycznej choroby niedocieleśności” (Miłosz) i odbudowania harmonii między słowem i ciałem? (Mandelsztam). U obu obserwujemy przecież dążność do przekraczania gnostycznej, dualistycznej zasady afirmacji duchowości odcieleśnionej, co harmonizuje znamienne z polemiką toczoną z symbolizmem i futuryzmem. Pytania te czytelnikowi niniejszego szkicu słusznie wydadzą się w dużej mierze jedynie retoryczne. Gromadzę je po to, by wydobyć tezę o wyraźnej skłonności autora *Mojego wieku* do odseparowywania tego, co profaniczne i historyczne – z jednej, i tego, co poetyckie – z drugiej strony. Wat nie chce (o czym zresztą niejednokrotnie wspomina) być mistykiem³⁴. Szuka jedynie alternatywy dla zewnętrzności, redukującej siłę podmiotu, niweczającej jego istnienie rzeczywiste, materialną siłą historii. Szuka śpiewu, który jest izolacją.

Docieramy tu do drugiej jakości, określającej Watowską teorię poezji jako przeżycia wewnętrznego. Jest nią „bezbożny” charakter postulowanej i poszukiwanej epifanijności. Nie jest to, rzecz jasna, określenie pejoratywne. Używam go w ślad za Leśmianem, dla podkreślenia, iż epifanijne doznania, w których Wat, podobnie jak autor *Rozmyślań o Bergsonie*, skłonny jest widzieć źródło wewnętrznego „urzeczywistniania się człowieka”, zostaje, po odejściu Boga, już nie fakultatywnie, ale obligatoryjnie powiązane z twórczością. Sztuka, szczególnie muzyka, odkryta zostaje bowiem przez Wata jako jedyne dostępne człowiekowi – zarówno w procesie tworzenia, jak i odbioru – wrota prowadzące do zapoznanej w życiu harmonii sfer. Poszukiwania arcyśnu są tu – przypomnijmy – próbą wysłuchania arcywiersza. Materią i narzędziem podważanej przez imperium jedni uniwersum jest głos ludzki, instrumenty sfabrykowane przez człowieka i dusza ludzka, powołujące do istnienia „piękno”, „prawdę” i dającą siłę „jedność inspiracji”.

Bardzo znamienne są z tego punktu widzenia uwagi, jakie Wat czyni na temat wiary i możliwego nawrócenia, które staje się z jednej strony przedmiotem pragnienia, z drugiej – opatrzone zostaje komentarzem podającym w wątpliwość jego faktyczne spełnienie. Odważam się dotknąć tej delikatnej materii tylko dlatego, że Wat niejednokrotnie przedstawiany jest jako poeta religijny, co zresztą sam nieraz dementował. Poniższy fragment *Mojego wieku* uzmysławia, gdzie leżą przyczyny uniemożliwiające poecie przyjęcie wiary, która – jak nieraz pisze – przyniosłaby może jakąś formę wyzwolenia od trawiącego go bólu, męki nie do zniesienia, tyleż somatycznej, co psychicznej

³⁴ Inne zdanie na powyższą kwestię przedstawia Klemens Szaniawski. Zob. idem, *Metafizyka zniewolenia – świadectwo Aleksandra Wata*, w: *Literatura źle obecna. (Rekoncesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27.X. – 30.X.1981*, Kraków 1986, s. 143–156. Zob. także T. Nyczek, *Bach na dachu Łubianki. (Aleksander Wat)*, w: idem, *Emigranci*, Londyn 1988, s. 11–31.

rany, niosącej rezygnację i śmierć. Przy okazji uzmysławia także, jak bardzo myślenie Wata pokrewne jest w wielu momentach gnozie.

[...] jesteśmy na tym dachu, te dwadzieścia minut spacerów, mówimy o przedwiośniu i o tej impetyczności soków życia w przyrodzie, w powietrzu, naokoło mnie. Mój Boże! W końcu miałem wtedy lat dopiero 41, a czułem się już nawet nie stary cieleśnie, ale sędziwy, poza wiekiem. Więc właściwie fałszywe, urojone soki, ale ta impetyczność była niesłychanie we mnie silna. I na tym spacerze, na wąskiej przestrzeni o zmierzchu, na dachu Łubianki, z widokiem na wieże Kremla, Bach, finał *Pasji św. Mateusza*. W jakimś miejscu, gdzie jeszcze była Pasja, ale już był początek czy zapowiedź zmartwychwstania. **Zmartwychwstanie było zawsze dla mnie, w moim stosunku do chrześcijaństwa, punktem największego oporu, zmartwychwstanie ciała i zmartwychwstanie Chrystusa. W gruncie rzeczy tak naprawdę mówiąc, chrześcijaństwo zawsze kończyło mi się na krzyżu.** A tu jest zapowiedź rezurekcji. Jest *Pasja*, ale jest, jak to u Bacha, egzaltacja, *exultavit*, jakaś, zdawałoby się, zgodność z sokami życia budzącego się na nowo. Pozornie jest łucznik, to jest religia słonecznego Boga, egipska, czy Atisa, który umiera na zimę, cykl roku, i który zmartwychwstaje (powstaje) z rozdartych części na nowo, na wiosnę. W koncepcji religiolodów i antropologów śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa odnosi się do tych archetypów, do archetypów Boga zmarłego i zmartwychwstałego, słonecznego Boga. A nic podobnego. A nic podobnego. Właśnie na Łubiance, właśnie na tym dachu i właśnie dlatego, że z niesłychaną ostrością czułem, jak bardzo moje ciało jest bez soku i odcięte od natury – widziałem w *Pasji* Bacha istotną, no po prostu przepaścistą, różnicę między Chrystusem a Atisem. Bo zachodziła tu taka gra, nie wiem, dialektyczna czy niedialektyczna. Dobrze. Jest natura. Ja jestem *Naturmensch*. Natura zmartwychwstaje. W muzyce, którą słyszę, w tej jakiejś nadbudowie wyższej, Bóg zmartwychwstaje. Jest zgodność między mną – naturą, która zmartwychwstaje, a Bogiem, który też zmartwychwstaje. Ale ponieważ mam niesłychanie silne poczucie, że we mnie to jest diabelska pokusa – ta natura, że ona nie istnieje, że ona jest iluzoryczna, że ciało nie ma soków, że ciało nie jest naturą, ciało – nie dusza, więc Bóg Bacha nie jest Bogiem natury, jest antynaturą. To złe wyrażenie. [...] Powiedzmy raczej: transnaturą, no, transsubstancją natury. Przemienienie. Pogańskie kultury Boga umiającego, zmartwychwstającego to są kultury natury. *Naturmenschów*. A Bach nie. [...] Bach to jest religijna muzyka, ale w tym Bachu, nawet w tej *Pasji*, religia, wiara jest osaczona przez wszystkie możliwe wątpliwości. (MW, II, 118–119, podkr. – A.S.)

Jeśli – jak pisała niegdyś Renata Gorczyńska – Miłosz zmusza nas swą twórczością do zadania i udzielenia sobie odpowiedzi na pytanie: Czy Chrystus zmartwychwstał, czy też nie zmartwychwstał, to Wat odpowiada na nie zasadniczo jednoznacznie. Jedyne, co jest pewne – mówi – jedyne, co pozwala człowiekowi XX wieku wybrać Chrystusa jako archetyp własnego losu, to fakt, że cierpiał, że cierpiało Jego pozbawione soków ciało, że umarł z bólu na krzyżu, ocalając, być może wyłącznie dla samego siebie, to tylko, co duchowe, wewnętrzne, skryte przed pejczami rzymskich żołnierzy. Píše autor *Mojego wieku*:

Gdy utożsamiałem siebie z Jezusem na krzyżu, nie było w tym nic z zuchwalstwa, nie obniżałem Jezusa do siebie, ale siebie ceną wewnętrzną męki wywyższałem – był bowiem dla mnie tylko człowiekiem Jezusem, w nim urzeczywistniała się figuralnie dola człowieka i krzyż. [...]

[...] – nie byłem wierzący, byłem nie nawrócony. A w takim razie, **czym był mój Bach na dachu Łubianki, jeżeli nie epifanią naturalnego, obecnością transcendentu?** Był jedyny, niepowtarzalny, ale dlaczego osobny, nie włączył się w sieć zjawisk, nie wywołał żadnych następstw, żadnego rezonansu, poza jakże płaskim stwierdzeniem bezsilnej mizerności tego wszystkiego, co mnie otaczało, całego groźnego imperium Stalina? **I czym były medytacje moich utajonych nocnych przeżyć, właśnie moje utożsamienia, bez możliwości, bez nadziei, bez drogi wyjścia poza siebie?** (MW, II, 318–319, podkr. – A.S.)

Jak wynika z rozmów z Miłoszem, miejscem, gdzie Wat czuje się najbliższy chrześcijaństwu, jest ceka zamarstynowska. To właśnie tam poeta najbardziej odczuwa siłę, jaką współwierzniom daje wspólnota w wierze. Obserwując ich grupowe modlitwy, czuje się pokrzywdzony brakiem oparcia, którego oni udzielają sobie nawzajem. „Byłem wtedy jedynym Żydem” – wspomina. „Byłem wyłączony z wierzących” (MW, I, 331). Tak pojęty sens religijności wyczerpuje się jednak w jej społecznym i narodowym znaczeniu. Nie musi też i w gruncie rzeczy rzadko prowadzi do głębokiej wiary. „Modlitwie się nie bronię, ale jej nie umiem” (MW, II, 317) – napisze Wat w jednym z powstałych na Zamarstynowie wierszy. Z jednej strony, poeta podkreślać będzie zatem „społeczną nieodzowność religii w jej znaczeniu etymologicznym” jako „jedy[n]ego sens[ui] i ratun[ku] naszej nędzy” (MW, II, 317), z drugiej – po wielokroć z żalem i bólem stwierdzać będzie własną niemoc, nieumiejętność, niegotowość przyjęcia wiary. Warto w tym miejscu dodać, że Zamarstynów to ten okres pobytu Wata w sowieckich więzieniach, który autor *Mojego wieku* pamięta jako nieporównanie łatwiejszy od czasu spędzonego na Łubiance. Mimo ogromu głodu i brudu, towarzystwa kryminalistów, czuje się tam jeszcze częścią zintegrowanej społeczności, postrzegając to właśnie w kategoriach religijnej wspólnoty.

Na Zamarstynowie było lepiej chyba dlatego – wspomina – że żyłem życiem społecznym. Byłem zmuszony żyć życiem społecznym. Nie w socjalistycznym sensie tego słowa, rzeczywiście chrześcijańskim. W tych wszach i głodzie, w niedożywieniu – to było jednak *agape*. *Agape* ludzi, którzy nie są właściwego wyznania i których wyrzucano *ad leones*. (MW, II, 122)

To skojarzenie z losem pierwszych chrześcijan w rzymskim Colosseum jest oczywiście celowe. Podnosi jednak, powtórzmy, nie tyle przedmiot ich wiary, ile siłę, jaką daje wspólnotowe przeżywanie męki.

Jedyne widzenie, które poeta, przy wielu zastrzeżeniach, skłonny jest określić jako mistyczne (często zresztą zmienia w tej kwestii zdanie), a także

którego skutkiem przydaje miano nawrócenia, to rozpoznanie diabelskości komunizmu. Jakże charakterystyczne, że przedmiotem tej wspominatej wielokrotnie saratowskiej iluminacji okazuje się znów własny los i wybór, dokonany w porządkach światopoglądowych i społecznych. W jego centrum stoi „zaczarowanie” lewicowością i zrodzone z niego, nigdy nie ugaszone poczucie winy za „znikczemnienie komunizmem”³⁵, które będzie Wat przez lata wyznawał. Nawrócenie dokonuje się tu zatem przede wszystkim jako konwersja ideologiczna, a nie religijna³⁶. Fundujące je odkrycie dotyczy, rzecz by można, historiozofii własnego losu, a nie tajemnicy historii świętej. Przynosi rozpoznanie psychologiczne i biograficzne, a nie kerygmataczne, którego tajemnicę należałoby zgłębiać z użyciem języka teologii.

Przepętniony pragnieniem odnalezienia własnej wspólnoty w cierpieniu, Wat odwołuje się do swych żydowskich korzeni. Pisze:

Czując się zatem tak *unisono* jak kamerton z nastrojem religijnych moich zamarynowskich współwięźniów, nie widziałem żadnego dla siebie pomostu do Kościoła. Ale, odwrotnie, sam Jezus, żydowski syn Maryi, był dla mnie wtedy – i zawsze – Żydem [do] alfy i omegi, najwyższym wcieleniem nie tylko psychologii żydowskiej, ale i losu żydowskiego. Jak portrety Rembrandta według trafnej uwagi Geорга Simmla ujawniają jednocześnie i psychologię, i biografię portretowanego, tak w obrazie Chrystusa była jedność osobiście męczeńskiej historii Żydów. (MW, II, 321)

Powtórzmy: wiara i religia chrześcijańska nie otwierają zasadniczo w myśleniu Wata przestrzeni, w których poeta mógłby znaleźć coś więcej niż archetyp własnego losu. Nie oferują też jakości, odwołując się do których uwięziony w Sowietach twórca toczyć mógłby starania o ochronę swej podmiotowej kondycji, której rozpad czy, łagodniej, zagrożenie degradacją tak boleśnie odczuwał. W *Moim wieku* poeta pisał, że dopiero Łubianka stała się sceną szczegółowych rozpoznań na temat kondycji podmiotu w totalitarnym świecie. Składają się na nią, według Wata, przede wszystkim poczucie braku autonomii, doświadczenie zamurowania, „[p]rawo największej dysjunkcji społecznych więzi człowieka z człowiekiem” (MW, II, 122), ale też ożywcze, a wcześniej pomijane doznanie wagi czasu wewnętrznego. Na Łubiance, w poczuciu najgłębszego osamotnienia, zamknięcia w więziennym „eonie”, „zamurowania”, „utrąty soków”, z całą wyrazistością odradza się w poecie myśl, iż ratunkiem jest wewnętrzna izolacja podmiotu od degradującej go przestrzeni historii. „Nic tu nie jest do obrony, ale mogę, powinienem, przygotować się do obrony

³⁵ Takie określenie zapisał Wat na pierwszej stronie pierwszego numeru „Miesięcznika Literackiego”, który wraz z całym kompletem otrzymał w roku 1954 od Andrzeja Stawara. Całość notatki cytuje Tadeusz Nyczek w przywoływanym szkicu *Bach na dachu Łubianki*.

³⁶ Zob. MW, II, 254.

życia wewnętrznego” (MW, II, 31) – mówi Wat Miłoszowi o rozpoznaniu jedynego dostępnego mu wówczas antidotum na komunistyczny projekt *homo sovieticus*. Przy okazji wymienia kilka technik obrony życia wewnętrznego, owych – jak je nazywa – ćwiczeń duchowych, uprawianych przez siebie jeszcze na Zamarstynowie. Wspomina, jak starał się w wieczornym gwarze celi „odgrodzić się całkowicie” i w wymyślonym transie spotkać z najbliższymi, napić herbaty i wewnętrznie oczyścić³⁷. Niezwykle ważną rolę w pielęgnacji „życia prywatnego, wewnętrznego życia każdego z nas” (MW, I, 351) przypisuje także wspomnieniom. Proustowską z ducha rolę pamięci Wat ujmuje jako wysiłek coraz bardziej mikroskopowego, skoncentrowanego na szczególe, jak najbardziej wiernego uobecniania nieobecnych sprzętów, przedmiotów, ludzi. Jeszcze inny rodzaj terapii odnajduje w lekturze, która jest – czytamy w wielu miejscach – jak narkotyk, jak dar niebios, jak ucieczka w narkozę (to wszystko porównania Wata). Poeta podaje także, co może najciekawsze, przykłady ćwiczeń, rzec by można, psychoanalitycznych.

[...] to moje ćwiczenie duchowe, to przeżycie duchowe [mowa o kontaktowaniu się z nieobecnymi – A.S.] pogłębiło się, co prawda w innej postaci. [...] Więc na przykład oglądanie siebie spoza siebie, no, to jest łatwe. *Ego* – ogląda. Oglądasz swoje *ego* oglądane. To jest częste, proste, to można zrobić w każdej chwili. Ale po tych ćwiczeniach, po zagłębieniu się w tych ćwiczeniach, jednak doszedłem do takiego stanu, kiedy oglądałem jednocześnie (i nie było fuzji między jednym i drugim [...]), oglądałem *ego* oglądającego i *ego* oglądane, jednocześnie. [...] to było nieobrazowe, bezobrazowe przeżywanie. To jest stan, którego chyba nie można spamiętać. W pewnym momencie te eksperymenty zarzuciłem, bo wiedziałem, że mnie one doprowadzą albo do schizofrenii, albo do jakiejś yogi czy czegoś takiego. (MW, I, 357)

Ostatni z przytoczonych przykładów uświadamia, jak owe w zamiarze chroniące podmiot techniki bliskie są nieraz jego autodestrukcji. Jak labilna granica oddziela tu siły wzrostu i rozpadu, wektory znoszące się wzajem w wewnętrznej izolacji *ego*. Przywoływany tu już Bolecki pisał bardzo słusznie, że „[t]rwałym elementem biografii twórczej Wata jest autodestrukcja samego siebie, swojego ja”³⁸. Miejscem narodzin utworów poety, nie tylko *Piecyka*, jest biblioteka³⁹, owe „głosy i głosy” zbierane i powtarzane przez podmiot w groteskowej, często autokompromitującej parodii. Spójność, jaką uzyskają lub jakiej nie uzyskają, zależy przede wszystkim od stopnia stabilności podmiotu, od jego siły, od osobowościowej koherencji „wewnętrznego krajobrazu”. Ten ostatni jest w twórczości Wata wartością, o czym była już wielokrotnie mowa, afirmowaną jako źródło oporu wobec degradującej jed-

³⁷ Zob. MW, I, 355.

³⁸ W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*, op. cit., s. 38.

³⁹ Tezę tę stawiali zarówno Baranowska, jak i Bolecki.

nostkę eksterioryzacji. Z drugiej strony jednak jest także przestrzenią samodegradacji. Nieprzypadkowo ten właśnie rys prozy psychologizacyjnej wymienia Wat jako najbardziej frapujący, gdy powraca w Sowietach do młodzieńczych fascynacji Proustem. Warto przeczytać uważnie owe zanotowane w *Moim wieku* w dużej mierze egzystencjalne głosy Wata do więziennej lektury pierwszego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Notatki te w sugestywny sposób wyjawiają bowiem tajniki trzeciej konstytutywnej cechy teorii poezji jako przeżycia wewnętrznego. Jest nią antynomia pamięci budującej, chroniącej podmiot w murach wewnętrznego czasu, oraz autodestrukcji *ego*, skłonności ku przyglądaniu się i poddawaniu rozpadowi osobowości. Źródła tej ostatniej są oczywiście dwojakie. Po części związane są z recepcją freudyzmu, po części reflektują biograficzne doświadczenie poety.

Wat wielokrotnie pisze, jak wielką ulgę przynosiły mu na Łubiance chwile wypelnione lekturą *W stronę Swanna*.

[...] po powrocie z klozetu, zanurzyłem się w lekturę Prousta, przekład mierny, ale ja pierwszą stronę znałem na pamięć, jakbym miał przed oczyma tę kartkę z wczesnego wydania, nieomal bez marginesów: *Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire je m'endors* – i zaraz potem kaskada Proustowskich zdań ze średnikami i dwukropkiem. Kadencja francuska zastąpiła mi rosyjską, nie opuszczając już mnie do ostatniego słowa tomu. Uspokajała mnie, przygotowując faliście do snu. (MW, II, 39)

Wyzwalająca siła tej reglamentowanej lektury (przerywanej boleśnie więziennym rytmem, regulującym bezwzględnie godziny przesłuchań, snu przy zapalonym świetle, spaceru) polega na czymś więcej niż tylko na sposobności do zatopienia się, wyizolowania w świecie innym niż więzienny: „porwania przez fabułę”. Czytanie Prousta jest przecież równocześnie wspomnianiem wcześniejszych „wolnych” jeszcze lektur. Jest wznawianiem obrazu egzemplarzy powieści posiadanych w przedsowieckim życiu. Jest, wreszcie, powtarzaniem francuskich fraz oryginału. Wydaje się charakterystyczne, że Wata uspokaja rozbrzmiewająca w pamięci francuska kadencja prozy, czytanej przecież po rosyjsku. Ten proces przenoszenia się z terażniejszego w przeszłe narastał, znosząc w pewnym momencie granicę między lekturą a uobecnianym po proustowsku minionym życiem.

[...] trzeciego dnia po raz pierwszy wróciła fala wspomnień. Rzeczywiście fala, nie zdążyła jedna dojsć do brzegu świadomości, gdy już ją zalewała następna. Wspomnienia utraconego szczęścia, im bardziej kiedyś szczęśliwe, tym bardziej teraz bolesne, ale właśnie bolesność aktualna odsłoniła z mgieł i chmur cały blask szczęścia utraconego. Więc gdy po południu podjąłem przerwana lekturę Prousta, moje osobiste wspomnienia i wspomnienia Prousta przystawały do siebie jak dwie przedarte po-

łówki banknotu. I dziecięcy płacz narratora z powodu conocnej rozłąki z matką, ten płacz, który – jak to sobie pisząc uprzytomnił – trwał u spodu jego całego życia, rozpoznawał siebie w moim tajonym płaczu. (MW, II, 39–40)

Proustowskie widzenie świata splata się tu wyraźnie z Watowskim doznaniem. Fabuła jego powieści, niczym w hermeneutycznym przeniesieniu, pozwala więźniowi „zrozumieć”, a znaczy to w tym wypadku – odczuć własny ból. Więcej nawet, to Proustowski Marcel, podobnie jak wcześniej Jezus, staje się przedmiotem utożsamienia. Tym razem o tyle, o ile jawi się on – jak zobaczymy – jako figura radykalnej interioryzacji świata. Perypetie fabuły, obraz dziewiętnastowiecznego salonu naszkicowanego w powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* odebrane zostają przez Wata jako zbędny naddatek. Ciekawy, wykwintny, ale w gruncie rzeczy mało znaczący, bo nieumożliwiający translacji wobec aktualnych potrzeb i odczuć czytającego poety. Istotne jest więc tylko to, co w powieści Prousta może stać się przedmiotem swoistej homologii między bohaterem/narratorem a jej czytelnikiem, czyli samym Watem. Jeszcze inaczej: poeta dokonuje w swym odbiorze „radykalnej autobiografizacji”⁴⁰, odnajdując to, czego sam szuka i co projektuje jako lek/nie lek na swe własne egzystencjalne doświadczenie. Jakże znamienne są te glosy Wata, czynione na marginesie więziennej lektury Prousta. Zwróćmy uwagę, w jak klarowny sposób oddają napięcie, czy może raczej paradoksalne sprzężenie między afirmacją uwewnętrznienia jako gwaranta życia i psychologizacją jako źródłem destrukcji *ego*.

[...] w pierwszej partii książek znalazł się tom *Od strony Swanna*. Była to zatem moja pierwsza, po roku, książka. Ze zdziwieniem, a potem nieomal ze zgrozą, zdałem sobie sprawę, że cała moja skala wartościowania – nawet nie leży w gruzach, po prostu została za murem więziennym. Suma wiedzy o ludziach i środowiskach, kręte ścieżki psychologicznej inwestygacji, pracowite studium namiętności, finezyjne operacje i myśli – wszystko, w czym kiedyś znajdowałem tyle delektacji – tu, na Łubiance, wydawało się obumarłe, często pretensjonalne, niekiedy drażniące: po nędzach Zamarstynowa, co mi po satyrze na salon Verdurinów? Co mi po świecie zamkniętym w salonie jak okręt w butli i po myśli krwi pozbawionej, przemienionej w rozmowy wykwinnych umysłów? Zajmujące to, owszem, i pozwala zabić czas. Ale **wszystko, co w tym dziele nie było poezją, jej energią i jej ruchem, należało do teatralnej kostiumerii.**

Swann z tej odmiany nie wychodził pomniejszony. Wręcz przeciwnie, moc tej energii i uroda jej ruchu urzekły mnie bardziej niż kiedykolwiek. **Poezja *Swanna* była intymizacją w „wewnętrznej vibracji” wszystkiego, tym więcej niezwykła, że rozgrywała się na powierzchni wrażliwości naskórka.** Co ważniejsze dla mnie:

⁴⁰ Określenie to przejmuję od Michała Pawła Markowskiego, który w szkicu *Homo-logia. Proust w oczach Barthes'a* („Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 291–297) opisuje podobny rodzaj homologii, jaka staje się udziałem czytelnika *W poszukiwaniu straconego czasu*.

była nade wszystko w przeżywaniu ubiegłego czasu w stanie agonii nieustającej, kiedy nic jeszcze nie umarło, a wszystko umiera. Była w ciągłym momencie zawieszenia między życiem a śmiercią, w demonicznie ponad wszelką miarę przedłużonym oddechu ostatnim i tylko to stanowi o jej głębi i o jej głębiach, które porusza w czytelniku; bez tego całe dzieło Prousta byłobyż czym więcej niż ogromnym freskiem próżności, w podwójnym tego słowa znaczeniu: próżny i daremny? I gdy ja w tej lekturze odnajdywałem wzór mojego własnego więziennego konania, nawzajem, długie zdania, okresy Prousta odzyskiwały we mnie swoją pierwotną siłę. Wymiana formy i siły – archetyp stosunku autora i czytelnika. (MW, II, 66–67, podkr. – A.S.)

Te słowa uświadamiają, że relacja zwrotna, jaka nawiązana zostaje między Watem a powieścią (a narratorem) Prousta jest wynikiem nałożenia się znaczeń literackiej fikcji i egzystencjalnego doświadczenia. To ono jest zresztą tutaj w oczywisty sposób ważniejsze. Ono wybiera sobie spośród literackich i religijnych narracji figury najbardziej odpowiednie. To ono, wreszcie – jak czytamy – pozwala już zużyty, retorycznym okresom odzyskać „swoją pierwotną siłę”. „Literatura – powiada Wat – nie jest «zwierciadłem», [...] dlatego, że to rzeczywistość pozwala nam zreinterpretować literaturę. A jedyną rzeczywistością, jaką znam – dodaje [...] – jest moje osobiste doświadczenie sowietyzmu”⁴¹. Ta trafna uwaga Boleckiego rodzi powtórnie pytanie o faktyczną miarę przypisywaną przez Wata sztuce, szczególnie sztuce słowa.

Czy literatura może w ogóle zaoferować podmiotowi coś życiodajnego, co pochodzi z innego porządku niż on sam? Wat zdaje się odpowiadać, iż tylko w ograniczonym zakresie, w bardziej niż mniej relacyjnym sensie. Pod warunkiem przeto, że podsunie czytającemu formy transparentne wobec najgłębszych warstw jego własnej kondycji. Jeśli – powie Wat w odniesieniu do swojej osoby – będzie poezją, czyli intymizacją. Jeśli, dzięki temu, stając się przyległą wobec „wewnętrznej wibracji” podmiotu, stanowić będzie w tej wyizolowanej przestrzeni o jego istnieniu we wrogim, płaskim, uprzestrzenionym, zeksterioryzowanym świecie komunizmu. Jeśli – podpowiadać będzie dalej autor *Ciemnego świecidla* – wyrośnie niczym katedra wśród patrycjuszowskich domów, burząc swą sakralnością nienawistne profanum. Jak łatwo zauważyć, wszystkie owe „jeśli” i „przeto” zależą ostatecznie od czytającego. Są pochodną indywidualnego odbioru i stylu interpretacji, określanych prawdą egzystencji. To w uchu słuchacza wybrzmieć mogą, ale nie muszą przecież, niczym Bach na dachu Łubianki, uwznioślając podmiot mocą „epifanii naturalnego”.

W przypadku Wata wymiana formy Proustowskiej powieści na siłę czytającego jest więcej niż paradoksalna. Buduje bowiem nie życie, ale śmierć,

⁴¹ W. Bolecki, *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”*, op. cit., s. 36.

której narastanie wypełnia bez reszty egzystencję poety. Wata czytającego Prousta i piszącego swe własne, ciemne, podszyte bólem wiersze. Wata umierającego najpierw w sowieckich więzieniach, a potem śmiertelnie zranionego chorobą bólową. Cierpienia, które ostatecznie nakaze poecie napisać dramatyczne słowa: „nie ratować”.

Powrót poety do Prousta dokonuje się, jak sędzę, na tych dwu równoległych i paradoksalnie sprzężonych płaszczyznach wewnętrznego życia i nieuchronnej, spełniającej się śmierci. Jakże charakterystycznie komentuje Wat w *Moim wieku* omawiany tu wcześniej szkic *W pracowniach stylu*, pisany – przypomnijmy – w roku otwierającym ciemną dekadę dwudziestolecia międzywojennego, roku znaczącym debiutem „Żagar” i narastaniem katastrofizmu.

To 1931 rok. [...] w tym numerze [„Miesięcznika Literackiego” – A.S.] wróciłem do tego, co mnie interesowało bardzo przed moim skomunizowaniem, mianowicie do Prousta i do Joyce’a. Dałem tu taki szkic o nich. Zaczynam wracać do zdrowia intelektualnego, ale widzę ich katastroficzność, to znaczy etapy dekadencji. Po prostu – o ile pamiętam – interesuje mnie tu problem osobowości ludzkiej, rozpad osobowości. *Ego*. Ja. Więc niby krytyka, raczej, powiedziałbym, trochę personalistyczna. Świat zachodni, który doprowadza do tego, że jądro samo tego świata zachodniego, to znaczy osobowość, z czego czerpał swoją siłę i urodę, zostało zakwestionowane. Zakwestionowanie osobowości przez Prousta, przez te pasma, które kojarzy tylko pamięć. (MW, I, 172–173)

Największy dramat Wata polegał, jak sędzę, na tym, że trudno mu było odnaleźć w sobie (przyjąć?!) iskrę, która by jego umęczoną egzystencję uczyniła zdolną do życia innego niż tylko wewnętrznego. Która pozwoliłaby „znikczemnienie komunizmem” ujrzeć nie tylko jako dokonaną, ale też wybaczoną przygodę inteligenta, angażującego się w naprawę świata. Która, wreszcie, co najważniejsze, byłaby pochodną czegoś bardziej trwałego niż „epifania naturalnego”, a tym samym pozwoliła – parafrazując poetę – włączyć podmiot w sieć zjawisk. „[...] moje utożsamienia, bez możliwości, bez nadziei, bez drogi wyjścia poza siebie?” (MW, II, 319) – pisał z rozpaczą Wat.

Formułowana w sowieckich więzieniach teoria poezji jako przeżycia wewnętrznego nieprzypadkowo nie przynosi propozycji, dającej się uogólnić i ponieść dalej. Jest niewątpliwie ciemniejsza od ocalającego katastrofizmu Miłosza. Bardziej przypomina już Witkacowskie poszukiwania, ale i wątpliwość w możliwość osiągnięcia Czystej Formy, ergo odnalezienia i potwierdzenia tyleż estetycznego, co metafizycznego fundamentu osobowości. Proustowska pamięć – o czym zafascynowany nią Wat przecież nie zapomina – lecz jedynie w jednym wymiarze. Pozwala odetchnąć, odseparować się, ale nie ocalić siebie w świecie teraźniejszej i przyszłej historii, a tym bardziej – co

byłoby dla podmiotu prawdziwie zbawienne – uzyskać tu i teraz przebaczenie złych wyborów i usensownić doznawane cierpienie.

W tym tragicznym i w dużej mierze jednak antymetafizycznym rozpoznaniu dojrzały Wat spotyka się z Watem młodzieńczym, choć modalność jest w obu przypadkach, rzecz jasna, odmienna. Futurystyczno-dadaistyczny ludyzm i radość ruin *à la longue* przemienia się w głęboki, odarty z wszelkiej groteskowości, tragizm. Jego egzystencjalnymi imionami są samotność i zdrada. Samotność cierpiącego i zdrada znikczemnionego. Obie jednak bolesne i, wydawać by się mogło, ostateczne.

Na tym opowieść snuta biografią i sztuką Wata jednak się nie kończy. Poeta zapisuje bowiem w swych szkicach jeszcze jej jeden epizod niosący nadzieję. Otwiera go pytanie o przykład losu (w konsekwencji też o wartość), który przekonywałby (która przekonywałaby), że można nie tylko przeciwstawić się historii, izolując się od jej niewolącego wpływu (co przecież nie oznacza jego zniesienia), ale także oswoić, czyniąc historię na powrót przestrzenią wieloaspektowego życia człowieka. Osiągana tu zmiana perspektywy ma – jak zobaczymy – bezpośrednie przełożenie na modyfikację poetologicznego projektu przyszłej poezji, trudno osiągalnej, ale jednak możliwej. Poezji, co najważniejsze, oferującej straumatyzowanemu podmiotowi dalsze ciągi, o czym mówił Wat w jednym ze swych powojennych wystąpień. Mam tu na myśli noszący znamiona manifestu tekst wygłoszony na IV Międzynarodowym Biennale Poezji w belgijskim Knokke-Le-Zoute we wrześniu 1959 roku. Wypowiedź zatytułowana *Poésie contre l'histoire (Poezja przeciw historii)* w znaczący sposób modyfikuje formułowaną w Związku Radzieckim teorię poezji jako przeżycia wewnętrznego. Znosi właściwą jej dychotomię wewnętrznego i zewnętrznego, intymistyki i działania, bycia i pisania. Podtrzymuje natomiast nakaz „stworzenia od nowa poet[y]”, a nawet więcej uczynienia z poezji narzędzia „wewnętrznej integracji człowieka”⁴². Jak i dlaczego tak się dzieje, najlepiej wyjaśnia jednak inny szkic Wata z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Naruszając w niewielkim stopniu porządek chronologii, zacznę zatem od przypomnienia otwierającego drugi tom *Dziennika bez samogłosek* eseju zatytułowanego *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*. Powstał on najpewniej między rokiem 1963 a 1965.

Poeta powraca w nim do osoby Jezusa, ważnej dla niego w sowieckich turmach. Pyta, na czym polega „uderzające niepodobieństwo ludzkiej natury Chrystusa do osobowości jego uczniów”⁴³, skąd bierze się przepaść między życiem syna cieśli z Nazaretu a Jego uczniami, także, może szczególnie, dwu-

⁴² A. Wat, *Poezja przeciw historii*, przeł. M. Ochab, w: idem, *Publicystyka*, op. cit., s. 684.

⁴³ A. Wat, *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, ibidem, s. 714.

dziestowiecznymi. Podkreślmy: autor *Dziennika bez samogłosek*, podobnie jak autor *Mojego wieku*, odpowiedzi szuka nie w boskości, lecz w stygmatyzujących doświadczeniach ludzkiej egzystencji Jezusa. I odpowiada: pierwszym stygmatem Chrystusa-człowieka jest nieporównywalna do niczego samotność. Samotność tak „doskonała”, że sama staje się figurą wszystkich innych ludzkich samotności.

[...] przerażająca różnica Jezusa-człowieka tragicznie kulminuje w epizodzie, który odtąd w świadomości naszej prefiguruje całe odczucie nieprzezwyciężalnej samotności człowieka. Epizod ogrodu w Gethsemane, gdzie Jezus przeżył całą mękę i cały strach tej męki w minutach i godzinach, które rozciągały się jak wieczność. I całą słabość ludzką, która w momencie nieskończonym szuka nie słowa nawet, nie gestu, nie pocieszenia, nie filozofii ani teodycei przyjaciół Hioba, ale spojrzenia, współcierpienia, współodczuwania. On kochał, a uczniowie najwierniejsi chrapali. [...] *Consumatum est* na krzyżu – kontynuuje Wat – dokonało się już w duszy Jezusa w Gethsemane – a oni chrapali. Krzyż był znakiem widowym, i tylko w *Eli, Eli, lamma sabachtani!* znów wydarł się krzyk człowieka z Gethsemane, dysonans przejmujący grozą wieczną i wątpieniem wierzących⁴⁴.

Te słowa Wata przywodzą na myśl tematy jeanpaulowskie: „milczenie Boga; nieobecność Boga; rozpacz Chrystusa; śmierć Chrystusa, który nie zmartwychwstanie; niemożliwość wiary w zmartwychwstanie”⁴⁵. Przypominają także obraz Hansa Holbeina Młodszego *Martwy Chrystus*, ukazujący zdjętego z krzyża Jezusa bez jakiegokolwiek wzniosłości.

[...] jest to najzwyczajniejszy trup człowieka, który jeszcze przed przybiciem go do krzyża zniósł nieskończone męki, rany, tortury [...]. Jest tu tylko natura i naprawdę taki powinien być trup człowieka po tylu mękach, kimkolwiek byłby ten człowiek⁴⁶.

Poprzedziło go – moglibyśmy dodać – bezgraniczne profanum i bezgraniczne osamotnienie. *Eli, Eli, lamma sabachtani* – powtarza Wat ludzki krzyk wąt-

⁴⁴ Ibidem, s. 714–715. Na obecności tego wątku w myśleniu Wata zwraca uwagę Miłosz w szkicu *Poeta Aleksander Wat*. Miłosz pisze trafnie: „Zupełna samotność Chrystusa, sen uczniów, kiedy zmagął się z sobą, poczucie opuszczenia przez Boga – ostatnie słowa na krzyżu są dla Wata kwintesencją chrześcijaństwa, reszta się nie liczy. Głębokie i silne przeżycie męki Chrystusa, utożsamienie się z jego bólem poprzez bóle własnej choroby, nadaje poezji Wata charakter pasyjny” (*ŻW*, 247).

⁴⁵ M. Janion, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 22. Warto przypomnieć, że wątki te powracają także w liryce Tadeusza Różewicza.

⁴⁶ Za Marią Janion cytując tu opis Dostojewskiego, w powieści wypowiedziany przez Myszkina. Ibidem, s. 29. O przywoływanym obrazie poruszający szkic napisała Julia Kristeva. Zob. eadem, *„Martwy Chrystus” Holbeina*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 109–138.

piącego Chrystusa i skarży: „a oni chrapali”, „chrapali”⁴⁷. Oni, czyli najwierniejsi uczniowie, Piotr, Jan, Barnaba, Mateusz Celnik... Nie chrapał tylko Judasz, pertraktujący w tym czasie z rzymskimi żołnierzami. I to ku niemu właśnie kieruje się myśl autora *Dziennika bez samogłosek*, kiedy pisze o pełnych lęku godzinach spędzonych przez Jezusa w ogrodzie oliwnym. Poeta, poszukując w ikonografii obrazu, który wyraziłby „uderzające niepodobieństwo ludzkiej natury Chrystusa”, wspomina fragment kompozycji Rembrandta *Sprzysiężenie Claudiusa Civilisa*, co może zrazu zaskakiwać, zważywszy na temat malowidła. Szybko jednak przywodzi na myśl cytowane wcześniej uwagi z *Mojego wieku* o trafności Simmlowskiej interpretacji Rembrandta, akcentującej ładunek biograficzny i psychologiczny portretów niderlandzkiego mistrza⁴⁸. Niemal natychmiast ujawnia także alegoryczną lekturę, jakiej podane zostaje wspomniane dzieło Rembrandta. Pisze Wat:

[...] nikt z malarzy, których znam, nawet malarz-myśliciel da Vinci, nawet najgłębszy Rembrandt, nie dostrzegł tej różnicy, która stanowi o samotności Jezusa-człowieka. [...] Ale jest jeden obraz Rembrandta, który zastanawia i niepokoi. [...] Co jest w nim uderzające i niepokojące, to podobieństwo do wzorów ikonograficznych *Ostatniej wieczerzy*. W spiskowcach Rembrandt prezentuje fizjonomikę i nawet sposób usytuowania apostołów. Jest między nimi nawet ktoś, kto nadaje się do roli Judasza; zebrałni usadowieni naokoło stołu, ale On jest o głowę wyższy, ogromny Goliat, jest szkaradny, jak gdyby ślepy na jedno oko, w ogromnej tiarze wysadzonej klejnotami, która nadaje temu kalibanowi wygląd krwiożerczego króla Azteków. Więc umieszczenie tego potwora w scenerii ostatniej wieczerzy jest szyderstwem, bluźnierczym szyderstwem. Ale ten potwór jest z innego kruszca niż jego spiskowcy. Jest od nich o głowę

⁴⁷ W jednym z utworów z *Ciemnego świecidla* [*** Gdy drżał w śmiertelnych potach...] odnajdujemy ten motyw, jeszcze bardziej wzmocniony poprzez utożsamienie śpiących uczniów ze zbiorowym podmiotem wiersza. Wat pisze: „Gdy drżał w śmiertelnych potach w ogrodzie w Gethsemane, / myśmy spali. Myśmy spali, spali”. Zob. A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Mićńska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 340.

⁴⁸ Zob. MW, II, 321. Wat we fragmencie tym odwołuje się do tekstu Georga Simmla zatytułowanego *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*. Niemiecki filozof, porównując obrazy Rembrandta z klasyczną sztuką Michała Anioła z jednej i „stojącą pod znakiem współczesnego heraklityzmu” sztuką Rodina, z drugiej strony, stawia tezę, że wyróżniającą cechą portretów namalowanych przez Holendra jest umiejętność uchwycenia w teraźniejszym wizerunku całego życiorysu, wszystkich wydarzeń, które ukształtowały portretowanego. „W cudowny sposób udaje się Rembrandtowi – pisze Simmel – wtłoczyć w wyjątkowość wizerunku całe życie, które do niego doprowadziło, tę, jakby to określić, formalną rytmikę, zgodność, stopniowanie wydarzeń witalnego procesu”. Ujęcie to nieprzypadkowo wydaje się Watowi tak istotne. W swej powojennej poezji poszukiwać będzie podobnej jakości. Zob. G. Simmel, *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 27, s. 98–128, a także A. Rosales Rodrigues, *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. XXXIII, s. 247–258.

wyższy, jest z innego świata i jest beznadziejnie samotny, a w zaprzysięganiu ich skrzyżowaniem mieczy jest już zdrada⁴⁹.

Wat czyta *Sprzysiężenie Claudiusa Civilisa* w bardzo charakterystyczny sposób. Z jednej strony, przywołuje ważny dla malowidła Rembrandta kontekst ikonograficzny, potwierdzony także przez badania historyków sztuki, prowadzone z użyciem metod rentgenowskich⁵⁰. Podobnie jak badacze (być może nawet śladem jednego z nich) poeta zwraca uwagę na kompozycyjne nawiązanie przez siedemnastowiecznego mistrza, malującego mitologiczną dla historii Holandii scenę zawiązania antyrzymskiego powstania germańskich Batawów⁵¹, do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci. Claudius Civilis w przedstawieniu Rembrandta zajmuje miejsce, które w słynnym fresku Leonarda należało do Chrystusa. Zabieg ten posłużył w siedemnastowiecznym dziele, jak łatwo się domyślić, uwzniośleniu tytułowej postaci i zaakcentowaniu roli odgrywanej przez batawskiego wodza w historii narodu. Wat przypomina o tym cytacie struktury, dba, by wykorzystana przez Rembrandta analogia nie umknęła naszej uwadze. Równocześnie w dalszym ciągu ekfrastycznego wątku dokonuje własnej immutacji, tym razem antytetycznej wobec zabiegu mistrza siedemnastowiecznego autoportretu. W osobie batawskiego wodza Wat dostrzega bowiem ostatecznie figurę zdrajcy – „ogromnego Goliata”, „kalibana o wyglądzie krwiożerczego króla”. „[T]en potwór jest – pisze, przypomnijmy – z innego kruszca niż jego spiskowcy. Jest od nich o głowę wyższy, jest z innego świata i **jest beznadziejnie samotny**” (podkr. – A.S.). Civilis wydaje się polskiemu poecie także nieporównanie bardziej odrażający niż słaby, bo jedynie chciwy Judasz, którego miejsce jest gdzieś w grupie apostołów. I to on właśnie, a nie Iskariota, ucieleśnia w lekturze Wata najwyższy stopień zdrady. Zdrady najcięższej, najbardziej niebezpiecznej, bo – możemy się już tylko domyślać – motywowanej ideologicznie i połączonej z podstępym czynem⁵². Dlaczego? Skąd bierze się ta całkowicie

⁴⁹ A. Wat, *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, op. cit., s. 715.

⁵⁰ Badania rentgenowskie pozwoliły ujawnić obecność jeszcze jednej postaci w *Sprzysiężeniu Claudiusa Civilisa*. Sylwetka starszego, posępnego mężczyzny ukryta jest wewnątrz postaci stojącej przed stołem. Wniosek, jaki z tego odkrycia wysnuwają historycy sztuki, jest taki, iż pierwotnym zamiarem Rembrandta było zebranie wszystkich postaci Batawów w regularnie wyodrębnione grupy trzyosobowe, jak ma to miejsce na słynnym fresku Leonarda. Warto dodać, że Rembrandt kopiował kompozycję *Ostatniej wieczerzy* z grawerunku. Zob. C. Nordenfalk, *The Batavians' Oath of Allegiance. Rembrandt's only Monumental Painting*, Nationalmuseum, Stockholm 1982.

⁵¹ Claudius Civilis jest jedną z dwu wzorcowych postaci historii Holandii. Zob. A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 99–106.

⁵² Polskim odpowiednikiem takiego ujęcia Civilisa mógłby być Konrad Wallenrod.

sprzeczna z intencją intertekstualnego nawiązania Rembrandta i, przede wszystkim, z holenderskim mitem interpretacja *Sprzysiężenia Claudiusa Civilisa*?

Przesunięcie, jakiego dokonuje Wat w swojej ekfrastycznej interpretacji obrazu Rembrandta, wydaje się wielce znaczące. Próbując obrazowo przedstawić samotność Jezusa-człowieka, poeta każe nam pomyśleć o samotności zdrajcy, równie beznadziejnej, rudymen tarnej i... upodabniającej go do modlącego się w Ogrójcu Chrystusa. Nie tylko przecież zdradzany, ale i zdrajca wyłączeni zostają ze wspólnoty: Jezus przez lenistwo swych uczniów – Iskariota wskutek własnego niechlebnego działania, podjętego z chęci zysku⁵³ – bawski wódz, co zdaje się sugerować Wat, w imię przyjmowanej ideologii. Rembrandtowski Claudius Civilis w lekturze autora *Mojego wieku* powołuje, co prawda, związek sprzysiężonych, ale czyni to w imię zdrady. „W zaprzysiężaniu ich skrzyżowaniem mieczy jest już zdrada” – czytamy. To ona czyni samotność, choć wydaje się to niemal niemożliwe, jeszcze przepastniejszą niż samotność Jezusa. Zdradzany czuje jedynie ból, płynący z odrzuconej miłości. Zdradzający także z poczucia własnej winy, która wydaje się, paradoksalnie, tym większa, im większy ideologiczny zamysł ją powoduje. Iskariota był mały. Civilis – mówi Wat – często jest niebezpieczny, tym bardziej że z pozoru działa w jak najlepszej wierze. Nieprzypadkowo też Judasz, opisywany w szkicu *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, zyskuje w oczach poety szansę zrozumienia. Jest świadom czynionego zła: „skory do występku”⁵⁴ pozostaje „czuły na wyrzuty sumienia”⁵⁵. Cierpi samotnie i pragnie odkupienia, którego ani nie jest pewny, ani, tym bardziej, którego nie czuje się godny. Wat przyjmuje i docenia psychologię i biografię Judasza, pragnącego zadośćuczynić winie dobrowolną śmiercią. Więcej nawet, losy Iskarioty po dokonanej zdradzie nazwie poeta bardziej pedagogicznymi, rzec by można, uczciwymi niż dalsze życie Piotra – „wzoru wybaczalności zdrady”⁵⁶.

Jeśli zatem coś według autora *Dziennika bez samogłosek* stygmatyzuje boleśniej ludzką egzystencję niż samotność, to właśnie zdrada podejmowana w imię ideałów z gruntu obcych macierzystej wspólnocie. Obie – i samotność,

⁵³ W rozmowie z Miłoszem Wat, odpowiadając na pytanie, dlaczego do swojego związania z komunizmem nie podchodzi czysto historycznie, podkreśla, że wpływu historii nie można traktować tu rozgrzeszająco. Mówi: „[...] był w moim życiu pewien centralny moment, ten moment wyboru, który pociągnął za sobą wszystko inne. [...] to był wybór bardzo czysty, subiektywny, nie uwarunkowany specjalnie niczym poza własną wolą, własnym spojrzeniem, własnym rozeznawaniem się w świecie, własnymi potrzebami spirytualnymi. Rozumiesz? To był ten wolny, czysty wybór! Jak się robi taki czysty wybór komunizmu, to znaczy wybiera się pewne zaczarowanie i z tego musi wynikać odczarowanie” (MW, I, 156).

⁵⁴ A. Wat, *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, op. cit., s. 715.

⁵⁵ Ibidem, s. 715–716.

⁵⁶ Ibidem, s. 716.

i zdrada – przeżywane i czynione pospołu (druga rodzi wszak na powrót pierwszą), prowadzą nieuchronnie ku przerwaniu linii życia. „Samotność i zdrada. Dwie parki i trzecia starsza siostra, której tu nie widać, a jest obecna”⁵⁷ – pisze Wat w zakończeniu ekfrastycznego wątku. Spośród trzech rzymskich bogiń przeznaczenia, przędzących nić ludzkiego życia, „trzecia” zapewne jest tą obecną, choć niewidoczną Parką, która nić przerywa, czyli niesie śmierć. Stający przed jej obliczem człowiek, udręczony winą i samotnością, żyć dalej już nie może i nie chce. W cytowanym opisie Wat przedstawia, co łatwo zauważyć, osobowość Civilisa (w mniejszym stopniu Judasza) – z jednej strony jako antyfigurę ludzkiej natury Chrystusa, wskutek skłonności do zdrady, z drugiej strony – jako jej paradoksalne ponowienie, dokonujące się w bezbrzeżnej samotności egzystencji człowieka, który włącza się w bieg historii ze śmiertelnością skutkiem. Judasz godny jest zatem potępienia, ale i współczucia. Płacić musi i płaci za to, co zrobił, bez najmniejszej nadziei na łaskę wybaczenia. Godny jest jednak także litości: życzliwego wspomnienia udręk, których sam doznaje. Civilis, przeciwnie, przyjmując rolę ideologa, skazuje się na wieczne potępienie. Zdradza wspólnotę niejako u jej korzeni, a nie tylko odstępuje powodowany merkantylnym pragmatyzmem.

Wydaje się oczywiste, że Wat, posługując się tym figuralnym językiem, mówi o swoim losie, o własnej wielokrotnie wyznawanej winie „znikczemnienia komunizmem”, o karze, jaką ponosi, cierpiąc samotnie na bólową chorobę. W szkicu *Ewangelia także jako arcydzieło literatury* interpretuje splecione losy Jezusa i Judasza z perspektywy własnego doświadczenia historycznego. Podobnie czyni z obrazem Rembrandta. Nieprzypadkowo to nie Judasz ani nie Jezus wydają się poecie ostatecznie figurami kluczowymi dla zbudowania sobie pomostu do ponownego życia w historii, mimo zaprzaństwa i winy. Inny człowiek i inny los wiodą *à rebours* do odkrycia wartości, która broni przed samotnością i zdradą. Tą postacią jest Paweł-Szaweł, wymieniany zresztą w *Moim wieku* jako jedyny, którego objawienie Wat jest w stanie przyjąć⁵⁸.

Przeciwieństwo – pisze autor *Dziennika bez samogłosek* – osiąga kulminacji u św. Pawła.

⁵⁷ Ibidem, s. 715.

⁵⁸ W *Moim wieku* mówi: „Dla mnie takim prototypem nawrócenia klasycznego i czystego jest jednak epilepsja, to znaczy nawrócenie się Pawła. Nag[ł]e. Niemistyczne. Choćby somatyczne, związane z epilepsją. [...] Nawrócenia Pawła traktowałem pozytywnie. [...] Natomiast wszelkie mistyczne nawrócenia: św. Teresy, te wszystkie stygmaty, w ogóle wszystko, co było egzaltacją religijną, przez całe życie mnie raziło” (MW, II, 254).

Cóż za kontrast, powtarzam, z Szawłem-Pawłem, tym Żydem w każdym calu z *image-rie* antysemitów, fanatycznym, przebiegłym, giętkim, nieomal ze „Stürmera”, który oderwał od żydostwa szczyt jego esencji żydowskiej i obtłukiwał się z nim po rozpustnych Koryntach, skurwionych Koryntach, po zasofistykowanych azjatyckich Efezach⁵⁹.

I dalej:

Gdyby nie święty Paweł, kto wie, jaki bieg miałaby historia ludzkości. Być może w Imperium zapanowałby mitraizm, być może Imperium nie byłoby zniszczone do szczytu przez pogańskich Gotów, Sarmatów. Żydostwo nawróciłoby się na swoją przeciwieństwo religię, na religię swojej religii, kość z kości, odcedzoną od swojej drugiej skorumpowanej przez historię natury i z tym chrześcijaństwem żydowskim przyszłoby do pogan i nawróciłoby ich, i nie byłoby ani palenia heretyków, ani utrzymania i prolongacji serii niewolnictw, ani wystąpień katarów, ani samych katarów, ani wojen kozackich, ani zimnej wojny, ani samych bolszewików – może sprawdziłoby się proctwo Izajasza?⁶⁰

I zapanowałyby powszechna harmonia „osadzona mocno na sprawiedliwości” (Iz, 54,14). Może?! Historii nie da się już odwrócić, a nawet jeśli można to uczynić, nadzieje autora *Dziennika bez samogłosek* pewnie okazałyby się tyleż piękne, co nieziszczalne.

Najważniejsze w cytowanych słowach jest jednak co innego. Otóż są one świadectwem, że Wat odnajduje pod koniec życia figurę wspólnotowego losu, z którą może i chce się utożsamić. Tym samym przestaje być samotny, a co więcej – czuje się przynależny do wspólnoty zdradzonych. Przynajmniej w jakimś stopniu. Powrót do judaizmu i do własnych żydowskich korzeni otwiera przed poetą szansę ponownego odnalezienia się w historii⁶¹. Poeta kończy szkic *Ewangelia także jako arcydzieło literatury* bardzo znamienym wyznaniem.

[...] na starość – pisze – znalazłem w sobie to niemądre uczucie i łapię się na tym, że jestem dumny ze swego żydostwa i nic, co było kiedykolwiek żydowskie, nie jest mi obce i im dalsze jest w czasie, tym mówi we mnie głośniejsze: jestem, czuwać, abys pozostał mi wierny. Żadna religia dawniejsza nie mówi, a nawet późniejsze nie czyniły z nakazu wierności naczelnego imperatywu. Odszedłem od niej do Chrystusa, aby przez Jezusa do niej wrócić. Wszystko, wszystkie odstępstwa, zdrady, ekstremizmy w końcu się tłumaczą⁶².

⁵⁹ A. Wat, *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, op. cit., s. 716.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Na tę prawidłowość zwraca uwagę Miłosz w szkicu *Poeta Aleksander Wat. Pisze: „Próbując ułożyć tematycznie jego [Wata – A.S.] wiersze należałoby, zgodnie z jego biografią, iść od areligijnego humanizmu do chrześcijaństwa i poprzez chrześcijaństwo do coraz silniejszego uświadomienia sobie swojej żydowskości”* (ŻW, 247).

⁶² A. Wat, *Ewangelia także jako arcydzieło literatury*, op. cit., s. 716–717.

Odnaleziona wierność przynosi, jak widać, siłę, której nie mogła zaofiarować nawet najbardziej intymistyczna poezja. Więcej nawet, to ów odnaleziony jako fundament judaistycznej wspólnoty imperatyw wierności zdaje się ocalać poezję. W tym sensie, iż wpływa, jak sądzę, na zasadniczą zmianę w definiowaniu przez Wata jej funkcji. Z izolującej w „wewnętrznym krajobrazie” na wspierającą „wewnętrzny[ą] integracj[ę] człowieka”.

Świadectwo tej zmiany – stylistycznie wydawać by się mogło niepozornej, w istocie zaś bardzo głębokiej – przynosi wspomniany szkic *Poezja przeciw historii*. Wat rozważa w nim zrazu problem świtający już w głowach futurystów, gdy tylko początkowy zachwyty maszyną mąciła poczęta obawa przed umaszynowaniem człowieka. Pierwsze jej nuty odnotowywał Tytus Czyżewski w słynnym *Hymnie do maszyny mojego ciała*. Autor *Mojego wieku* radykalizuje problem, przywołując jako przykład, ucieleśniający zagrożenie, postać komendanta obozu w Auschwitz – Rudolfa Hössa. Zwraca przy tym uwagę na – mówiąc językiem Hannah Arendt – banalność zła, jakie ucieleśniają faszystowscy zbrodniarze, a szerzej – większość, jeśli nie wszyscy przedstawiciele współczesnego *homo instrumentalis*.

Powtarzam: powinniście się bać nie maszyny w wierszu czy wokół wiersza, lecz człowieka-maszyny. [...] zrodzony z permanentnej rewolucji przemysłowej i wykarmiony przez nią, skutek nadmiaru techniki, postępującego wysuszenia duchowych soków, a wreszcie entropii wartości czysto ludzkich stanie się narzędziem sił historycznych⁶³

– przestrzega Wat. Nie znaczy to wcale, że twórca *Piecyka* przestaje doceniać starania rzemieślników mowy wiązanej, by poezja nadążała za rewolucjonizującym się światem, poszukując wciąż nowych form wyrazów, nowych zestawień słownych, rozszerzając pola ciągłości, wynajdując nowe obrazy i języki. Przeciwnie. W omawianym manifestie określa zalety związane z wyzwoleniem i radością z nieograniczonej niczym inwencji, jakie stają się udziałem poetów rewolucjonizujących formę. Powie nawet, że „[i]nstrumentalizm w poezji okazał się koniecznością, gdy powszechna wrażliwość uległa gruntownemu przeistoczeniu”⁶⁴. Prawdziwe antidotum na odczłowieczenie *homo instrumentalis* odkryje jednak nie w odnawiającej się poezji, lecz w odnawiającym się poecie. Można by powiedzieć: nic nadzwyczajnego. Tezę tę znamy doskonale ze wspomnień Wata z okresu formowania się teorii poezji jako przeżycia wewnętrznego. Konkluzja, jaka pada w szkicu *Poezja przeciw historii*, jest jednak znacząco odmienna. Nowy jest bowiem sens wezwań i nadziei wiązanych przez Wata z projektem poezji, prowadzącej do – powtórzmy –

⁶³ A. Wat, *Poezja przeciw historii*, op. cit., s. 682–683.

⁶⁴ Ibidem, s. 684.

„wewnętrznej integracji człowieka”. Znaczący go niespotykany wcześniej optymizm, nadzieja pokonania rozpacz, otwarcie w przyszłość; wyróżnia nieobecne wcześniej poczucie szansy na odnalezienie się podmiotu w świecie, na przekroczenie, choć pewnie nie na zlikwidowanie autodestrukcyjnych włókien ego. Pisze autor *Poésie contre l'histoire*:

[...] poezja, znużona uzależnieniem od dziejącej się aktualności [...] [p]owinna zaryzykować i – świadomie i z rozmysłem – odciąć się od losu, który czeka człowieka w najbliższej przyszłości. Niechaj się zdobędzie na de z i n t e g r a c j ę, by na powrót stać się *forma formarum* wewnętrznej integracji człowieka. Niechaj przeciwstawia się historii, w miarę jak historia przeciwstawia się poezji.

I dalej, jednoznacznie zamieniając wcześniejsze antytezy i rozłączności na trudną, paradoksalną, oksymoroniczną jednię uzupełniających się jakości.

Możemy więc postulować poezję w najwyższym stopniu pneumatyczną i pneumatologiczną, skierowaną na wewnętrzność, lecz abstrahującą od psychologii i przezyciężającą antynomie: wewnętrzność – zewnętrzność, ja – inny, rzeczywistość subiektywna – rzeczywistość społeczna, poezja liryczna – poezja obywatelska... Poezję, która nie będzie spoza świata, lecz właśnie ze świata i przeciwko niemu. Wywodząca się z historii i zwrócona przeciwko niej. Poezję człowieka zrozpaczonego, lecz nie poezję rozpacz. Nie neurotyczną – ozdrowieńczą!

[...] poeta bliskiego jutra, którego tu sobie wyobrażam – przepowiada z nadzieją Wat – skorzysta ze zwłoki, z szansy – zapewne ostatniej – że zdolny jest cierpieć i zgłębić ból do dna, przeniknąć go – jak dalece? – „z niedoświadczoną radością poczwarki witającej swoją ostatnią metamorfozę i umierającej wieczorem, przed zachodem słońca [...]”⁶⁵.

Jeśli w myśleniu Wata o poezji i człowieku gdzieś dokonuje się radykalny przełom, to właśnie w okresie, kiedy powstają przywoływane teksty *Ewangelia także jako arcydzieło literatury* i *Poezja przeciw historii*, czyli na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jestem przekonana, że jest to zmiana głębsza niż ta, którą, za samym Watem zresztą, skłonni jesteśmy postrzegać jako cezurę najważniejszą i lokować w latach pierwszego rozczarowania komunizmem; dramatu uwięzionego w Związku Radzieckim człowieka: samotnego i zdradzanego, oddanego na żer historii i cierpiącego w przekonaniu o własnej historycznej zdradzie. Spełniająca się wówczas zmiana jest oczywista. Dokonuje się ona jednak w polu wciąż tych samych antynomii, które znaczą, jakże podobnie, futurystyczne i symbolistyczne postrzeganie kosmosu i człowieka⁶⁶. Różnica polega tu jedynie (aż!?) na położeniu akcentu na przeciwle-

⁶⁵ Ibidem, s. 684–685.

⁶⁶ To zaskakujące w pierwszej chwili podobieństwo świetnie wyczuwali akmeiści, formułując swój program w polemice zarówno z symbolistami, jak i futurystami.

gły biegun opozycji. Materia albo duch. Przestrzeń albo czas. Czynienie albo pamiętanie. Wolność słowa, które jest rzeczą⁶⁷, albo skryta, intymistyczna głębia pieśni, która jest byciem i istnieniem. Jakikolwiek kompromis odbierany jest tu zwykle jako zagrożenie. Tak też przez większość swego twórczego życia widzi problem autor *Piecyka* i wierszy *W okolicach cierpienia*. Tak rozstrzyga go w planie własnej biografii. „Gra rozdwojeń” właściwa jest Watowi-futuryście, skrywającemu swe modernistyczne inklinacje. Właściwa jest komunizującemu redaktorowi „Miesięcznika Literackiego”, rezygnującemu z druku pisanych wówczas nowel i wierszy, bo nie pasują do marksizmu. Wreszcie, poecie, powracającemu na Łubiance do Prousta i formułującemu w sowieckich więzieniach teorię poezji jako przeżycia wewnętrznego. Ślady jej przekroczenia odnajdujemy dopiero w ostatnim okresie życia pisarza, równoległe do nasilających się oznak powrotu poety do judaizmu i własnych żydowskich korzeni. Najwymowniej przekonują o tym *Kartki na wietrze*, wchodzące w skład opublikowanego już pośmiertnie *Dziennika bez samogłosek*.

Czy Wat stał się zapowiadany i oczekiwany przez siebie „poetą bliższego jutra”? Czy udało mu się przezwyciężyć wszystkie wcześniejsze antynomie? Czy jest to w ogóle możliwe? Jak mówił poeta za Lautréamontem, ostatnia metamorfoza poczwarki powołuje do istnienia najpiękniejszą formę życia, ale też zapowiada jego ostateczny zmierzch. Jedno wydaje mi się pewne. W ostatnich latach życia poeta odkrył wreszcie szansę złagodzenia dwu doświadczeń, stygmatyzujących egzystencję człowieka. Zdania o przezwyciężeniu antynomii zewnętrzności i wewnętrzności, „ja” i innego, rzeczywistości subiektywnej i rzeczywistości społecznej, formułuje człowiek, który odnalazł wspólnotę. Fakt ten nie uchronił go przed śmiercią. Pozwolił jednak na własny los spojrzeć jako na część losu wspólnego, co pomniejszało samotność. Obdarzał także, co jeszcze ważniejsze, siłą płynącą z odnalezienia nowej, niezagrożonej eksterioryzacją, przestrzeni własnej wierności, która na chwilową zdradę pozwala spojrzeć już z drugiego brzegu.

⁶⁷ Zob. MW, I, 27 oraz MW, II, 91.

DIALOG:

Jaśniejsze świedldo. Miłosz czyta Wata

Co ja na to poradzę że dla ciebie
lumen jestem obscurum? Wierz mi że w sobie
siebie samego zawieram jako punkt jasny.
Nawet przezroczystry. Na smudze Chaosu,
ano tak, ciemnej. Ale

nieporozumienie
semantyczne dziś wszystkim króluje.
[...]

[...] Nic chaosu nie
rozedrze. On rozdziera sam siebie. Żrąc
siebie, kawał po kawale, nienasy-
cony.

Ale ja nic na to nie mogę poradzić,
drogi przyjacielu'.

Przyzwyczajiliśmy się myśleć o Wacie jako o poecie ciemnym, tragicznym, uwięzionym w bólu, twórcy, u którego introspekcja rodzi obrazy lęków, a przychodzące z zewnątrz somatyczne doznanie bólu jest tyleż niewyczerpane, co autodestruktywne. Zamyka, ogranicza, więzi i odbiera nadzieję. Wystarczy przytoczyć garść cytatów z literatury przedmiotu, dotyczącej jakiegokolwiek z okresów twórczości poety, by nie mieć żadnych wątpliwości co do powszechności, a zatem także prawomocności tego odczucia. Podam kilka przykładów.

Konstanty A. Jeleński, widzący w Wacie – podobnie jak Małgorzata Baranowska – polskiego prekursora nadrealizmu i jednocześnie gnostyka², pisał, odwołując się do słów samego poety, że „*Piecnyk* [...] miał na celu psychotera-

¹ A. Wat, [*** Co ja na to poradzę...], w: idem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992, s. 350. Dalej w tekście cytuję utwory Wata za tym właśnie wydaniem, podając w nawiasie tytuł wiersza i po przecinku numer strony.

² Problemem gnostycyzmu zajmowała się także Barbara Sienkiewicz. Zob. eadem, *Wczesna poezja Wata i Miłosza – w kręgu myśli symboliki gnostyckiej*, „Ruch Literacki” 2012, nr 1.

pię, a raczej psychoanalityczną spowiedź «duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci»³.

Jan Józef Lipski, interpretując *Wiersze śródziemnomorskie* i ukazując autora *Pieśni wędrowca* jako mistyka, twierdził, że od mistyków hiszpańskich odróżnia go obecna w jego wierszach „raczej rozterka i rozpacz niż pewność i ekstatyczny zachwyty”⁴. Pisał, że metafizycznymi treściami liryki Wata są zagadnienia życia i śmierci.

Wstręt do ciała, podlegającego gniciu i rozkładowi [...], dążenie do utożsamienia się z animizowanym kamieniem („serce kamienia”, „sny kamienia”, „myśl kamienia”), zresztą bezcelowe, gdyż powszechne jest „konanie rzeczy żywych i nieożywionych”⁵.

Marian Stala z kolei, przedstawiając najśłynniejszą bodajże Watowską metaforę „ciemnego świedła” na tle jej wcześniejszych użyć, biblijnych jeszcze, a później dziewiętnastowiecznych (młodopolskich przede wszystkim), porównując liryki poety z wierszami Micińskiego, Różewicza, Mandelsztama, wskazywał, iż trop ten ma w twórczości autora *Mojego wieku* zasięg uprzednio niespotykany. Przede wszystkim dlatego, że Wat wpisuje w ową „zwielokrotnioną” metaforę – inaczej niż jego poprzednicy – sensy pospołu metafizyczne, pospołu psychologiczne i historyczne. Krzyżując i wzajem oświetlając wszystkie wymienione porządki, wzmacnia negatywny sens wyjściowej metafory „czarnego słońca”. Wiersze Wata – przekonywał Stala – przynoszą nie tylko „najpełniejszy zapis doświadczenia tego fenomenu”, ale też kontynuują zarysowaną już w wysokim modernizmie tendencję do „psychologizacji katastrofy, skupieni[a] się na niej jako na fakcie życia wewnętrznego”⁶. Z drugiej strony, przypominają młodopolski zwyczaj „drzeni[a] wobec śmierci Boga we własnej duszy, lęk[u] wobec własnej próżni, równej próżni nieba”⁷.

Badacz zwracał oczywiście uwagę, iż w poezji Wata, szczególnie powojennej, te wysokomodernistyczne tendencje połączone zostają wyraźnie z doświadczeniem czasu historycznego, odzwierciedlonego w niezwykle dramatycznym osobistym losie poety. Biografii, która zostaje jednak w poetyckich obrazach uogólniona i ubrana w formę mitu. Pisał:

Metafora „ciemne świedło” wywołuje [...] nie tylko odstonięcie działania czasu i historycznej konieczności, ale też skojarzona zostaje z okrucieństwem takiej władzy,

³ K.A. Jeleński, *Lumen obscurum*, w: idem, *Chwile oderwane*, wybór i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2010, s. 83.

⁴ J.J. Lipski, *Noc ciemna*, w: idem, *Słowa i myśli*, t. I: *Szkice o poezji*, wprowadzenie M. Głowiński, wybór, oprac. edytorskie i noty Ł. Grabal, Warszawa 2009, s. 88.

⁵ Ibidem, s. 89.

⁶ M. Stala, *Od czarnego słońca do ciemnego świedła*, „Teksty Drugie” 1980, nr 6, s. 113.

⁷ Ibidem, s. 114.

dla której konkretny człowiek, pojęty jako osoba, jest tylko nawozem historii. Watowi nie chodzi przy tym jedynie o polityczny aspekt problemu. Bardziej obchodzi go indywidualne, egzystencjalne przeżycie – dlatego „ciemne świedidło” każe myśleć nie tylko o okrutnej i bezsensownej historii, ale także o poddanym cierpieniu podmiocie ludzkim⁸.

To wyeksponowane po doświadczeniach sowieckich więzień historyczne źródło Chaosu i cierpienia połączone zostaje – powtórzę – na powrót z kwestiami metafizycznymi.

Cielesność i cierpienie mają [...] u Wata wymiar metafizyczny: są ściśle związane z pytaniem o uzasadnienie egzystencji pogrążonej w bólu, a będącej udziałem milionów ludzi XX w. Jeśli przy tym pamięta się, iż „ciemne światło” odsyła w tradycji religijnej do niepoznawalności Boga przez rozum ludzki, przełamywanej w momencie doświadczenia mistycznego – „ciemne świedidło” – staje się równoważnikiem bólu bezcelowego, absurdałnego [...]⁹.

W szeregu tych kilku zaledwie przykładów, poświadczających zasadniczą zgodność badaczy co do sposobu odczytań liryki i losu Wata, chciałabym zacytować jeszcze słowa Krystyny Pietrych. W powolnej, szczegółowej i niezwykle wrażliwej lekturze wiersza otwieranego incipitem [*** Co ja na to poradzę...], uznawanego powszechnie za manifest poetycki autora *Ciemnego świedidla*, badaczka wskazuje na brak wiary poety w możliwość oddzielenia dobra od zła, światła od ciemności. Według Wata – pisze Pietrych – „przekonanie o dobrej widzialności jest mistyfikacją. [...] Nie ma bowiem światła i ciemności. Jest wszechogarniająca ciemność [...]”¹⁰. Poeta swoje zadanie (także jako użytkownika mowy) rozumie przede wszystkim jako poznanie i zrozumienie ciemnego bytu i ciemnej historii. Chce – przypomina badaczka uwagi poety zapisane w szkicu *Klucz i hak* (1963) – „sam rozumieć – jak najjaśniej – ów ciemny świat i w miarę własnego rozumienia zbliżać innych ku jego rozumieniu”¹¹. W tym gnoseologicznym otwarciu jego ciemne świedidło rzuca „snop światła na rzeczy z natury ciemne”¹². Na rzeczy, ale także, może przede wszystkim, na głęboką ciemność podmiotu, odczuwaną i uznawaną za główną jakość konstytuującą „ja”. Wat nie ucieka od historii i polityki. Doświadczenie podpowiada mu, że w niej właśnie „skupiło się jądro naszych ciemności, [...] ona ujarzmiła nas [...] tak fatalnie i totalnie, jak dawną ludz-

⁸ Ibidem, s. 119.

⁹ Ibidem.

¹⁰ K. Pietrych, „*Ciemne świedidło*” *poezji, czyli krótki traktat o ontologii, historii, poznaniu i etyce*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 139.

¹¹ A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 60.

¹² A. Wat, *Ciemne świedidło*, Paryż 1968. Cyt. za: K.A. Jeleński, *Lumen obscurum*, op. cit., s. 83.

kość – strach Boży”¹³. Równocześnie ani w polityce, ani w historii nie odnajduje wyłącznego źródła Chaosu. Są nimi po równo – powtórzę – także sam byt i ludzka psychika.

[...] świat jest w stosunku do człowieka wrogi, opresyjny, zbrodniczy zarówno na płaszczyźnie metafizycznej, jak i w planie zdarzeń historycznych. Ciemny, rozdzierający się i samopożerający się Chaos to symbol bytu w ogóle, a Historii w szczególności¹⁴.

Wszystkie te odwołania – a wybieram je tutaj na zasadzie *pars pro toto* wielogłosu krytyków, badaczy i czytelników Wata – przekonują o tym samym. Wyobraźnia autora *W okolicach cierpienia*, zakorzeniona w doświadczeniu tyleż psychologicznym¹⁵, religijnym, co historycznym, krąży nieustannie wokół pytań o źródła i plany przejawiania się zasadniczej ciemności bytu, także o jego konsekwencje dla kondycji i egzystencji podmiotu. Metafizyka jest tutaj niewątpliwie tak samo ważna jak historia. Powiedzieć można nawet, że pozostaje pierwotnym i podstawowym źródłem ciemności. Mrok bytu i ciemne podmiotowe siły rodzą – a lepiej byłoby powiedzieć: umożliwiają – *à rebours* pojawienie się historycznych wynaturzeń. Sprzeciw wobec wewnętrznej tendencji „do gnicia” jest bowiem jedną z przyczyn wyboru czynów i działań, które zbliżyć mogą podmiot do autorytaryzmu, a w planie społecznym zrodzić totalitarny przymus i zaowocować mrocznymi uroszczeniami Historii i tragizmem zanurzonej w niej jednostkowej egzystencji.

Oczywiście zarówno w cytowanych artykułach, jak i w pracach innych interpretatorów twórczości Wata referowanym rozpoznaniem towarzyszy pytanie o jakości, które poeta przeciwstawia, a przynajmniej stara się przeciwstawić, ciemnościom Chaosu. Także i w tej kwestii badacze pozostają zasadniczo zgodni.

Wskazanie pada tu zazwyczaj na sztukę rozumianą jako domena wewnętrznej wolności; intymistycznej głębi pieśni, która jest istnieniem, ale która – co starałam się pokazać w poprzednim rozdziale – wskutek właściwej sobie izolacji nie może spełnić drugiego pragnienia Wata, jakim (szczególnie w okresie futurystycznej młodości i redagowania „Miesięcznika Literackiego”) była chęć pokonania podmiotowej ciemności mocą czynu i społecznego zaangażowania. Dopiero pod koniec życia, powracając do swych żydowskich korzeni, autor *Poezji przeciw historii* zarysuje inny program sztuki. Sformułu-

¹³ A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem*, op. cit., s. 61.

¹⁴ K. Pietrych, „Ciemne świeciłto” poezji, op. cit., s. 142.

¹⁵ Obszernie pisała na ten temat Anna Legeżyńska w szkicu *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011, s. 251–267.

je wówczas – przypomnę – nie tylko postulaty ocalania podmiotowej wolności dzięki „wynajdywaniu/tworzeniu nowego poety”, ale przekraczającą ich zasięg myśl o konieczności „wewnętrznej integracji człowieka”. Dopiero otwarcie tej nowej perspektywy sprawi, że Wat odkryje szansę przekroczenia tak silnych i trwałych wcześniej opozycji i antynomii trapiących podmioty jego wierszy: czynienia i pamiętania, materii i ducha, przestrzeni i czasu, wolności i konieczności. „Wewnętrzna integracja człowieka” pozwoli bowiem nie tylko uchronić zinterioryzowaną wolność, ale także odnaleźć wspólnotę wierzeń, która przywrócić może sens ewentualnemu działaniu, ochraniając je przy tym przed zbyt radykalizmem i niebezpiecznym idealizmem. Nie będę tutaj tych wątków powtarzała. Omawiałam je już szczegółowo. Jeśli do nich powracam, to tylko dlatego, by zwrócić uwagę, iż w literaturze przedmiotu poświęconej metaforze „ciemnego świedla” motyw ten niemal nie zostaje wydobyty. W konsekwencji zaś pytania o jakości, które mogłyby pomóc poecie pokonać wszechogarniającą go ciemność Chaosu, pozostają otwarte, a czynione w tym względzie wysiłki Wata ocenione zostają jako niemające szans na powodzenie. To bardzo charakterystyczne, że uwewnętrzniona poetyckość okazuje się raczej farmakonem niż radykalnym antidotum na ciemność podmiotu.

Marian Kozielski i cytowana już Krystyna Pietrych wskazują, że autor *Wierszy śródziemnomorskich* mrokom Chaosu przeciwstawia siebie samego jako twórcę liryki, owego wynalezionej na nowo w sowieckich turmach *le poète*. W ich odczytaniu sens odpowiedzi udzielanej przez Wata Leopoldowi Łabędziowi na zarzut zbyt i niepotrzebnej ciemności języka poetyckiego sprowadza się zasadniczo do próby przeciwstawienia światu własnej, uwewnętrznionej poezji, rozumianej jako stan bycia, a nie zbiór tekstów. („Wierz mi że w sobie / siebie samego zawieram jako punkt jasny” – pisze Wat). Próby poświadczonych – o czym była już mowa – bardzo wyraźnie w poetologicznych rozważaniach autora *Mojego wieku* na temat poezji jako doświadczenia wewnętrznego, czynionych na Łubiance i w Zamarstynowie. W zgodnym odczuciu badaczy tak określony wysiłek musi pozostać jednak nie w pełni udany, właśnie z powodu owej podstawowej i nieusuwalnej ciemności podmiotu i bytu.

Owym ludzkim, wewnętrznym światłem – pisze Pietrych – jest dla Wata poezja, która jednak nigdy nie zatryumfuje całkowicie i ostatecznie nad ciemnością. Watowska poezja to bowiem „lumen obscurum”. Czym jest, czym winno być owo „ciemne świedło” wobec Chaosu? Czy jedynie wyrazem ludzkiej kruchości i znikomości, jękiem bólu i rozpacz? Czy niesie choćby cień nadziei – i na co?¹⁶

¹⁶ Ibidem, s. 145.

– pyta badaczka i odpowiada, że całkowite przewyżczenie Chaosu nie jest tu możliwe z co najmniej dwu powodów. Przekreśla je zarówno przyjmowana przez Wata koncepcja bytu, jak i kondycja poznającego podmiotu. Obie połączone tym samym równie negatywnym założeniem i rozpoznaniem. Ontologiczne przesłanki i psychologiczne uwarunkowania prowadzą poetę do tego samego ciemnego wyrazu i koniecznych „semantycznych nieporozumień”. „Skoro byt jest zmiennością, chaosem, ciemnością, poezja nie może być jasna i jednoznaczna. W jej istocie tkwi sprzeczność i ciemność, tak jak w każdym innym elemencie bytu [...]”¹⁷ – pisze Pietrych. „[B]ytowanie poety w ciemności musi się odcisnąć ciemnym piętnem na jego dziele”¹⁸ – podkreśla Kozielski, a jego uwagi stanowiąc mogą świetny komentarz do autotematycznych wyznań autora *Mojego wieku*, który mówił, przypomnę, że jednym z praw jego losu była „interioryzacja właściwie wszystkiego”, podejmowana z pełną świadomością niebezpieczeństw, na które naraża się podmiot wkraczający na ścieżkę introspekcji i psychoanalitycznych ćwiczeń. „Wiedziałem, jakie to i jest niebezpieczne, i jak łatwo gnije” (MW, I, 242) – powtarzał wielokrotnie Wat. Ma rację Anna Legeżyńska, gdy pisze, że poeta w całej swej twórczości nie przestaje ze swoistą fascynacją „przyglądać się «egzemie» świata”¹⁹. Bliska jest mu „«[p]otęga obrzydzenia» kierowana przez podmiot zarówno ku sobie, jak i ku światu. Zrodzona nie tylko przez doświadczenie bólowej choroby, ale wcześniej i głębiej wkomponowana w somatyczno-duchową konstytucję podmiotu”²⁰. Różnica między młodzieńczą i powojenną twórczością poety jest z tego punktu widzenia raczej ilościowa niż jakościowa.

Poetycka próba rozjaśnienia bytu i podmiotu wydaje się zatem skazana na niepowodzenie. Wat pozostaje ciemny, tragiczny, uwięziony w bólu i swej neurotyczno-egotycznej wrażliwości „abominacyjnej”²¹. Jedyne, co podlega ocaleniu w przywoływanych odczytaniach liryki autora *W okolicach cierpienia*, to etyczny wymiar podejmowanych przez poetę prób. Same w sobie świadczyć mogą one przecież o wysiłku wkładanym w pokonanie własnej i ontycznej ciemności. „Poezja Wata – pisze Pietrych – nie tyle jest zapowiedzią czy prorocstwem, co właśnie świadectwem «uwierzytelnienia własnej nieprzynależności» do świata Chaosu, ciemności, zła, choć nie wiadomo, czy potem nastanie jasność. [...]«Poezja – bowiem – realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem»”²² – kończy badaczka swój artykuł cytatem z *Mojego wieku*. W istocie. Trudno się z tym sądem nie zgodzić.

¹⁷ Ibidem, s. 146.

¹⁸ M. Kozielski, *Czerń, śmierć, ciemność*, „NaGłos” 1995, nr 5, s. 28.

¹⁹ A. Legeżyńska, *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem*, op. cit., s. 267.

²⁰ Ibidem, s. 256.

²¹ Ibidem, s. 261.

²² K. Pietrych, „Ciemne świadctwo” poezji, op. cit., s. 148.

Czy możliwe jest jednak inne spojrzenie na lirykę Wata? Czy można „ocalić” poetę przed jego własną ciemnością? Czy istnieją jakiegokolwiek przesłanki za podjęciem takiej w najwyższym przeciwieństwie stopniu nieoczywistej próby? Pomysł wydać się może dość ekstrawagancki, by nie powiedzieć – wątpliwy. A jednak... Autorem takich wysiłków, podejmowanych zresztą bardzo konsekwentnie, jest w moim przekonaniu Czesław Miłosz. Wie on doskonale, że aby uczynić „ciemne świedźlo” Wata nieco bardziej jasnym, należałoby poszukać takich wierszy poety, w których wymieniane i opisywane uprzednio źródła ciemności: przede wszystkim te powiązane z ontologią i z kondycją podmiotu, a w konsekwencji także z semantyką niejasnej, groteskowej poezji, zostaną choć na chwilę osłabione i zrównoważone twierdzeniami o afirmatywnym stosunku do rzeczywistości, o braku nihilizmu, o niezatapianiu się przez Wata w sidłach własnej wyobraźni, wreszcie – o niewymuszonej i niepowiązanej z eksperymentem artystycznym prostocie zwykłych słów. Miłosz próbuje takie ślady zbierać, czytając i interpretując Wata w myśl raczej własnych pragnień oraz założeń ontologicznych i estetycznych niż autokomentarzy samego Wata. Jako czytelnik i interpretator autor *Ocalenia* zachowuje się tak, jak by chciał rozjaśnić „ciemne świedźlo” liryki autora *Wierszy śródziemnomorskich*, a jednocześnie wyświadczyć przyjacielowi swą przysługę, odpowiadając na wezwanie odnalezienia i potwierdzenia obecności owego „jasnego punktu”, o który się Wat upominał w tekście dedykowanym Łabędziowi.

Dowody takiej właśnie postawy autora *Drugiej przestrzeni* odnaleźć możemy w każdym z trojkiego rodzaju świadectw odbioru liryki Wata. A są to, po pierwsze, utwory poświęcone, dedykowane bądź nawiązujące do tekstów autora *Ciemnego świedźla*. Po drugie, jest nim działalność Miłosza jako antologisty. Warto sprawdzić, jak często i w jaki sposób autor *Wypisów z ksiąg użytecznych* wybierał i przedstawiał wiersze Wata. Trzecim i najważniejszym świadectwem uważnego odbioru liryki autora *Piecyka* są dwa szkice poświęcone jego twórczości. Pierwszy, napisany tuż po śmierci poety, zatytułowany *O wierszach Aleksandra Wata*, i drugi, szerzej rozwijający wątek biograficzny – *Poeta Aleksander Wat* – powstały niemal równoległe do *Przeciw poezji niezrozumiałej i Postscriptum*²³.

²³ Można by tu jeszcze dodać korespondencję, jaką Wat prowadził z Miłoszem, szczególnie te jej fragmenty, które poświęcone były rozważaniom estetycznym i kierowanym wzajemnie przez obu poetów wypowiedziom i radom. Ten typ świadectw w moich rozważaniach pomijam. Omawiała je szczegółowo Anna Legeżyńska w przywoływanym wcześniej szkicu *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem*.

Miłosz zrobił niemało, by spopularyzować za granicą wiersze autora *Mojego wieku*²⁴. Sam jednak – jak pisał Zieliński – „intymnego stosunku [...] do poezji Wata”²⁵ we własnej twórczości poetyckiej nawiązywał do nich niezbyt często. Traktować to można jako dość wyraźny sygnał zasadniczej różnicy, jaka dzieliła ich postawy twórcze. Dwa najważniejsze ślady lirycznych odniesień Miłosza do Wata odnajdujemy w tomach *Król Popiel i inne wiersze* oraz *To*.

W pierwszej z wymienionych ksiązek poetyckich, w otoczeniu ważnych wierszy poświęconych problematyce uniwersaliów, a więc kwestiom ontologicznym (*Sroczość*, *Oda do ptaka*), a także omawianym wcześniej problemom relacji między sztuką a rzeczywistością (*Nie więcej*, *Szczęście*), Miłosz zamieścił dedykowany Oli i Aleksandrowi Watom utwór *Co było wielkie*. Przytoczmy go w całości.

Co było wielkie, małym się wydało.
Królestwa bladły jak miedź zaśnieżona.

Co poraziło, więcej nie poraża.
Niebiańskie ziemie toczą się i świecą.

Na brzegu rzeki, rozciągnięty w trawie,
Jak dawno, dawno, puszczam łódki z kory.

(*Co było wielkie*, KP, 472)

W wierszu tym Miłosz zdaje się spoglądać na traumatyczne wydarzenia z perspektywy drugiego już brzegu. Nie tylko „po” minionym, ale nawet więcej – „po” przewyciężonym dramacie, jaki jednostce zgotowały „królestwa” dwudziestowiecznego terroru. Groza tych ostatnich zostaje przecież przedstawiona jako nietrwała: znika niczym blednący blask miedzi, utleniającej się i pokrywającej patyną. Zawarte w wierszu obrazy czytać możemy jako dość jasną podpowiedź, iż według Miłosza horyzont wieczności – wiedza o owych niebiańskich ziemiach, które toczą się i świecą – pozwala spojrzeć na moc społecznych potęg jako na siłę pozorną i zawsze tylko tymczasową. „Co poraziło, więcej nie poraża”. Okazuje się jedynie fenomenem historii, a nie metafizycznego trwania. W tym momencie przypominają się słowa kierowane przez Miłosza do Wata podczas dialogów uwiecznionych w *Moim wieku*. Gdy Wat

²⁴ Miłosz wydał w Ameryce dwa tomy wierszy Wata, napisał do nich przedmowy, sekundował publikacji *Mojego wieku*, książki, która jak wiadomo bez jego udziału pewnie by nie powstała, patronował także wydaniu *Bezrobotnego Lucyfera*.

²⁵ J. Zieliński, *Wiersze dla Wata*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 143.

powracał wciąż na nowo do odczuwanego przez siebie jako grzech zarażenia i znikczemnienia komunizmem w okresie redagowania „Miesięcznika Literackiego”, Miłosz mówił:

Zdumiewa mnie, że to jest dla ciebie ciągle jakaś sprawa tak aktualna, w pewnym sensie. To znaczy, tak jakoś dotkliwa dla ciebie. Dlaczego nie patrzysz na to czysto historycznie? (MW, I, 156)

To pytanie Miłosza przynosi odpowiedź, w jaki sposób złagodzić można nieco poczucie winy, dręczącej autora *Piecyka* aż do samej śmierci. Przy całej problematyczności formułowanej przez Miłosza rady, której stosowność rozważać należałoby w kontekście etyki, zawiera ona – podobnie jak analizowany wiersz – sugestię, że w życiu ludzkim istnieją porządki ważniejsze niż historia. Udrękę płynącą ze świadomości popełnionych win ukoić może pamięć osadzająca podmiot w zdarzeniu tyleż autobiograficznym, co uniwersalnym, bo uwznioślonym zwyczajnością i prostotą. Miłosz zapewne celowo wybiera tu sytuację przywodzącą na myśl jego własne dziecięce zabawy. To powiązanie z dzieciństwem nadaje jej bowiem rys zidealizowany i archetypiczny. Pozwala powrócić do kondycji „sprzed” czasu, kiedy „królestwa” władady światem i jednostką.

Na brzegu rzeki, rozciągnięty w trawie,
Jak dawno, dawno, puszczam łódki z kory.

(*Co było wielkie*, KP, 472)

Zieliński w swoim komentarzu do analizowanego wiersza zwracał słusznie uwagę, że Miłosz wyborem tej sceny nawiązuje do motywu bardzo charakterystycznego dla poezji Wata²⁶: obrazu poety siedzącego nad wodą, który odnajdujemy choćby w *Poranku nad wodą*, *Rozmowie nad rzeką*, *Snach spod Morza Śródziemnego* czy drugiej części poematu *Na melodie hebrajskie*, rozpoczynającej się od incipitu [*** Nad brzegami Babilonu...]. Nawiązuje, ale i – podkreślmy wyraźnie – zasadniczo odwraca, a przynajmniej tonuje sensory, jakie scenie „zwykłego poranka nad wodą” (*Poranek nad wodą*, 199) przypisuje Wat. W tekstach autora *W okolicach cierpienia* obraz ten wiąże się zazwyczaj z lękiem, niewiedzą, niemocą, brakiem słowa i dźwięku – słowem – z ciemnością metafizycznego, podmiotowego i historycznego Chaosu. Wystarczy przytoczyć zaledwie kilka cytatów, by nie mieć co do tego wątpliwości.

²⁶ Zob. ibidem, s. 143.

Tu plaża jest urągliwa. A z wody bestie wychodzą.
Tak było jak we śnie Daniela. Ciemno. Czarno było. Nieprzenikliwie.

(*Poranek nad wodą*, 197)

Może wiemy ale co
a może raczej
coś wiedzieliśmy –
wiedzieliśmy
ale to
to jak ołów
spadło na spód wód
zapomnienia.
I blask sieje niewiedzenia
w czarnych wodach.

(*Nokturny*, 191)

strumienie, eufraty, pięciorzecza, żyłkujące czarnoziem; albo –
płat gnejsu, przerośnięty kredą, żółtą glinką, krwawnikiem;
a ktoś nader okrutny – twór obłąkanego lutnika: glucho organy,
na których nikt nie gra i nic nigdy nie zagra.

(*Sny sponad Morza Śródziemnego*, 294)

To wrywkowe wyliczenie dopełnić trzeba przywołaniem kluczowej w interesującym mnie kontekście sceny z *Na melodie hebrajskie*, w której siedzący nad brzegami Babilonu więźniowie odrzucają wezwanie do śpiewu, kierowane przez oprawców. Nie chcą podjąć pieśni, ponieważ – jak pisze Wat, powtarzając słowa psalmisty – miast „jadem”, „sztyletem” i „przekleństwem” byłaby ona wyrazem „radości”, „wolności” i „błogosławieństwa” – uczuć i stanu całkowicie obcych i niedostępnych ofiarom zarówno niewoli babilońskiej, jak i radzieckich więzień, zesłań do sowieckiej Azji i Holokaustu. Trudno nie zauważyć, że poetycka parafraza Psalmu 137, jaką posługuje się Wat w przywoływanym wierszu, konotuje sensy zasadniczo odmienne od znaczeń Miłoszowej sceny zamykającej *Co było wielkie*: obrazu chłopca siedzącego nad wodą i puszczającego niefrasobliwie i dla zabawy łódki z kory. Warto dodać, że autor szkicu *O wierszach Aleksandra Wata*, cytując w nim interesujący mnie fragment tekstu *Na melodie hebrajskie*, zwracał uwagę jedynie na „prostą intonację” i „łączenie wypadków historycznych z motywami zaczerpniętymi ze Starego Testamentu” (PO, 52), pozwalające przydać tym pierwszym uniwersalny sens. Nie ujmując tragizmu cytowanej sceny (Miłosz był jej, rzecz jasna, świadom), nie rozwijał własnego komentarza poza kwestie genologiczne. Także w rozmowie z Gorceżyńską o utworze dedykowanym Watom zdradzał podobną powściągliwość. Zgadzał się, że wiersz ten „daje już chłodniej-

sze spojrzenie. Największe gorycze są już poza [...], a teraz czas już przyrzeć się światu z dystansu”²⁷.

Podobną tonującą strategię poświadczają zdaje się także drugi ważny tekst Miłosza poświęcony Watowi, zamieszczony w tomie *To* – książce poetyckiej, co wypada przypomnieć, w której Miłosz niepomnie silniej niż uprzednio, w otwarty i nieskrywany jak wcześniej sposób, pisze o rozpaczy, towarzyszącej mu przez całe życie. Pojawienie się tego tomu zaowocowało ciągiem pytań o egzystencjalne, ciemne tony obecne w dziele autora *Ocalenia*. Nie przypadek to zapewne, że właśnie w tej książce, w ciągu tekstów poświęconych mistrzom poezji negatywnej²⁸ (Larkinowi, Lowellowi, Różewiczowi), a także filozofowi rozpaczy (Zdziechowskiemu), Miłosz umieścił wiersz *Krawat Aleksandra Wata*. Czy znaczy to jednak, że utwór ten przynosi obraz autora *Ciemnego świedźdła* jako poety rozpaczy? Nic bardziej mylnego. Wat zostaje w nim przedstawiony jako bywalec kulturalnego świata dwudziestolecia międzywojennego, „naprawdę wytworny pan o czarnym wąsie / krótko przyszczyżonym”, gość Ziemiańskiej i księgarni Mortkowicza: „jedyne[go] / miejsc[a] w Warszawie, gdzie można było – pisze Miłosz – dostać moje / *Trzy zimy* wydane w 300 egzemplarzach” (*Krawat Aleksandra Wata*, T, 1190).

Wspominając Wata, Miłosz zwraca swoim zwyczajem uwagę na zapamiętany szczegół: tweedową marynarkę, ciemną koszulę i zharmonizowany z jej barwą „krawat dziany, z grubym węzłem” (*Krawat Aleksandra Wata*, T, 1190)²⁹. Te akcydensy życia każą nam ujrzeć w autorze *Wierszy śródziemnomorskich* raczej osobę niż poetę – Miłosz podpowiada, by zapamiętać człowieka, a nie jego ciemne wiersze. Dopiero czwarta i szósta strofa przynoszą informację o katorżniczym losie i szczęśliwym ocaleniu twórcy *Ciemnego świedźdła*, oddzielone zresztą dwuwierszem zawierającym sugestię, że także tego, który po latach wspomina martyrium Wata, nie ominęła groza stalinowskiej rzeczywistości. Także, iż to jemu właśnie – „młodzieńcowi z prowincji” – przypadła dość niespodziewanie rola świadka. Mowa oczywiście o pomocy w nagrywaniu *Mojego wieku*. Miłosz pisze:

²⁷ E. Czarnecka [R. Gorceżyńska], *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Nowy Jork 1983, s. 139.

²⁸ O relacjach Miłosza z Mistrzami Negatywności pisał Piotr Śliwiński w szkicu *Z ciemności*. Zob. idem, *Horror poeticus*, Wrocław 2012, s. 174–182. Tekst ten, zatytułowany *Miłoszowe ciemności*, ukazał się wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego” (2011, nr 25).

²⁹ Miłosz opowiada o pierwszym spotkaniu z Watem w przedwojennej Warszawie i o wspólnie spędzonym sylwestrze w roku 1950 w Związku Literatów w towarzystwie Putramenta i Parandowskich w szkicu *Poeta Aleksander Wat* (*ŻW*, 236).

Kto uwierzył w Opatrzność, musi widzieć Oko:
Cwałuje jeździec Pamiru w różach i fioletach.
Ulica Benvenue w Berkeley i Wat na tapczanie.
Jego zdumienie, kiedy próbuje ogarnąć swój los.
Bo skąd Wat w pritonach San Francisko,
liłowyj niegr Wertyńskiego?
I ja z magnetofonem. Młodzieniec z prowincji
miał, okazuje się, złożyć świadectwo.

Co prawda razem przeżyliśmy tę kolację z Parandowskimi
W strasznego Sylwestra 1950 roku.

Biedne Wacisko.
Nacierpiał się w Kazachstanach i Tadżykistanach

mimo tego krawata
przy ulicy widm, mazowieckiej w Warszawie.

(*Krawat Aleksandra Wata*, T, 1190)

Uderza oszczędność, z jaką poeta opowiada o losie przyjaciela, używając kulturowych przesłon. Przywołany w wierszu jako figura losu Wata „jeździec Pamiru” to najpewniej dwudziestowieczny towarzysz czterech jeźdźców Apokalipsy, symbolizujących Zabór, Mord, Głód i Śmierć; pędzący na fioletowo-różowym³⁰ koniu przez wyżynną krainę położoną w Tadżykistanie, tę samą, do której poeta został zesłany po latach spędzonych w sowieckich więzieniach. Już jednak „*liłowyj niegr* Wertyńskiego” pozwala we wspomnianym przyjacielu ujrzeć na powrót uczestnika życia kulturalnego dwudziestolecia, przepełnionego pieśnią i futurystyczną zabawą. Można oczywiście odczytać to zestawienie jako sygnał niezwykle dramatycznego zderzenia życia i śmierci, cierpienia i zabawy, upadku i odrodzenia, znaczącego biografię nie tylko Wata, ale także wielu polskich literatów: znaku skazania i (czasem!) wyzwolenia, dokonującego się w niespodziewany sposób, co, z kolei, podpowiadać może sensowność wiary w Opatrzność. „Kto uwierzył w Opatrzność, musi widzieć Oko” – pisze Miłosz. Musi też – chciałoby się dopowiedzieć ukrytą w tych Miłoszowych obrazach sugestię – szukać i odnajdywać jasne strony rzeczywistości, mimo bólu i cierpienia, mimo śmierci, głodu i trwającego wciąż lęku, ze zdziwieniem, ale i z uporem.

³⁰ Kolory te w tradycji chrześcijańskiej symbolizują kolejno żalobę i post, ale także odradzające się życie i zmartwychwstanie Chrystusa. Wystarczy wspomnieć różową barwę szat liturgicznych, które przywdziewają kapłani katoliccy tylko dwa razy w roku: w trzecią niedzielę Adwentu, zwaną niedzielą radosną (*Gaudete*) oraz w czwartą niedzielę Wielkiego Postu (*Laetare*). W liturgii Kościoła zapowiadają one radość płynącą ze zbliżającego się Narodzenia Pańskiego oraz zbawczych wydarzeń Niedzieli Wielkanocnej.

Prawomocność takiego odczytania zdaje się wzmacniać kontekst, w jakim Miłosz umieścił w swoim poetyckim tomie analizowany wiersz. Sąsiadują z nim, powtórzę, utwory, w których autor tomiku *To* podejmuje czytelną i raczej zdecydowaną polemikę z Mistrzami Negatywności – poetami bólu, nieskrywanej rozpacz, niektórzy – moim zdaniem niesłusznie – powiedzą: nihilizmu. Sekwencję tę rozpoczyna interpretowany już w tej książce wiersz *Zdziechowski*, zakończony wyznaniem, iż słuchacz wileńskich wykładów filozofa był bardziej przebiegły, poznawał bowiem swoje stulecie, „udając, że zn[a] sposób i zapomin[a] o bólu” (*Zdziechowski*, T, 1186). Po nim następuje utwór *Przeciwko poezji Filipa Larkina*³¹. Miłosz pisze w nim z nieukrywanym wyrzutem i sprzeciwem:

Życ nauczyłem się z moją rozpaczą.
A tu przychodzi ktoś, kto, nieproszony,
Wierszem wylicza powody rozpacz.
Czy mam dziękować? Nie bardzo jest za co.
Skoro świadomość różne ma poziomy,
Na niższy spycha mnie, kto śmiercią straszy.

(*Przeciwko poezji Filipa Larkina*, T, 1187)

Oczywisty koniec ludzkiego losu, zmierzającego nieuchronnie do śmierci – powie poeta – nie jest tematem odpowiednim „[a]ni dla ody, ani dla elegii” (*Przeciwko poezji Filipa Larkina*, T, 1187). Dbałość o kondycję świadomości natomiast pozostaje zadaniem w tym sensie kluczowym, iż tylko człowiek dokonuje świadomych właśnie, a nie instynktownych, wyborów między dobrem a złem. Pielęgnacja moralnego wymiaru świadomości ma zatem wpływ na całość istnienia, zarówno w sensie społecznym, egzystencjalnym, jak i biologicznym. „[Z]łoto (i dobro) bierze się z człowieka” – czytamy w *Unde malum* (T, 1195). „[Z]niknie ze świata zło / kiedy zniknie świadomość” (T, 1195) – odpowiada Miłosz nie bez ironii Różewiczowi. Narażanie głębokiego „ja” na podszepty rozpacz może zatem okazać się niebezpieczne nie tylko dla samego podmiotu, ale i tych, z którymi łączą go przeróżne relacje.

Miłosz wie oczywiście, że nie każda ciemność jest zwiniona, wybrana, wykreowana. W następującym bezpośrednio po wierszu poświęconym Watowi poetyckim liście kierowanym *Do poety Roberta Lowella* autor *Ocalenia* przeprosza za swoją wcześniejszą, niesprawiedliwą, jak pisze, krytykę konfesyjnych, opisujących stany depresyjne wierszy autora *Land of Unlikeness*. Czyni to jednak w bardzo charakterystyczny dla siebie sposób, tłumacząc powody negatywnej oceny i niechęci strachem przed własną ciemnością.

³¹ Miłosz jest autorem niezwykle krytycznego szkicu *O Larkinie* (ŻW, 252–261). Pisarz opublikował go, co znamienne, w bezpośrednim sąsiedztwie szkicu *Poeta Aleksander Wat*.

Nie miałem prawa tak mówić o tobie,
 Robercie. Zazdrość chyba emigranta
 Podyktowała takie wyszydzenie
 Twoich depresji, stanów przerażenia,
 Niby-wakacji w bezpieczeństwie klinik.
 Nie, to nie duma z mojej normalności.
 Obłąd, wiedziałem, podkładał się we mnie,
 Szedł cienką nitką do samego środka,
 Na moje tylko czekał przyzwolenie,
 Żeby mnie porwać w swoje mroczne kraje.
 I byłem czujny. Niby człowiek chromy,
 Który maskuje ułomność, chodziłem
 Wyprostowany, żeby nikt nie odgadł,
 Co tam naprawdę dzieje się we środku.
 [...]
 Wybacz mój błąd. Na nic twoja wola
 Przeciw chorobie, co była jak piętno.

(Do poety Roberta Lowella, T, 1191)

Te przeprosiny i próba swoistego usprawiedliwienia się, które można by odczytać jako sygnał bardziej generalnej zmiany w ocenie ciemnej poezji, w kolejnych tekstach tomu nie zostają jednak potwierdzone. W nieodległym wierszu Różewicz Miłosz ponownie z nieskrywanym sarkazmem oceniać będzie śmiertelną (!) powagę, brak frywolności form i niezawołowanie uczuć w wyrażaniu ludzkich i poetyckich ran. „[R]yje w czarnej ziemi / jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem” (Różewicz, T, 1196) – napisze o autorze *Niepokoju*. Nie ukrywam, że słowa te budzą mój głęboki sprzeciw. Lęk bowiem zdaje się w nich paraliżować wrażliwość. Albo inaczej, łagodniej, niemoc odnalezienia stosownego wyrazu, przyległego do własnej ciemności, każe ją mimo wszystko zagłuszyć, ukryć, przypudrować harmonią frazy. „[T]rudno nie odnieść wrażenia – pisze Krystyna Pietrych w szkicu poświęconym tematowi ciała, starości i umierania w poezji Miłosza – że słowa do końca dyktował pocie daimonion, a nie mroczona sfera cielesnych, pozawerbalnych doświadczeń”³².

Myślę – kontynuuje badaczka – że wynikało to z głębokiej niezgody Miłosza na utożsamienie ludzkiej kondycji z ciałem i bólowymi opresjami. „To nieprawda, że jesteście mięso, / które przez chwilę gada, rusza się, pożąda” – pisał w wierszu *O nierówności ludzi*³³.

³² K. Pietrych, *Miłosz o ciele, starości i umieraniu. Nowy język czy dramat (nie)wyrażania?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 20, s. 93.

³³ Ibidem. Warto zaznaczyć, że wiersz, który przywołuje Pietrych, także należy do omawianej tu sekwencji utworów; poprzedza w tomie bezpośrednio interpretowany *Krawat Aleksandra Wata*.

Miłoszowe „prawidła wysokiego stylu”, wzbraniające dostępu do „sekretów naszej wspólnej duchowej mizერი”, w założeniu miały nieść otuchę i pocieszenie³⁴.

I dalej, podsumowując nieudaną próbę odnalezienia przez starego Miłosza nowego języka, który pozwoliłby rozpoznać i wyznaczyć ciemniejszą stronę jego własnej istoty i odczuć:

[...] późna poezja Miłosza wydaje mi się szczególnym nadmiarem słów, nadmiarem mówienia, jakby „zagadaniem” tego, czego wypowiedzieć niepodobna. Wydaje mi się ona przejmującym świadectwem „zagnania [...] z powrotem w opłotki formy”. Buduje w ten sposób szczególny tok logoreiczny, który osiąga niemal walor niemoty, afazji, bo w istocie nie otwiera, lecz zamyka dostęp do tego, „co tam naprawdę dzieje się w środku”³⁵.

Choć nie wyraziłabym tego tak dosadnie, zgadzam się, że takie przypuszczenie i ocena mają nie jedną przesłankę. Niewątpliwie – jak trafnie pisze Śliwiński – „[...] Miłosz, popadając w ciemność, nie upada w idiom, w język własny, na zasadzie, na jakiej niepodzielna i niewyraźalna w cudzym języku jest rozpacz, jak przerażająco własny jest lęk”³⁶.

Gdy jednak spojrzeć z nieco innej strony na ową Miłoszową strategię przemilczeń, przypudrowywania stylem obrazów rozpacz, „zagadywania” tego, czego w języku budującej poezji nie można wyrazić, usilnych starań pokazywania jasnych, ludzkich, hymnicznych wobec istnienia stron rzeczywistości, nie sposób nie zauważyć, że poświadcza ona także swego rodzaju heroiczny upór w pokonywaniu własnych lęków. Można powiedzieć, że choć autor tomiku *To zna* i po części rozumie powody i rzeczywiste źródła uprawiania poezji ciemnej, nie przestaje się przed nimi bronić, bojąc się wpływu, jaki mogłyby mieć nie tylko na jego własne życie, ale także na życie osób mu bliskich, w tym czytelników.

W przypadku Wata zdaje się także chronić przed nimi autora *Ciemnego świecidła*. Autorowi *Drugiej przestrzeni* nie brakuje przecież wrażliwości, gdy pochylając się nad losem przyjaciela, pisze:

Chciałem napisać o Aleksandrze, który był moim przyjacielem, dużo, bardzo dużo, układałem to w myśli, ale doszedłem do wniosku, że nie potrafię. Nie potrafię z nadmiaru: to życie prowadzi w najdotkliwsze, najbardziej zawile sprawy naszego wieku. A także w tajemnicę fizycznego bólu, w bezsilność na-

³⁴ Ibidem, s. 94.

³⁵ Ibidem, s. 102.

³⁶ P. Śliwiński, *Miłoszowe ciemności*, op. cit., s. 175. Badacz napisze jeszcze ostrzej, że „rozpacz Miłosza sprawia wrażenie inscenizacji, psychodramy, wariacji, ćwiczenia w użytkowaniu różnych konwencji” (s. 175–176).

szego protestu, który zgłaszamy wbrew urzędzeniu świata. Były okresy, kiedy widywałem go niemal co dzień. To nie było łatwe: nie móc nic i tylko uczestniczyć jako świadek. **Dotychczas mam w sobie za wiele wstydu i gniewu, żeby mówić o tym spokojnie.** Zapamiętałem nazwiska paru literatów w Polsce, którzy wtedy, kiedy nas, patrzących, przerażała potworność wpisana w istnienie, nazywali tego Hioba spryciarzem i symulantem. (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 49, podkr. – A.S.)

Podjmując się tego niemożliwego niemal zadania, Miłosz, po początkowym stwierdzeniu, że „Wat nagromadził wiedzę o naszym stuleciu tak dużą, że porażała go niemotą” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 49), zaczyna kreślić obraz liryki autora *Wierszy śródziemnomorskich* zgodny ze swoją autorską wizją poezji. Ekspozuje i wydobywa te elementy poetyki Wata, które jemu samemu wydają się pożądane, a które czytelnik jego programowych tekstów pamięta doskonale i rozpoznaje jako postulaty charakterystyczne właśnie dla autora *Świadectwa poezji i Przeciw poezji niezrozumiałej*.

W napisanym w roku 1967 szkicu *O wierszach Aleksandra Wata* Miłosz stawia kilka znanych nam już dobrze tez. Oto Wat zostaje tu przedstawiony jako poeta nowoczesny, a jednocześnie niepodporządkowany literackim modom. Jako twórca doskonale obeznany i używający tajników poetyk awangardowych, a jednocześnie – „wbrew powszechnym niemal dzisiaj zasadom” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 50) – hołdujący bezwstydnemu autobiografizmowi, który jednak niewiele ma wspólnego z „płynnym autobiograficznym liryzmem romantyków” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 50). Nawiązanie autobiograficzne u Wata prowadzi bowiem, jak słusznie zauważa Miłosz, do rozważań historiograficznych, a w każdym razie wyrażających powszechną prawdę o losie człowieka poddanego dwudziestowiecznym totalitaryzmom. Wat – przekonuje dalej przysły autor *Przeciw poezji niezrozumiałej* – przemawia w swych lirykach w sposób zrozumiały dla czytelnika oswojonego z nowoczesnymi dykcjami *écriture automatique* i lubiącego nowoczesne *zany*, a równocześnie napełnia je treścią rzadko spotykaną – by nie powiedzieć: nieobecną – w pokrewnych im genologicznie tekstach typowych dla surrealistycznego nurtu poezji nowoczesnej³⁷.

Te wiersze Wata – pisze Miłosz – które udało mi się przełożyć na angielski, fascynują młodych w Berkeley i San Francisco, ponieważ są *zany* – jak filmy braci Marx. W istocie jednak przyciąga ich pewnie coś, co rzadko spotyka się w smutnej błazenadzie *zany* nowoczesnej literatury – ładunek treści, procent od dotkniętej prawdy. (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 50)

³⁷ Z uogólnieniem tego Miłoszowego twierdzenia trudno się oczywiście zgodzić.

I dalej:

Klarują się dzisiaj nowe hierarchie w polskiej poezji dwudziestego wieku, szarżeje niejedno czczone nazwisko, inne powoli wchodzą na plan pierwszy. W tej nowej hierarchii poezje Wata postawiłbym wysoko, i nie dlatego, że piszę to bezpośrednio po jego śmierci. **Nie wierzę w różne awangardowe fiki-miki, w coraz to nowe odmiany estetyzmu, bo te nie są dla ludzi.** Chaos kryteriów jest tak gęsty, że **poezja Wata, naj-najnowocześniejsza, wyrafinowana w swej technice, zany, musi przypominać z pozoru popisy trwożliwych a pustych, którzy prócz jeszcze jednego chwytu formy nie mają nic do powiedzenia. Później okaże się, że w jego egotycznej skardze wyrażała się skarga powszechna, odsłonią się jej surowe a proste zarysy ukryte w gęstwie aluzji,** a kilka jego wierszy znajdzie się w popularnych antologiach gdzieś niedaleko „O Frydruszu, który pod Sokalem zabit od Tatarów roku pańskiego 1519”, co jest tyle, ile jakikolwiek poeta może sobie życzyć. (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 51, podkr. – A.S.)

Sposób, w jaki Miłosz wyjaśnia istotę autobiografizmu Wata, który, dzięki łączeniu faktów biograficznych i historycznych z kulturowym cytatem czy aluzją (biblijną, antyczną, ikonograficzną, literacką), osiąga „obiektywizm poprzez subiektywizm” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 55) i wskutek tego unika pułapek egotycznej wyobraźni³⁸, łączy się bezpośrednio z drugą kluczową dla tego odczytania tezą. Także ją znamy doskonale z programowych pism Miłosza. Otóż, przysły autor tomiku *To rozpoznaje w Wacie* poetę „hołdu i podziwu dla dostojności rzeczywiście” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 55). Pisząc swój szkic przede wszystkim dla czytelnika nieznanego dobrze liryki Wata, wybiera (z czym zresztą się nie kryje) wiersze o prostszej instrumentacji i bardziej dosłownej obrazowości: [*** nad brzegami Babilonu...], trzeci fragment *Nokturnów*, *Wielkanoc*, odnoszącą się do wiosny 1943 roku w Warszawie, [*** W czterech ścianach mego bólu], IX część *Pieśni wędrowca*, *Przed wystawą*. Komentując te wiersze, zwraca uwagę przede wszystkim na zapisane „w przebraniu”, ale obecne „zawsze [...] rzeczywiste miejsce i rzeczywiste zdarzenie” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 57). Podkreśla faktograficzną, a równocześnie afirmatywną wobec świata postawę Wata – nowoczesnego poety.

O poezji dzisiaj pisze się zbyt zawile, jakby w ostatecznym rachunku nie sprowadzała się do prób nazwania wspólnej nam doli skazańców w pascalowskiej piwnicy. Chciałbym, żeby zauważono – pisze Miłosz – że w cytowanych wierszach nie ma odwartościowania świata, jak to zdarza się we współczesnym nihilizmie. **Wat nie był nihilistą, to znaczy nie występował przeciwko godności rzeczy istniejących, mszcząc się na nich za to, że podmiot (ja, my, oni) poddany jest cierpieniu.** Zawsze

³⁸ Podobną tezę odnajdujemy w późniejszym ze szkiców poświęconych Watowi. Miłosz pisze, że Wat instrumentalizuje skargę i wprowadza postaci z przeszłości kultury europejskiej, by „skarga przestała być dla ludzkich uszu natrętna” (*Poeta Aleksander Wat*, ŻW, 237).

obecny jest blask i splendor przyrody, architektury, dzieł sztuki, radości ludzkiej, odnawiającego się szczęścia nowych pokoleń, blask i splendor nie splamiony przez to, że mnie albo nam zabronił się nim cieszyć los indywidualny albo zbiorowy. W tym, myślę, jest dojrzałość poezji Wata, odcinająca ją od sztuki tworzonej przez tych wszystkich, którzy nie przyznają się, że pobbłają tylko swojej litości nad sobą [...]. **Do szczytowych jego osiągnięć zaliczyłbym małe noty hołdu i podziwu dla dostojności rzeczywistości** [...]. (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 55, podkr. – A.S.)

Dla potwierdzenia tego rozpoznania Miłosz cytuje IX część *Pieśni wędrowca*, poematu, który uważa za szczytowe osiągnięcie poetyckie Wata³⁹.

Pięknie aż tchu brak
płucem. Ręka wspomina:
byłam skrzydłem.
Niebiesko. Szczyty w zaróżowionym
złocie. Kobiety tej ziemi –
małe oliwki. Na spodku rozległym
dymy, domy, pastwiska, drogi,
przeploty dróg, święta pilności
człowieka. Jak gorąco! Powraca
cud cienia. Pastuch, owce, owczarek, baran
w dzwoneczkach pozłacanych. Oliwki
w krętych dobrościach. Cyprys – ich pastuch samotny. Wies
na perci kabryjskiej, obronna
dachówkami. I kościół, jej cyprys i pastuch.
Młodość dnia, młodość czasów, młodość świata.
Ptaki milczą zasłuchane. Tylko kogut
Z dołów przysiółka Spéracédes. Jak
gorąco. Gorzko umierać na obcym.
Słodko jest żyć we Francji.

(*Pieśni wędrowca*, z tomu
Wiersze śródziemnomorskie, 283–284)

Dość łatwo domyślić się możemy komentarza, jakim autor szkicu *O wierszach Aleksandra Wata* opatrzy przytoczony fragment. Wyczyta zeń dość jednoznaczne według siebie przesłanie poety. Według Miłosza brzmi ono: „Życ jest słodko. Ja umieram, ale pozostaje młodość świata” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 56). Oczywiście, można i tak. Gdy jednak wertować przywołany cykl dalej, szybko okaże, że już kolejną część *Pieśni wędrowca* określa emocja zasadniczo odmienna: znaczone bólem, pełna tyleż niezgody, co rezygnacji. Wat („nie podmiot liryczny!”, jak słusznie podkreśla Miłosz) zawiera w niej szereg pytań, z których wyziera dramatyczne rozpoznanie, iż

³⁹ Zob. *Poeta Aleksander Wat*, ŻW, 245.

cała owa piękność świata nie jest pisana temu, który patrzy. Najpewniej także dlatego, że nie umie zrezygnować z zagłębiania się wciąż na nowo w introwertycznej autoanalizie własnej, podmiotowej ciemności. Rację ma Legeżyńska, gdy zauważa, że w tomach Wata niemal zawsze „obok afirmatywnych nastrojów pojawiają się obrazy jak gdyby negatywowe, odwracające topikę deskrypcji *loci amoeni*”⁴⁰. Po nagłym rozbłysku światła na powrót zapada w nich ciemność.

Komu gaj sądzony?
Komu w gaju miło?
W jakich oczach tonąć?
Sercu czym umierać?
Co się za mną skrada?
Gdzie mój lęk zapada?
Co upadło w otchłań?
Czyj się krzyk rozniesie?
Ręka nad nim pnie się?
Uśmiech czyj zawisa?
Nie patrz w oczy, Żono
Synu, opuść ręce.

(*Pieśni wędrowca*, 284)

Wpisany w ostatnie zacytowane wersy zakaz patrzenia w oczy (brzmiący tym donośniej, iż Wat odwraca tu pozytywne wezwanie zamykające pierwszą część cyklu) służy niewątpliwie ukryciu prawdziwych emocji. Skryciu, na ile to możliwe, przed kochanymi osobami prawdy kondycji i egzystencji, którą silniej niż konsolacja określa, mimo podejmowanych starań, rozpacz i niemoc, abominacja i neuroza. Wat nie chce jednak – i tu Miłosz ma niewątpliwie rację – porażać swoim bólem innych. Nie chce także – z tym również wypada się zgodzić – przenosić akcentu z doświadczenia na wyobraźnię, mimo iż nuta swoiście somatycznego egotyzmu nie pozostaje w jego liryce nigdy przezwyciężona, przeciwnie. Mimo to Wat raczej świadczy niż rozgrywa modną „w poezji naszego stulecia [...] tonację minorową (*Zaczynając od mojej Europy*, ŚP, 20). Jego tyleż poetycka, co ludzka „wyobraźnia [...] jest zawsze zakotwiczona o dramatyczną akcję i (na szczęście) nie «wyzwolona», tzn. nie nawija się na siebie samą” (*O wierszach Aleksandra Wata*, PO, 58) – pisze Miłosz. Wydaje się również, iż powojennej liryce autora *Ciemnego świecidła* zasadniczo obca pozostaje spekulacja wyzwolona przez filozoficzne fascynacje, którym przecież poezja nowoczesna niejednokrotnie ulegała, powtarzając jej pełne podejrzeń rozpoznania, negujące zarówno byt, jak i epistemologicz-

⁴⁰ A. Legeżyńska, *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem*, op. cit., s. 260–261.

ne wysiłki człowieka. „[F]ilozofie XX wieku były przez Wata – twierdzi, moim zdaniem słusznie, autor *Świadectwa poezji* – doznawane cieleśnie, w ich najbardziej dotykanej postaci” (*Ruiny i poezja*, ŚP, 95). Wyrastały wszak z psychicznego, somatycznego i historycznego doświadczenia. Mimo iż ewentualny nihilizm uprawomocnić mógłby tu autentyzm tragicznych przeżyć, zdolnych przecież skutecznie podkopać przekonanie o trwałości kultury, etyki, jasności bytu, Wat zdaje mu się sprzeciwiać. Surowo ocenia – wspomina Miłosz – „swoją nihilistyczną operację w latach dwudziestych” (*Ruiny i poezja*, ŚP, 95) z czasów, gdy pisał *Bezrobotnego Lucyfera*⁴¹.

A może ulegam tu już podpowiedziom Miłosza, który nie ustaje w wysiłkach, co starałam się pokazać, by Wata ocalić przed ciemnością, blasfemią, abominacją. Jakże charakterystyczne, że wiersze przyjaciela (co znamienne – nieliczne) autor *Postscriptum* umieszcza nawet w *Wypisach z ksiąg użytecznych* – antologii konstruowanej, jak pamiętamy, z myślą o przeciwstawieniu się głównym tendencjom poezji nowoczesnej. Liryki opiewającej byt, łączącej groźbę z hymnem na cześć istnienia, lojalnej wobec rzeczywistości, prostej i zrozumiałej. Odnajdujemy tu cytowany już IX fragment *Pieśni wędrowca*, pełen humoru i intertekstualnych nawiązań do *Hamleta* utwór *Żart* oraz wiersz *Przed Bonnardem*. Miłosz w komentarzu do tego ostatniego pisze, że „[o]glądanie dzieła malarskiego jest niejako kontemplacją drugiego stopnia, wejściem we współdziałanie z malarzem, który oglądał i podziwiał barwy przedmiotu” (WКУ, 95), a dalej zauważa jeszcze piękno polszczyzny i jej zdolność do przyswajania wyrazów z języków obcych. Komentarz Miłosza jest z konieczności krótki. Znów jednak niesie wyraźną sugestię, by w Watowskiej „ekfrazie”⁴² na temat dzieła francuskiego nabisty dostrzec jasne tony: po pierwsze – malarskiej kontemplacji koloru i rzeczy Bonnarda, zwanego nie-

⁴¹ Wątki te były szczegółowo omawiane przez badaczy. Spośród najnowszych tekstów wymienić trzeba szkice Seweryny Wysłouch i Barbary Sienkiewicz. Zob. S. Wysłouch, *Diabeł zsekularyzowany, metafizyka zsekularyzowana i świadomość postsekalarna* (o „Bezrobotnym Lucyferze” Aleksandra Wata), w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011. Zob. też: B. Sienkiewicz, *Młodzieńczy Wat między anarchizmem i katastrofizmem*, ibidem; oraz eadem, *Wczesna poezja Wata i Miłosza – w kręgu myśli i symboliki gnostyckiej*, „Ruch Literacki” 2012, nr 1. Miłosz tych rozpoznania nie przyjmuje niejako do wiadomości. Także w latach dziewięćdziesiątych powtarza, iż wyobrażenia Wata „nie była zarażona modnym rozpaczliwym cynizmem i nie na darmo w jednym ze swoich głównych poematów, *Pieśniach wędrowca*, kładzie [Wat – A.S.] jako motto zdanie antropologa A. Langa o Homerze: «Najwyższa obiektywna sztuka jest z natury czysta. Muzy są dziewicze»” (*Poeta Aleksander Wat*, ŻW, 240).

⁴² Wiersz Wata nie jest ekfrazą w sensie ścisłym. Mógłby stanowić doskonały przykład właściwej sztuce współczesnej tendencji do przenoszenia akcentu „z opisu na szeroko pojmowaną intertekstualność”. Zob. S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut poesis pictura*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 15.

przypadkowo spadkobiercą impresjonizmu⁴³, po drugie – poetyckiego opisu (tutaj sekundarnej kontemplacji) Wata, po trzecie wreszcie – języka zdolnego oddać impresjonistyczno-kolorystyczną płynność.

A przecież wiersz Wata, podobnie zresztą jak cykl obrazów Bonnard, do którego polski poeta w interesującym nas tekście nawiązuje, znaczy coś więcej niż prosty zachwyt płynną, „flamistą” pogodą barw i spokojem codziennych czynności. Chodzi w nich nie tylko (choć także) o postimpresjonistyczną fascynację kolorem, światłem, wibracją barw. Zarówno w przywoływane przez Wata malarstwo, jak i w wiersz polskiego poety wpisana zostaje bowiem bolesna koincydencja życia i śmierci, której nie sposób ani zażegnać, ani przekroczyć. Jest wielce prawdopodobne, że właśnie odkrycie (być może po części także wzmocnienie) przez Wata owej odnajdywanej w obrazach Bonnard wiedzy o nieodwołalności śmierci, która czai się w każdym najbardziej nawet beztrioskim geście i codziennej czynności, sprawiło, że autor *Wierszy śródziemnomorskich* uczynił je przedmiotem intertekstualnego nawiązania. „Ekfrazy” także w tym sensie nietypowej, iż odnoszącej się nie do pojedynczego dzieła, lecz do całej serii obrazów⁴⁴. Przedmiotem odwołań staje się w wierszu Wata, jak sądzę, cykl Bonnardowskich aktów w wannie z lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych. Należą do nich: *Akt myjącej stopę w wannie* (1920–1922), *Różowy akt w wannie* (1924), *Kąpiel* (1925), *Akt wychodzącej z wanny* (1926–1930), *Akt w wannie* (1935), *Akt w kąpielni* (1935), *Akt przykucnięty w wannie* (1940) oraz *Akt w wannie z małym psem* (1941–1946)⁴⁵. Wat mógł niektóre z nich oglądać w Paryżu. Nabista przedstawiał na tych malowidłach wizerunki żony i tragicznie zmarłej kochanki. Medytował nad przestrzenią, wodą, ciałem, lustrem, ale także w równo połowie z wymienionych obrazów – nad martwotą ciała i śmiercią. Ostatni z wymienionych tekstów jest elegią na cześć zmarłej w roku 1942 żony Marthy. Już jednak *Kąpiel*, *Akt w wannie* oraz *Akt w kąpielni* przekonują, że skojarzenia kommemoratywne nie były malarzowi obce wcześniej, nie bez związku zapewne z nieuleczalną chorobą Marthy i samobójczą śmiercią Renée Monchaty. Przekonuje o tym powracający w nich uporczywie kommemoratywny motyw. Pisze o *Kąpielni* Karolina Guz:

⁴³ Piękny szkic o Bonnardzie i jego związkach z polskimi malarzami, przede wszystkim Marianem Pankiewiczem, napisał Józef Czapski. Zob. idem, *Raj utracony*, w: idem, *Patrząc*, wybór, przedmowa, postowie J. Pollakówna, Kraków 1996, s. 143–162.

⁴⁴ Można powiedzieć, że Wat daje w ten sposób wyraz wiedzy, że ma do czynienia z malarzem, dla którego posługiwanie się serią tematyczną jest jednym z charakterystycznych znaków twórczości.

⁴⁵ Cykl ten omawia szczegółowo Karolina Guz w szkicu *Pierre Bonnard. Akty w wannie* [online], <<http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly>> [dostęp: wrzesień 2012].

Nieruchomo spoczywające w wodzie ciało wydaje się dziwnie martwe. Obojętność Marthy wobec patrzącego, rozmyte przez wodę kontury postaci, kontrast gorących pomarańczowo-żółtych płytek i niebieskawej toni nabierającej refleksów od kremowo-beżowego ciała, sprawiają dziwnie nierzeczywiste wrażenie. Smutek, bezwolność i cisza wydają się być prawdziwymi bohaterami tego obrazu⁴⁶.

Jeszcze silniejsze skojarzenia budzą trzy kolejne kompozycje.

Akt w wannie:

Spokój i powaga tchnące z obrazu przypominają uroczystość pogrzebową – kobieta podchodzi do katafalku, aby po raz ostatni spojrzeć na zmarłą. Mimo czystości koloru czuć przygnębienie i niepokój⁴⁷.

Akt w kąpielni:

[...] wanna wypełniona wodą i ciało unoszące się w niej tracą przedmiotowość, czy też raczej stają się tylko wspomnieniem czegoś namacalnego⁴⁸.

Akt w wannie z małym psem:

Postać żony topnieje w anatomicznym rozkładzie, twarz jest zupełnie niewidoczna. [...] Mimo świetlistości barw, ich rozwibrowania, siły rażenia koloru, czuć podskórną atmosferę smutku, wrażenie samotności, marazmu. [...] Podłużna przyprawiająca o klaustrofobię wanna przypomina trumnę, albo toń, w której odmętach utonęła Ofelia⁴⁹.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że opisywaną przez historyka sztuki martwość tych kompozycji jeszcze wyraźniej widać na tle pozostałych obrazów serii, na których Bonnard umieścił postaci w ruchu. Kobieta wychodzi na nich z wanny, kuca w niej, myje podniesioną stopę. Wszystkie obrazy zestawione razem układają się (a przynajmniej w odbiorze ułożyć się mogą) w narrację podobną do tej, którą autor *Wierszy śródziemnomorskich* i *Ciemnego świecidła* powtarza wciąż w swoich wierszach. Jest to opowieść o życiu, które zostało terminalnie zranione śmiercią, ciemnością i bólem.

Wiersz Wata tylko z pozoru wydaje się prosty. W istocie zaprasza do skomplikowanej intertekstualnej gry z Bonnardem, w której początkowy opis zostaje szybko wzmocniony i nasycony skrytym komentarzem poety. Ten z kolei prowadzi wprost do autotematycznego wyznania, stanowiącego kodę całego utworu.

⁴⁶ Ibidem, s. 6.

⁴⁷ Ibidem, s. 7.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 8, 10.

Blond światło zdmuchnęło szarość, cienie i zwiewności
z ciała, co z wanny wyszło a jeszcze nie chce do trumny.
Ciało jest płowe flamiste, wanna – różowa cielista.
A trumna? Jak to trumna: głucho fioletowa.

(Trumny zresztą nie widać, wystarczą jej kolory.)

Ten przekład z naszego świata, nie pytaj czy dokładny,
rozkosz daje oku. Inne zmysły milczą.
Lecz oku daje rozkosz. To wystarczy. Najzupełniej.
Cierpliwij bądź. Poczekaj. Zobaczysz jak ta rozkosz
otworzy się jak jajo marzeń-medytacji.
W nim nasz artysta zamknął balet możliwości,
gdzie on sam – i tyś – jest widzem, zarówno jest autorem,
kordebaletem, zapewne, lecz także tragicznym solistą.

(Przed Bonnardem, 217–218)

W pierwszych dwu wersach Wat w oczywisty sposób przypomina te z aktów Bonnarda, na których malarz uwiecznił myjące się lub wychodzące z wanny kobiety. Dwa kolejne wersy odnoszą się już jednak do drugiego typu przedstawień, na których zarówno kształt błękitnej wanny, jak i ułożenie w niej ciała pozwalają dojrzeć w kąpiącej się osobę już martwą, zwłoki wystawione w wannie niczym w otwartej „głucho fioletowej” trumnie. Tak właśnie zdaje się patrzeć na obrazy Bonnarda Wat. W żyjącym jeszcze ciele dostrzega zapowiedź przyszłej, a może już dokonującej się śmierci. Wrażenie to podkreśla jeszcze fakt, że przedmiotem poetyckiego opisu staje się tu nie kobieta, lecz po prostu pozbawione osobowości ciało.

Jeśli się nie mylę, jeśli Wat w istocie nawiązuje w swoim wierszu równocześnie do dwu odmiennych i skontrastowanych ze sobą szeregów Bonnardowskich aktów, to okazuje się, że dostrzega w nich zasadniczo inne jakości niż te, na które każe nam zwrócić uwagę Miłosz w komentarzu do *Przed Bonnardem*. Powód jest oczywisty. Miłosz szuka życia – Wata fascynuje śmierć i egzema świata. Jedyne, co łączy oba te zasadniczo odmienne spojrzenia na Bonnarda, to wyraźne wzmocnienie w odbiorze przywoływanego malarstwa szczegółów, które współgrają z poetyckim światopoglądem oglądającego je poety.

Wat, o czym świadczą dalsze partie tekstu, jest świadom znaczenia, jakie w postrzeganiu aktów nabisty odgrywa jego własna teoria bytu i podmiotu. Wie, że opis, od którego zaczyna swój wiersz, staje się nieuchronnie translacją podporządkowaną jego własnemu widzeniu świata. Zakorzenione w micie *mimesis* pragnienie doskonałej ekwiwalencji obrazu i ekfrazy zostaje od samego początku odrzucone jako postulat z gruntu chybiony. Co więcej, okazuje się szybko, że to obrazy Bonnarda stanowią w istocie teksty sekundarne

wobec doznań patrzącego. Przynoszą zapis życia takiego, jakim doświadcza go Wat. To one są przekładami losu poety, który tylko odkrywa w nich malarzski zapis rozpoznanej uprzednio na własny rachunek tragicznej prawdy. Są doskonale właśnie jako ekwiwalent biografii, a nie na odwrót. „Ten przekład z naszego świata, nie pytaj czy dokładny / Rozkosz daje oku” – pisze Wat. Nieprzypadkowo kolejne wersy przynoszą już tylko zapis coraz bardziej uewnętrzniającego się pejzażu. Gdy chwilę poczekać – podpowiada poeta – patrzenie przestanie już być potrzebne. Zastąpi je coś na kształt introwertycznego spektaklu jaźni. „Poczekaj – pisze autor *Przed Bonnardem* – Zobaczysz jak ta rozkosz / otworzy się jak jajo marzeń-medytacji”. Przypominają się w tym momencie uwagi, jakie starszy poeta kierował do Miłosza po publikacji *Ocalenia*. Zarzucał wówczas autorowi *Listu półprywatnego o poezji* nadmiar retoryki; podpowiadał, by rozumowanie zastąpił w swych wierszach „poetyckim stanem medytowania”⁵⁰. Dopiero bowiem w jego trakcie – twierdził i twierdzi Wat – przed artystą otwiera się „balet możliwości” trudno osiągalnych wówczas, gdy poetycką frazą rządzi myśl i stosowność, a pragnienie referencji przytrzymuje niejako twórcę przy tym, co ogląda on jedynie jako widz, wyzrekając się przynajmniej w pewnym stopniu wewnętrznej wolności autora.

Wiersz *Przed Bonnardem* – przywoływany przez Miłosza, przypomnę, jako przykład kontemplacji drugiego stopnia, polegającej na „współdziałaniu z malarzem, który oglądał i podziwiał barwy przedmiotu” (WKU, 95) – przekonuje po raz kolejny, że autor *Piecyka* był gotów ponosić koszty tego introwertycznego otwarcia. Mimo że wiedział doskonale, iż czyni ono z niego „tragicznego solistę”, którego nie uratuje wspólny taniec kordebaletu.

Czy zatem odczytanie liryki Wata, jakie proponuje Miłosz, jest trafne? W moim przekonaniu nie. W swej charakterystycznej tendencyjności potwierdza jednak po raz kolejny właściwe Miłoszowi pragnienie ocalenia i rozjaśnienia świata⁵¹. Można w nim odnaleźć jeszcze jeden manifest stałego zasadniczo poglądu autora *Ziemi Ulro* na rolę sztuki w ciemnym świecie XX wieku. Można też zobaczyć usilną próbę uratowania przyjaciela przed ciemnością.

⁵⁰ A. Wat, *Korespondencja*, t. 1, wybór, oprac., przypisy, postowie A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 423.

⁵¹ Śliwiński napisze, że szczególną formą ocalenia w polemikach, jakie Miłosz prowadził z Mistrzami Negatywności, szczególną formą, mogłabym dodać, także opisywanej tu bardzo charakterystycznej lektury liryki Wata, jest „performatyw, zakłęcie mające ustanowić pewien kształt rzeczy” (zob. idem, *Z ciemności*, op. cit., s. 181). Czyż nie tak traktować musimy tezy Miłosza, iż „Poezja Wata nie jest niezrozumiała”, zasadniczym powodem „ciemności” jego tekstów są „liczne odwołania do całej biblioteki kultury światowej”, jego „niejasności, przy pewnym nakładzie uwagi, znikają, bo myśl jest jasna i ona prowadzi” i że ostatecznie „Wat wejdzie do kanonu polskiej poezji jako klasyk” (*Poeta Aleksander Wat*, *ŻW*, 250, 251).

PROLOG:

„Harmonia to wykrystalizowana wieczność”.

Osip Mandelsztam
o fenomenologii słowa poetyckiego

„Rozum geologiczny”, czyli ku architektonice słowa

Zapomnieliśmy, że światłość dana
Tylko słowu w ziemskim dniu ubogim,
Pełnym trwóg, a w Ewangelii Jana
Powiedziano: słowo było Bogiem.

Myśmy otoczyli je kordonem
Ciasnych ram przyrody i od nowa
Niby pszczoły w ulu opuszczonym
Złym zapachem pachną martwe słowa.

Nikołaj Gumilow¹

Trudno jest przeniknąć cudzoziemcowi za siódmą zasłonę obcego wiersza². Trudno wysłyszeć wszystkie tony mowy, która nie jest naszą własną; wiersza, który poza metaforą mieni się dodatkowo interpretacyjnym światłem kolejnych tłumaczeń³, twórczości, której bogata polska recepcja

¹ Но забыли мы, что осиянно / Только Слово среди земных тревог, / И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что Слово это Бог. / Мы ему поставили пределом / Скудные пределы естества, / И, как пчелы в улье омертвелом, / Дурно пахнут мертвые слова. Ten fragment z Gumilowa Mandelsztam zamieścił jako motto do swojego szkicu *O naturze słowa*. Zob. O. Mandelsztam, *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, wybrał, przełożył i komentarzami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2011, s. 126.

² O. Mandelsztam, *Rozmowa o Dantem*, w: idem, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 109. Dalsze cytaty szkiców Mandelsztama pochodzą z tego samego wydania. Podaję w tekście w nawiasie tytuł szkicu, z którego pochodzi przytoczenie, skrót SiK oraz numer strony. Szkice niepomieszczone w tym zbiorze opatruję odrębnymi przypisami.

³ Na temat zakłóceń, jakie w konieczny sposób pojawiają się w przekładach z powodu tego, że tłumacz z reguły „wyposażony jest w wiedzę o losach utworów, które tłumaczy i o losach przekładanych autorów znacznie przekraczających możliwości poznawcze twórcy dostępne pod-

nadała znamiona legendy, swoiście ujednoznaczyła i zaktualizowała także w duchu rodzimego języka i kultury; losu, który możemy wprowadzić streścić, ale już nie odczuć w całej jego prawdzie i dramacie.

A jednak takie właśnie podstawowe, proste i niewykonalne do końca zadanie stawia przede mną liryka Mandelsztama. W pewnym stopniu także jej polski obraz⁴, niejednokrotnie – jak słusznie przekonywał Piotr Fast – „wierniejszy od oryginału”⁵; owo właściwe polskiej liryce odczytanie arcydzielnej twórczości rosyjskiego poety, w którym mitopoetycka wizja Mandelsztama podjęta zostaje jako jeden z najważniejszych wzorów nowoczesnego klasycyzmu⁶. Trudno się przed tymi przeniesieniami bronić. Trzeba raczej podążyć za radą Miłosza i zgodzić się, że istotą przekładu, tak czy inaczej niedokładnego, może być tylko próba wychwycenia zasadniczej intencji tekstu, i że w związku z tym lepiej przedłożyć dbałość o równie nośny wydźwięk w języku tłumaczenia nad filologiczną wierność pojedynczym słowom. „Przekład powinien się dobrze trzymać w języku, natomiast jego dosłowność jest jedynie pożądana, nie konieczna” (WKU, 14) – twierdził polski poeta. Żal za tym, co zostaje wówczas utracone, lęk przed przekłamaniami jednak pozostaje, przypominając o nieosiągalności pełni sensów oryginału.

Pamiętając o tych barierach i nieuchronnych uchybieniach wobec oryginalnej frazy, interpretacyjne poszukiwania rozumiem tutaj jako nakaz wsłuchania się w ducha mowy rosyjskiej, rozpoznanego przez autora *Słowa i kultury*, a równocześnie jako wezwanie do empatycznej odpowiedzi na opisane w jego liryce doświadczenie człowieka. Po to, by – jak w jednym ze szkiców pisał o powinnościach czytelnika wobec autora sam Mandelsztam – „zdziwić [się] jego zdziwieniem, uradować się jego radością, pokochać jego miłością” (*O rozmówcy*, SiK, 17), wstrząsnąć jego bólem.

Wypełnianie tej podejmowanej w akcie lektury próby przebiegać musi równolegle w dwu planach. Pierwszy w przypadku liryki Mandelsztama wyznacza trudne w opisie zbliżanie się do wewnętrznej, obrazowej i muzycznej

czas powstawania dzieła”, co w przypadku autorów tak doświadczonych losem jak Mandelsztam ma znaczenie nie do przecenienia, pisał obszernie Piotr Fast, porównując oryginalne teksty autora *Kamienia* z ich przekładami autorstwa J.M. Rymkiewicza. Zob. P. Fast, *Uwagi o tłumaczeniu pewnego wiersza Osipa Mandelsztama*, w: *Więcej życia niż słów. Szkice o literaturze*, red. M. Telicki, M. Wójciak, Poznań 2011, s. 279–290. Zob. też: A. Świeściak, *Poezja Osipa Mandelsztama w przekładach Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Przegląd Rusycystyczny” 2010, nr 1.

⁴ Zob. M. Wójciak, *Muza pamięci. O obecności Osipa Mandelsztama*, w: idem, *Enklawy wolności. Literatura rosyjska w Polsce 1956–1989*, Kraków 2010, s. 220–254.

⁵ P. Fast, *Uwagi o tłumaczeniu pewnego wiersza Osipa Mandelsztama*, op. cit., s. 289.

⁶ O przejmowaniu tego wzoru przez J.M. Rymkiewicza pisała między innymi M. Woźniak-Łabieniec. Zob. eadem, *Klasyki i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 108–109.

energii wiersza. W polskich tłumaczeniach – powtórzę – dopełnianej i niejako z konieczności uspojnianej w sposób, jaki podpowiada ugruntowany wcześniej krytyczny odbiór⁷ liryki rosyjskiego poety, a także – w konkretnych przypadkach – własne poglądy estetyczne tłumacza, będącego często jednocześnie twórcą świadomie kreującym kierunki rozwoju polskiej liryki i po to właśnie sięgającym po twórczość akmeisty. Drugą, łatwiejszą, bo pozwalającą wesprzeć się o wyeksplikowane w okołopoetyckich tekstach podpowiedzi i tezy samego Mandelsztama, stanowi refleksja nad fenomenologią słowa poetyckiego i jego kulturową funkcją, tak jak je autor *Kamienia i Zeszytów woroneskich* rozumiał. Rozsądek badacza podpowiada, że lepiej i bezpieczniej zacząć od tego drugiego, łatwiejszego w deskrypcji planu. Tak też poniżej uczynię.

Rozpoczynając tę próbę, odwołam się krótko do jednego ze świadectw, w którym odnajduję motywację dla przyjmowanego tutaj porządku interpretacji. Jest nim sporządzony przez poetę opis jego własnej lektury dzieł Dantego. Głosa poświadczająca podobne „uporządkowanie”, czy lepiej – jak podpowiada sam twórca – konieczność przenikania się w odbiorze poezji dwu wymiarów: słyszenia żywiołowego rytmu i niemal równoczesnego pytania o rozumowy zamysł dyrygenta, fundującego i formującego efekt rytmicznej pracy. Zamysł – dopowiedzmy – pozwalający wyrazić, a po części także przypisać żywiołowi mowy poetyckiej sens, tak by liryczny rytm i kulturowe znaczenie spotkały się i dopełniły. Mandelsztam pisał:

Kiedy czytasz Dantego z pasją i z całkowitym przekonaniem; kiedy przeprowadziłeś się już na pole działania materii poetyckiej; kiedy zespalasz się i przymierzasz swoje intonacje do apelu orkiestrowych i tematycznych grup, powstających co chwila na porytej i rozkolysanej powierzchni sensu; kiedy poprzez przydymioną i krystaliczną naturę formy brzmienia zaczynasz łowić wszczepione w nią wpryski, to znaczy przydźwięki i wymysły narzucone jej nie przez poetycki, lecz geologiczny rozum – wówczas zauważasz, iż czysto głosową intonację i pracę rytmiczną zmienia potężne koordynujące działanie: dyrygowanie, i nad przestrzenią brzmieniową zaczyna panować pałeczka dyrygenta, która rozrywa tę przestrzeń i rodzi się z brzmienia, tak jak jakiś bardziej złożony matematyczny wymiar rodzi się z trójwymiarowości. (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 113)

Zacytowana uwaga dotyczy nie tylko etapów lektury, w której odczuciu brzmień towarzyszyć winno, zdaniem poety, pytanie o rodzaj harmonii, jaka je wiąże, a której sprawcą jest świadomy swych działań twórca, sam zresztą pytający i poszukujący nie tylko poetyckiego, ale i „geologicznego” rytmu świata. Zdania te przynoszą także, jak sądzę, najogólniejszy zarys fenome-

⁷ Niewątpliwie największą rolę odegrał tu Ryszard Przybylski, autor fundamentalnej pracy poświęconej Mandelsztamowi, a później Jarosław Marek Rymkiewicz, który lekturę Przybylskiego powtórzył i uczynił kanoniczną.

logii słowa poetyckiego, które w rozumieniu autora *Tristiów* miałyby nieustannie celować, poświadczać i współtworzyć ów bardziej złożony „matematyczny wymiar rodzący się z trójwymiarowości”. Mandelsztam odwołuje się tu zapewne do silnie obecnej w modernizmie metafory matematyki jako tej dziedziny ludzkich działań, które służą poszukiwaniu idealnego równania, pozwalającego zapisać sens istnienia. Inaczej jednak niż w klasycznym ujęciu tej metafory nie mówi o czystej idei, której symbolem staje się w tym samym mniej więcej czasie muzyka⁸, lecz o wymiarze, jakby dla podkreślenia, że idea ta ma swój przestrzenny, a więc także realny i poddający się pomiarom kształt. Inaczej mówiąc, że da się ją w świecie odczytać, a nawet więcej, ofiarowaną człowiekowi materię (także niematerialne, ale dotykające ciało dźwięki) wykorzystać dla pozostawienia w sztuce nie tylko czytelnych, ale i realnych znaków tego, co absolutne. Można zbudować – co staje się udziałem architektów, kompozytorów, poetów – dzieła czytelnie świadczące o tym, co metafizyczne. „Akmeizm jest dla tych – pisał kilkanaście lat wcześniej Mandelsztam w jednym ze swych pierwszych programowych szkiców – których opanował duch budowania” (*Świt akmeizmu*, SiK, 182).

W rękach architekta gład przekształca się w substancję. I nie urodził się na budowniczego ten, dla którego dźwięk dłuta rozbijającego kamień nie jest dowodem metafizycznym. [...] Kamień jakby zapragnął innego bytu. Odkrył ukrytą w sobie potencjalną możliwość dynamiki. Sam błaga, aby umieścić go w „krzyżowym sklepieniu”, aby wraz z innymi kamieniami mógł uczestniczyć w radosnym współdziałaniu. (*Świt akmeizmu*, SiK, 182, 183)

To ostatnie rozumieć trzeba jako hymn na cześć naturalnego piękna i Tego, który się w tym pięknie przejawia, także tym wtórnie i świadomie konstruowanym przez człowieka.

Teleologię takiego właśnie działania autor *Słowa i kultury* odczytywał jako znamieny rys arcydzieł zbudowanych przez podziwianych przez niego twórców antyku, średniowiecza, baroku. W wielu zamieszczonych w debiutanckim *Kamieniu* (1913) wierszach odnajdujemy tego dowody. Poeta pisał o Bachu:

Разноголосица какая
В трактирах буйных и в церквах,
А ты ликуешь, как Исаяя,
О, рассудительнейший Бах!

⁸ Szczegółowy opis takich absolutyzujących poezję metafor przynosi książka H. Friedricha *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i oprac. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

W szynku i w cerkwi nie dostrajasz
Głosu do gwaru i rejwachu,
Radujesz się zaś jak Izajasz,
O przenantroptniejszy Bachu!

Pieniaczu wzniosły, czyżbyś, wnukom
Grając swój chorał, chciał za młodu
Tchnąć w ducha dzięki swym naukom
Matematyczną moc dowodu?⁹

W uważanym za manifest akmeizmu wierszu *Notre Dame* poeta w podobny sposób odczytywał zamysł średniowiecznych budowniczych, w płątaninie kolumn odnajdując skrytą, a równocześnie przeważającą harmonię. Stając przed gotycką katedrą, czuł na sobie spojrzenie wyrozumowanej otchłani gotyckiej duszy, doznając jedni żywiołu i porządku, i pragnąc powtórzenia tego niezwykłego splotu we własnej sztuce. Zastosowane w wierszu porównania świadczą, że twórca widział w paryskiej świątyni odbicie fizjologii człowieka i przestrzeni natury, rozumianych jednak o wiele szerzej, niż czyni to czysty biologizm. Jakby dla uniknięcia możliwego tu nieporozumienia Mandelsztam dopowiadał w niewiele późniejszym szkicu *O naturze słowa*, że w sztuce nie chodzi o proste i dosłowne naśladowanie tego, co fizjologiczne, lecz o budowanie z rzeczy znaków tego, co świadczy o wyrastającej z rzeczywistości świata potrzebie duchowości. Pisał w przywołanym manifestie z roku 1922:

Czysta biologia nie nadaje się [...] na budulec poetyki. Analogia biologiczna jest dobra i owocna, ale zastosowana konsekwentnie zamienia się w biologiczny kanon, nie mniej dławiący niż pseudosymbolizm. (*O naturze słowa*, SiK, 41)

Sztuką było raczej zobaczenie w tym, co rzeczowe, biologiczne, ludzkie sygnału wysyłanego przez człowieka wyżej, dalej, głębiej. Najdobitniejszy

⁹ O. Mandelsztam, *Bach*, w: idem, *Nieograbiony i nierozgromiony*, op. cit., s. 39–40. Dalej w tekście, cytując wiersze Mandelsztama, podaję w nawiasie tytuł wiersza, nazwisko tłumacza, skrót tomu, z którego korzystam, oraz numer strony. Wszystkie cytaty pochodzą z dwu wydań: wymienionego już tomu *Nieograbiony i nierozgromiony* – NiN oraz O. Mandelsztam, *Nikomuni słowa...*, przeł. S. Barańczak, A. Drawicz, G. Gieysztor, P. Hertz, M. Jastrun, K.A. Jaworski, M. Leśniewska, L. Lewin, A. Mandalian, A. Międzyrzecki, T. Nyczek, S. Pollak, J. Pomianowski, W. Słobodnik, J. Waczków, W. Woroszyński, B. Zadura, Kraków 1998 – NaS.

przykład takiego działania w swych wczesnych tekstach odnajdował poeta, jak wiadomo, w architekturze. Doskonały komentarz przynoszą tu słowa Nadzieży Mandelsztam, która ukazywała metafizyczny, a równocześnie realistyczny wymiar tej fascynacji.

Dla Mandelsztama – pisała Nadieżda Jakowlewna – niebo nigdy nie było pomieszkaniem Boga, ponieważ aż nazbyt intensywnie odczuwał jego pozaprzestrzenną i pozaczasową naturę. Niebiosa jako symbol występują u niego bardzo rzadko, może tylko w wersji: „Że ziemia kosztowała nas niebiosów wielu”. Zazwyczaj jest to tylko puste niebo, granica świata. **Zadaniem człowieka jest wnieść w nie życie, uczynić niebo współmiernym z dziełami własnych rąk, z kopułą, z wieżą, z gotycką strzałą. Dla Mandelsztama architektura była nie tylko sztuką. Oswajała ona człowieka z największym z darów, jaki otrzymał, z przestrzenią, z trójwymiarowością.** Stąd wzięło się nawoływanie, aby nie zdręczać się trzema wymiarami jak symboliści, lecz, wypełniając swe ziemskie przeznaczenie, oswajać je. **Żyć radośnie i budować w swym trójwymiarowym świecie.** „Architekt mówi: buduję więc mam rację”¹⁰.

Spoglądający na jego wielkie dzieła Mandelsztam marzył o tym samym. Wierzył w możliwość stworzenia liryki, która byłaby jak architektura: oswajała człowieka z podarowaną mu przestrzenią – trójwymiarowością, rozumianą jako podstawowy przymiot natury, ale także antropologicznie – jako wyraz złożonej, a jednocześnie harmonijnie zaprojektowanej kondycji ludzkiej. Prawdę tej ostatniej odczytać należało z obserwacji najprostszych, codziennych, rodzimych czynności. Poeta pisał o tym często w swoich akmeistycznych szkicach, podobnie zresztą jak o umiłowaniu rzeczy najprostszych i zachwycie dla ziemskiego piękna, wzywając do zastąpienia symbolistycznej zasady analogii akmeistyczną zasadą tożsamości¹¹.

Wróćmy jednak do przywoływanego wcześniej wiersza *Notre Dame*. Mandelsztam wypowiada w nim *expressis verbis* rodzaj tęsknoty, jaki budził w nim widok arcydzieła architektury, a jaką spełnić chciałby we własnej liryce. Sprowadza się ona do pragnienia, które Tadeusz Zieliński, badacz religii antycznych, określi jako postulat „złania się natury ze sztuką w ogólnej harmonii uczucia religijnego”¹², pragnienia dostępnego zmysłom i przez nie potwierdzonego, a równocześnie przekraczającego zarówno prosty biologizm, jak i czystą poetyckość, nieświadomą ładu rozpoznanego przez geologiczny rozum.

¹⁰ N. Mandelsztam, *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wybór, przekład i komentarz R. Przybylski, Warszawa 2000, s. 53–54, podkr. – A.S.

¹¹ Dzieliąc je różnicę wyjaśniał obszernie w swojej książce Przybylski. Zob. idem, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Paryż 1980, s. 53–58.

¹² T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. (Zarys ogólny)*. *Religia hellenizmu*, Wrocław 1991, s. 72.

Где римский судия судил чужой народ –
Стоит базилика, и -- радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Gdzie sąd nad obcym ludem sprawował Rzymianin,
Wznosi się bazylika. Radość opromienia
Jej strop, który jak Adam, pełen unerwienia,
Pręży mięśnie w krzyżowych ozdobie płątanin.

Ale się zdradza z zewnątrz plan jej utajony:
Tu dba uparcie o to łuków mężna siła,
Żeby potęga stropu murów nie skruszyła,
By tyran – strop zuchwały – został ujarzmiony.

Labirynt żywiołowy, las na ciebie patrzy,
Gotyckiej duszy otchłań wyrozumowana,
Egiptu moc, nieśmiałość chrześcijaństwa, zdana
Na łaskę wiatrów, trzcina i dąb, i pień władczy.

Lecz im uważniej badam, wysoki potworze,
Twierdzo Notre Dame, tve żebra i pokraczne kości,
Coraz uparciej myślę, że i ja w przyszłości
Z ciężaru niedobrego, jak ty, piękno stworzę.

(*Notre Dame*, przeł. W. Słobodnik, NaS, 32, 33)

By tak się stało, ofiarowane poecie słowo musiało jednak mieć trzy wy-
miary, analogicznie do przestrzennej architektury. Powinno być jak kamień,
z którego liryk – niczym średniowieczny budowniczy – zbuduje gotycką ka-
tedrę, czy jak dźwięk, z którego poeta – niczym Bach – ułoży wielopłaszczy-
znową, stereoskopową konstrukcję barokowego chorału. „[W] stosunki mię-
dzy słowami – pisał Mandelsztam w *Świcie akmeizmu* (1913) – wprowadzamy

gotyk, naśladowując Jana Sebastiana Bacha, który utwierdził go w muzyce” (*Świt akmeizmu*, SiK, 182). „Budować – powtarzać – można tylko w imię «trzech wymiarów», ponieważ stanowią one warunek architektury” (*Świt akmeizmu*, SiK, 183); podobnie zresztą jak ludzkiej fizjologii i ludzkiej kondycji, złożonej z materii i z duchowości, której potrzebę rodzi i utwierdza egzystencja zanurzona pospółu w przestrzeni natury i w czasie historii. Tę jakże charakterystyczną równoległość myślenia o architekturze, naturze i człowieku potwierdzają wiersze, pochodzące z tego samego akmeistycznego okresu. Mandelsztam odnajduje w nich architektoniczną harmonię w przyrodzie:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

Natura – to też Rzym, w nim rys jej rzeczywisty.
Obywatelską moc widzimy na przykładach:
Otwarty nieba cyrk i błękit przezroczysty,
Szerokie forum pól i gajów kolumnada.

([*** Natura – to też Rzym, w nim rys jej rzeczywisty...],
przeł. P. Hertz, NaS, 60, 61)

a także w ludzkim ciele:

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг, –
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме, – ну, так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь.

И храма маленькое тело
Одушевленное стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле, беспомощной, прижат!

Półkolem na plac, na swobodę
Wybiegła kolumnada chyża –
Świątynia korzy się przed Bogiem
Lub czai Nań jak pająk-krzyżak.

Choć, zamiast Włochem, budowniczy
Był raczej rzymskim Rosjaninem –
Zawsze jak przybysz z zagranicy
Zwiedzasz portyków płataninę.

**W małej tej świątyni ciało
Skręto się ducha stokroć więcej
Niż w wielkoludzie, który skałą
Wgnieciony w grunt, bezradnie jęczy!**

([*** Półkolem na plac, na swobodę...],
przeł. S. Barańczak, NaS, 57, podkr. – A.S.)

W ostatnim z zacytowanych fragmentów ludzkie ciało okazuje się budowlą wspanialszą od najpiękniejszych nawet gmachów. Dodajmy, iż Mandelsztam myślał podobnie także o ludzkiej wspólnotcie, połączonej uniwersalną kulturą i religią, używając dla jej opisu nieprzypadkowo przecież tych samych metafor kamienia i gotyckiej świątyni. Charakteryzując twórczość Villona, pisał w cyklu *O poetach* (1910):

Człowiek średniowiecza uważał, że jest w budowie świata podobnie niezbędny i podobnie zespolony jak pierwszy lepszy kamień w gotyckim gmachu i z godnością znośił nacisk sąsiadów. Traktował siebie jako konieczną stawkę w powszechnej grze sił. Służyć znaczyło nie tylko działać dla dobra powszechnego. Służbą, swego rodzaju czynem bohaterskim był dla człowieka średniowiecza sam fakt istnienia. (*François Villon*, SiK, 65)

W szkicu *Humanizm i współczesność* (1923), w odpowiedzi na rosnącą siłę ideologii społecznej komunizmu, podkreślał, że „[a]rchitektura społeczna mierzy się skałą człowieka”¹³, że winna budować „dla niego”, a nie „z niego”. Pisał wówczas jakże znamienne:

Zwykły mechaniczny ogrom i naga ilość są wrogiem człowiekowi, toteż kusi nas nie nowa piramida społeczna, ale społeczny gotyk: swobodna gra ciężarów i sił, społeczeństwo ludzkie pomyślane jako złożony, nieprzebyty las architektoniczny, w którym wszystko jest celowe, indywidualne, a każda cząstka nawiązuje dialog z całym gmachem¹⁴.

Wbrew regułom otaczającej go porewolucyjnej rzeczywistości, autor *Słowa i kultury* chciał widzieć człowieka jednocześnie wolnym i koniecznym we wspólnotcie kultury ożywianej duchem głębokiego hellenizmu, o czym za chwilę szerzej.

¹³ O. Mandelsztam, *Humanizm i współczesność*, w: idem, *Nieogarniony i nierozgromiony*, op. cit., s. 151.

¹⁴ Ibidem, s. 152.

Nie wchodząc w niuanse tej niezwykle pięknej i skomplikowanej metaforyki związanej z architektonicznym widzeniem świata i człowieka, chciałabym w tym momencie zwrócić uwagę na to, co przywołane tu fragmenty wierszy i szkiców Mandelsztama łączy. A mianowicie, na tak znamienne dla jego akmeistycznej twórczości wskazanie, że niewidzialne, absolutne, metafizyczne objawia się w harmonii tego, co rzeczywiste: w rytmach natury, w doskonałości konstrukcji i w niezwyklej integralności ludzkiego organizmu. We wszystkich tych trzech planach trójwymiarowości: architekturze, naturze i ludzkim ciele, poeta odnajdywał zawsze ten sam „bardziej złożony matematyczny wymiar” bytu. Odkrywał ów – jak pisał o dźwięku kamienia rozbijanego przez architekta – „metafizyczny dowód”, a jednocześnie czytelne świadectwo wiary wzbudzanej w sobie przez budowniczego.

Pytanie, jakie towarzyszyć musiało Mandelsztamowi-poecie, wydaje się w tym kontekście dość oczywiste. Wraz z innymi akmeistami zastanawiał się niewątpliwie, na czym oprócz własną poetycką nadzieję na stworzenie z „ciążaru niedobrego” mowy równie wielkiego i transparentnego piękna. Cóż miałyby to znaczyć w terminach filozofii języka? Na czym miałyby polegać owe trzy wymiary słowa, analogiczne do trójwymiarowości przestrzeni, i na czym powinna zasadzać się pozostająca w gestii dyrygenta harmonia, konieczna – jak już wiemy – by odzwierciedlić metafizyczną lekturę bytu? Jak je Mandelsztam rozumiał?

Najwięcej informacji na ten temat przynoszą oczywiście szkice poety zebrane w tomie *Słowo i kultura*. Czytając je, podążać możemy utartym przez badaczy tropem polemiki toczonej przez Mandelsztama pospołu z symbolistami i futurystami. W obu przypadkach jej zasadniczym przedmiotem staje się – mówiąc najbardziej ogólnie – naruszenie równowagi między fonetyką a *Logosem*, burzenie przyległości między materialną (dźwiękową) formą a kulturową treścią, a także – przede wszystkim – między słowem a rzeczą. Bez względu na to, który z wymiarów słowa miałby ulec w jednej lub drugiej estetyce swoistemu wywyższeniu, Mandelsztam pozostaje wobec takiej hierarchizacji nieodmiennie krytyczny, sugerując nie bez racji, że zawsze prowadzi ona do redukcji słowa, choćby niecelowej. Ujmuje mu bowiem bądź jego kulturową pamięć, jak miało to miejsce w programach futurystów, promujących język pozarozumowy, słowo transracjonalne, wyzwolone ze związków pojęciowych, bądź też w nieuprawniony sposób deprecjonuje jego nominalistyczny¹⁵ związek z rzeczywistością, co stało się przynajmniej częściowym

¹⁵ Na temat sposobu, w jaki Mandelsztam rozumiał nominalizm, pisał obszernie Przybylski w jednym z rozdziałów swojej książki *Wdzięczny gość Boga*, zatytułowanym *Hellenizm jako system*. Sam Mandelsztam stwierdzał: „Nominalizm, to znaczy przekonanie o realności słowa jako takiego, jest ożywym duchem języka rosyjskiego” (*O naturze słowa*, SiK, 28).

udziałem idealistycznie zorientowanych symbolistów, poszukujących przyległości między muzycznością wiersza a muzyką sfer i zgłębiających tajniki *solo*. W jednym i drugim przypadku brzmieniowy (muzyczny lub fonetyczny) wymiar słowa zostaje oderwany od tego, z czym Mandelsztam, podobnie jak wszyscy akmeiści, wiązał brzmieniowy żywioł mowy, czyli od kultury lub rzeczywistości. W przywoływanym tu już *Świcie akmeizmu* poeta, odwołując się bezpośrednio do słynnego wówczas manifestu Kruczonycha i Chlebnikowa *Słowo jako takie*, pisał:

„Słowo jako takie” rodziło się wolno. Stopniowo, jeden za drugim, każdy jego element został wciągnięty w pojęcie formy i tylko znaczenie słowa, *Logos*, do tej pory błędnie i bezzasadnie czci się jako treść. Na tym zbędnym szacunku *Logos* jedynie traci. *Logos* domaga się tylko zrównania w prawach z innymi elementami słowa. Futurysta, ponieważ nie dał sobie rady z[e] świadomym znaczeniem słowa jako materiałem twórczym, lekkomyślnie wyrzucił go za burtę i w istocie rzeczy powtórzył wulgarny błąd swych poprzedników.

Dla akmeistów świadome znaczenie słowa, *Logos*, jest równie piękną formą jak muzyka dla symbolistów. (*Świt akmeizmu*, SiK, 182)

W późniejszym szkicu *O naturze słowa* precyzował ten sąd w języku zbliżonym do językoznawczego wywodu:

Więc jak w końcu jest z tym przykuciem słowa do znaczenia? [...] Przecież słowo nie jest rzeczą. [...] **Z naukowego punktu widzenia najbardziej pożądane jest rozpatrywanie słowa jako obrazu, to znaczy jako przedstawienia językowego.** Usuwa się w ten sposób problem treści i formy. Niech wystarczy, że fonetyka jest formą, a wszystko inne – treścią. Usuwa się również dylemat, co jest ważniejsze i pierwotne: słowo czy natura jego brzmienia. Pojęcie słowa to złożony kompleks zjawisk, związek, „system”. (*O naturze słowa*, SiK, 38, podkr. – A.S.)

Chwilę potem dodawał jeszcze jedno ważne uzupełnienie, nie tylko dystansując się ponownie od symbolistycznego zwyczaju niwelowania znaczeń prostej referencji, ale też sugerując możliwość myślenia o języku w świetle tej z licznych teorii reprezentacji, której pojawienie się umożliwiło dopiero wcielenie Chrystusa¹⁶. Tym samym dodawał do dwu sięgających antyku językoznawczych teorii, nakreślonych jeszcze w sporze Kratylosa z Hermogenesem¹⁷, trzecią, przechodzącą w poprzek dwu pierwszych. Była nią formuła słowa ujawniającego się, czy też objawiającego się w ciele. Mandelsztam precyzyjnie wskazywał ten właśnie kierunek swojego myślenia o pojęciu i słowie, pisząc:

¹⁶ Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 53–88.

¹⁷ Zob. Platon, *Kratylos*, przeł. Z. Brzostowska, wstęp M. Kaczmarowski, Lublin 1990.

Stara psychologia umiała jedynie obiektywizować pojęcia i – przewyżając naiwny solipsyzm – rozpatrywała je jako coś zewnętrznego. W takim wypadku decydującym momentem stało się obiektywne istnienie produktów naszej świadomości, które zbliżało je do przedmiotów świata zewnętrznego i pozwalało rozpatrywać pojęcia jako coś obiektywnego. Niezwykle szybka humanizacja nauki, obejmująca również i teorię poznania, wskazuje nam jeszcze inną drogę. **Pojęcia można rozpatrywać nie tylko jako obiektywne dane świadomości, lecz również jako narządy ciała ludzkiego, zupełnie jak wątrobę lub serce.** (*O naturze słowa*, SiK, 38, podkr. – A.S.)

Jak widać z tych trzech przytoczeń, „świadome znaczenie słowa” i „piękna [brzmieniowa – A.S.] forma” tworzyły w rozumieniu akmeisty nierozdzielalną jedność, nie tylko referującą świat, ale też, by tak rzec, epifanią wobec ucieleśnionego bytu.

O ile znaczenie dwu pierwszych cytatów tłumaczyć można, tak jak czynił to w swym niezwykłym, pięknym i mądrym szkicu *Hellenizm jako system* Ryszard Przybylski, wskazując na związki myśli Mandelsztama z fenomenologią języka Aleksandra Potiebni, o tyle ta trzecia jakość wydaje się tę fenomenologię w oczywisty sposób przekraczać. Przybylski przypominał tezy ukraińskiego neohumboltysty:

Znaczenie słowa [...], a raczej, mówiąc ściślej, jego wewnętrznej formy, przedstawienia, dla myśli, da się sprowadzić do dwóch momentów: forma wewnętrzna jednoczy obraz uczuciowy i jednocześnie warunkuje jego pojawienie się w świadomości. Podobną funkcję w swojej sferze pełni ideał w sztuce. [...] Słowo jest narzędziem myśli i warunkuje całe późniejsze poznanie świata i samego siebie, ponieważ jest przede wszystkim symbolem i posiada wszystkie cechy dzieła sztuki¹⁸

– by niemal natychmiast pokazać rodzaj przekroczenia, jakie Mandelsztam wobec nich dokonywał. Krytyk przywoływał tu ważki dla akmeistów kontekst zrodzonego na Athosie ruchu onomatodoksów i stworzonego przez nich kultu Imienia Bożego. W myśl tej nauki słowo nie tylko nazywa i wyraża, nie tylko pozwala – poprzez wypowiedzenie słowa „Chrystus” – przywołać Boga, ale czyni go w tym Imieniu obecnym. Oczywistym warunkiem tak rozumianego przedstawienia staje się samo Wcielenie. Jak pisała trafnie Ewa Kuryluk – „Wcielenie zakłada przedstawienie”¹⁹. Powiedzieć można nawet więcej. Wcielenie stwarza szansę i swoiście wymusza przedstawienie, które od tej chwili choć po części pragnie sprostać nowej formule mowy i nowemu sensowi filologicznej kultury.

¹⁸ A. Potiebni, *Myśl i język*, Charkow 1913, s. 155, 168. Cyt. za: R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 39.

¹⁹ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 189.

Zmierzam ku twierdzeniu, że Mandelsztam zdawał się podobnie rozumieć rolę poetyckiego słowa wobec rzeczywistości. „Choć słowo – jak pisał – nie jest tożsame z rzeczą”, jest jednak przestrzenią epifanii myśli, a także – więcej – epifanii bytu. „«Słowa się nie wymyśla»²⁰ – powtarzała sąd poety Nadieżda Jakowlewna – słowo się wciela, i jako takie – „jako absolutna rzeczywistość [...] istnieje i w języku, i w tradycji”²¹. Obowiązkiwanie tej reguły w liryce Mandelsztama równie przekonująco uświadamia także sytuacja przeciwna. Brak słowa świadczy bowiem w jego poezji niejednokrotnie, a zawsze równie dramatycznie, o braku istnienia, potwierdza bolesną nieobecność osoby. „I nie ma dla ciebie imienia, ni dźwięku, ni kształtu” ([*** Za grzech, żem poniechał twych...], przeł. J. Pomianowski, NaS, 107) – pisał poeta w słynnym i wielokrotnie interpretowanym wierszu poświęconym Oldze Arbienniej. Po latach w *Zeszytach woroneskich* często równoległe opisywał własny dramat odbieranego życia i – kto wie, czy nie boleśniej odczuwaną – utratę słowa.

Pisane jeszcze przed pierwszą wojną i w latach dwudziestych szkice *Świt akmeizmu*, *O naturze słowa* i *Słowo i kultura* przynoszą cały szereg tyleż poetyckich, co filozoficznych formuł wspomnianej z gruntu chrystologicznej teorii reprezentacji, a powiedziałabym także – konfesyjnego wyboru poety. Mandelsztam pisał w nich, że „[z]ywe słowo nie oznacza przedmiotu, lecz swobodnie wybiera sobie jakby na pomieszkanie to lub inne znaczenie przedmiotu, rzeczowość, miłe ciało” (*Słowo i kultura*, SiK, 197), zawsze oczywiście konkretne, jednostkowe i niepowtarzalne. „Walka między akmeizmem a symbolizmem – zgadzał się z Sergiuszem Grodeckim – [...] toczy się przede wszystkim o ten świat, pełen dźwięków, barw, form, toczy się o naszą planetę, Ziemię”²². Wzdrażał się wznosić wzrok ku czystemu, idealnemu światu noumenów, ponieważ wierzył w moc wcielonego słowa.

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот.
Я ласточкой доволен в небесах,
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнущихся мостках,
Я слушаю, как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.

²⁰ N. Mandelsztam, *Mozart i Salieri*, op. cit., s. 40.

²¹ Ibidem.

²² S. Grodeckij, *Niektoryje tieczzenija w sowremiennoj russkoj poezji*, „Apołlon” 1913, nr 1, s. 48. Cyt. za: R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 54.

Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листах,
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно, лавина есть в горах!
Я вся моя душа – в колоколах,
Но музыка от бездны не спасет!

Nęka mnie lęk, ilekroć się odważę
Wznieść wzrok w wyżyny nieba tajemnicze.
Dość już, że widzę jaskółek wiraże
Albo strzeliście podniebne dzwonnice!

Jak piechur z dawnych lat – zdawałoby się –
Stąпам po mostach wiszących bezmiarze,
Słucham, jak skrzypi rosnącym nawisem
Śnieg i jak wieczność dzwoni w skał zegarze.

Gdyby tak było! Lecz nie jestem dawnym
Pieszym wędrowcem z zakurzonych tomów.
Rzeczywistością jest huk górskich lawin –

Śpiew mego smutku nie zna sztucznych tonów;
I cała moja dusza – w sercach dzwonów,
Lecz od przepaści muzyka nie zbawi!

(*Pieszy*, przeł. S. Barańczak, NaS, 24, 25)

Dlatego właśnie poeta tak często i konsekwentnie przestrzegał przed zbyt łatwym mówieniem o wieczności, namawiając do ściszenia głosu i spuszczenia oczu: „Nie mówcie o wieczności, proszę: / Zbyt wiele to – jak na mnie – znaczy” ([*** Nie mówcie o wieczności, proszę:...], przeł. S. Barańczak, NaS, 241) – powtarzał.

Podobne wątki odnajdziemy także, co ważne, w utworach pochodzących z lat trzydziestych. W jednym z wierszy powstałych już w Woroneżu Mandelsztam pisał o niemożności porzucania tego, co znaczy doczesną, a nie wieczną i tyleż podniebną, co ziemską, egzystencję. W zmienionym kontekście życia poety słowa te nabierały dodatkowych sensów. „Niebiański schówek – / dożywotni dom z ruchomych skał” znaczone był bowiem w doznawanym losie dokonaną już społeczną i nadchodzącą dopiero, fizyczną śmiercią, w efekcie czego myśl o *vanitas* ludzkiej kondycji zyskiwać musiała niejako na sile w nieuchronny niemal sposób. Los rzucał nowe, niezwykle dramatyczne światło na znany z wczesnego szkicu *Puszkin i Skriabin* postulat „hellenizacji śmierci”.

Я скажу это начерно, шёпотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетно неба игра.

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище –
Раздвижной и пожизненный дом.

Co mam rzec, powiem szeptem – na brudno,
Bo na czysty głos jeszcze nie czas:
Trzeba poddać się trudom i próbom,
Nim beztroskie niebo przyjmie nas.

I pod niebem czyścica tymczasowym
Często zdarza się zapomnieć nam,
Jak pojemny jest niebiański schowek –
Dożywotni dom z ruchomych ścian.

([*** Co mam rzec, powiem szeptem – na brudno...],
przeł. S. Barańczak, NaS, 228, 229)

Wszystkie te przykłady przekonują, jak sędzę, że według Mandelstama słowo poetyckie przemawiać może jedynie w rzeczowości i konkretności. Tylko jako takie mogło stawać się sygnałem, symbolem i znakiem tego, co przewyższa najpiękniejsze nawet, najbardziej arcydzielne dokonania artysty, podobnie jak miało to miejsce z gotyką architekturą czy muzyką Bacha. Odkrycie tego wymiaru słowa i wybór ujawnionych we właściwych mu obrazach treści należały jednak do człowieka. Poeta pisał o statku:

Нам четырех стихий приязненно господство;
Но создал пятую свободный человек.
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?

Сердито лепятся капризные медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря –
И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря!

Nam przyjazne żywiołów czterech panowanie,
Wolny człowiek piątego stworzyć się nie leni.
Ta arka zbudowana tak niepokalanie
Czy nie przekreśla całkiem przewagi przestrzeni?

Капрысьне się медузы лепią zagniewане,
Jak porzucone плуги rdzewieją kotwice;

I oto więzy trzech wymiarów są zerwane
I rozbłyskują móżw wszechświata błyskawice.

(*Admiralicja*, przeł. L. Lewin, NaS, 40, 41)

Zamieszczony w tym wierszu – jak notował poeta – „zapieczętowany [w słowie – A.S.] obraz” (*O naturze słowa*, SiK, 36) – tu widok statku pokonującego żywioły przyrody – czytać można także, jestem przekonana, metaforycznie, jako wezwanie do dopełniania rzeczywistości jej metafizycznym znaczeniem. Świadczy o tym choćby fraza o rozbłyskujących błyskawicach morza, o którym Przybylski pisał, że jest u Mandelsztama „wiecznie brzęczącym słowem Boga”²³.

Wydaje się, że tego ostatniego, trzeciego wymiaru słowa, o jakim myślał autor *Tristiów*, nie sposób wyjaśnić, nie odwołując się do prologu Ewangelii św. Jana, zawierającego najkrótszą i najdoskonalszą definicję chrystologicznego modelu reprezentacji.

Język, który w swym duchu tak właśnie, z gruntu chrystologicznie, rozumie słowo – a Mandelsztam rozpoznawał tę cechę jako istotę ożywioną duchem hellenizmu mowy rosyjskiej – staje się w naturalny sposób wyrazicielem i krzewicielem kultury wyrosłej na antyku, a dopełnionej przez chrześcijaństwo. Staje się na ile to możliwe symbolem i analogonem wcielenia i Wcielenia, przyobleczenia myśli w ziemski kształt, a równocześnie Bożego Słowa w ludzkie ciało Chrystusa. Zachowuje przy tym równocześnie, poprzez ów podwójny realizm, pamięć o różnicy, jaką dzieli tekst poetycki od sakramentu, o której zapominali niejednokrotnie symboliści, ucząc nas i przyzwyczajając do czczenia boskiej w swej czystości liryki.

Przybylski opisując szczegółowo wspomnianą odmienną w rozumieniu form symbolicznych przez pierwsze pokolenie symbolistów i ich następców, akmeistów, mieniących się nieraz przedstawicielami symbolizmu prawdziwego²⁴, przytaczał w swojej książce arcytrafną uwagę Nadieжды Mandelsztam, dotyczącą tej zupełnie podstawowej kwestii. Nadieжда Jakowlewna definiowała wspomnianą różnicę, dzielącą nie chrystologicznie, a platońsko myślących symbolistów od chrystologicznie zorientowanych akmeistów, następująco:

Dla chrześcijanina związek między światem empirycznym a światem wyższym urzeczywistnia się nie poprzez symbol, w dodatku wynaleziony przez artystę, lecz przez objawienie, sakramenty, łaskę i najważniejsze – dzięki pojawieniu się Chrystusa. Chrystus nie jest symbolem. Symbolem jest Krzyż, na którym Go rozpięto²⁵.

²³ R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 52.

²⁴ Zob. O. Mandelsztam, *O naturze słowa*, SiK, 40.

²⁵ N. Mandelsztam, *Wtoraja kniga*, Paris 1972, s. 53. Cyt. za: R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 59.

Sam Mandelsztam najwyraźniej pisał o tym we wczesnym szkicu *Puszkina i Skriabina*²⁶, zwracając uwagę na wtórność bliskiej mu sztuki wobec idei odkupienia. Twierdził, cytując Tomasza à Kempis, że:

Sztuka chrześcijańska zawsze jest działaniem opartym o wielką ideę odkupienia. Jest to „naśladowanie Chrystusa”. (*Puszkina i Skriabina*, SiK, 188)

Jest właśnie naśladowaniem, a nie zastępowaniem. Wskazuje poza samą siebie i nie o siebie samą się wspiera. Właściwa jej harmonia jest u swych źródeł analogonem ostatecznego przymierza zawartego w osobie Chrystusa (wcielonego w ludzkie ciało Słowa) między Bogiem a człowiekiem. „Harmonia to wykrystalizowana wieczność; cała tkwi w poprzecznym przekroju czasu, w tym przekroju czasu, który zna tylko chrześcijaństwo” (*Puszkina i Skriabina*, SiK, 192) – powtarzał Mandelsztam.

Autor *O naturze słowa* ubolewał, że utrata filologicznej (a znaczyło to tyleż greckiej, co chrześcijańskiej) kultury²⁷ sprawiła, iż człowiek współczesny przestaje o tym pamiętać, początków tego procesu upatrując, co oczywiste, w sekularyzacji Europy. Pisał także znamienne:

Architektura, muzyka, malarstwo obracały się wokół jednego centrum i centrum to uległo zniszczeniu. [...] Wiek osiemnasty, odrzuciwszy odziedziczone po epoce chrześcijaństwa źródło światła, powinien był problem ten rozwiązać na nowo. I rzeczywiście rozwiązał go w szczególnie sposób. Przyznał się do pogaństwa, które sam wymyślił, i do antyku, który nie miał nic wspólnego ani z antykiem rzeczywistym, ani antykiem filologów, lecz był utylitarną fantazją stworzoną dla zaspokojenia pilnych potrzeb historycznych. (*Wiek dziewiętnasty*, SiK, 173–174)

W efekcie także sztuka, jaką uprawiały kolejne stulecia, utraciła swój pierwotny fundament, zakorzeniając się – powie Mandelsztam – coraz bardziej w buddyzmie, teozofii, pogaństwie. „Wiek ten [dziewiętnasty – A.S.] – pisał poeta – był rozsądnikiem buddyzmu w kulturze europejskiej. Zaszczepiał Europie obcą, wrogą i potężną zasadę, z którą walczyła cała nasza historia, przeniknięta aktywną, na wskroś dialektyczną, żywą walką sił wzbogacających się nawzajem” (*Wiek dziewiętnasty*, SiK, 175). Stanowiły je – dopowiedzmy – w tym samym stopniu Słowo i ciało, rzeczowość i myśl, to, co ludzkie, i to, co boskie. Wiek XIX natomiast, „rozdarty przez wodną puchlinę

²⁶ Ten opublikowany po raz pierwszy dopiero w roku 1964 szkic powstał najpewniej jako wykład napisany po śmierci Skriabina w roku 1915 lub 1916.

²⁷ Na temat „utopii filologicznej” przedstawionej w *O naturze słowa* Mandelsztama, w kontekście rozwoju tej idei w kulturze rosyjskiej XX wieku, pisał bardzo interesująco Jens Herlth w artykule *Особенности филологического самосознания в русской культуре XX века: Мандельштам, Розанов, Аверинцев*. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки 2011, том 153, кн. 2.

swych wielkich tematów” (*O naturze słowa*, SiK, 44), doszedł „do poezji niebytu, do buddyzmu w sztuce” (*Wiek dziewiętnasty*, SiK, 176).

Z punktu widzenia poety podstawową przyczyną niepożądaną zmiany wydawał się zanik myślenia o słowie jako o wcielającej się myśli. Zubożony o ten filologiczny i chrystologiczny jednocześnie zmysł człowiek współczesny nie umiał już rozpoznawać obecnych w świecie rzeczy znaków. Dwudziestowieczna „Europa bez filologii nie jest nawet Ameryką – pisał rosyjski poeta. – Jest ucywilizowaną Saharą, przeklętą przez Boga. Jest nikczemną pustką” (*O naturze słowa*, SiK, 33).

I nadal stać będą w Europie akropole i kremle, gotyckie miasta, kościoły podobne do lasów i sferyczne świątynie z kopułami. Ale ludzie będą na nie patrzeć bez zrozumienia, a nawet – zwykłą koleją rzeczy – zaczną się ich bać, nie pojmując, jaka siła je wzniosła i jaka krew krąży w żyłach otaczającej ich potężnej architektury. (*O naturze słowa*, SiK, 33)

Siłę goryczy tych zdań, dramatyzm stawianej swoim czasom diagnozy, równoważyła jednak ożywiająca poetę nadzieja na odwrócenie tych dominujących tendencji. Stąd tak często powtarzane w jego manifestach wyzwanie do „europeizacji i humanizacji dwudziestego wieku, ogrzania go ciepłym teleologii” (*Wiek dziewiętnasty*, SiK, 178), ożywienia „duchem celowości” i „rozumem”, który nazywał geologicznym. Młody akmeista wierzył, że zabójczy dla Europy, widoczny w kierunkach rozwoju jej sztuki nurt można jeszcze zawrócić. W tym przecież upatrywał swojej roli jako poety i jako autora szkiców komentujących współczesną mu lirykę rosyjską. Do tego wzywał wielokrotnie w swoich wierszach, jak choćby w *A w niebie wschodzi jutra brzemię...*, w którym pojawiały się równolegle obrazy cielesnego świata, spożywanego niczym potrawy podczas ziemskiej uczyty, i towarzyszące im wezwania do odkrycia „brzemiennej głębi” rzeczywistości, na którą wnuk Bacha odpowiedzieć winien „podźwignięciem skrzydeł organów”, „rozścieleniem atlasu przestrzeni” – słowem – podtrzymaniem wiary w celowość, teleologię i boski zamyśl istnienia. Tylko takie spojrzenie i tylko taka sztuka – przekonywał Mandelsztam – budzić może ufność w udane zakończenie spisku przeciwko niebytowi. Ten właśnie zamiar programowo spełniać miała akmeistyczna poezja, ożywiana helleńskim duchem i prowadząca – jak pisał – „nieustanną walkę z bezforemnym żywiołem, niebytem, zagrażającym zewsząd naszej historii” (*O naturze słowa*, SiK, 34).

Итак, готовьтесь жить во времени,
Где нет ни волка, ни тапира,
А небо будущим беременно —
Пшеницей сытого эфира.

А то сегодня победители
Кладбища лета обходили,
Ломали крылья стрекозиные
И молоточками казнили.

Давайте слушать грома проповедь,
Как внуки Себастьяна Баха,
И на востоке и на западе
Органные поставим крылья!
Давайте бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам
И на стеклянном блюде облако
Поставим яств посередине.

Давайте все покроем заново
Камчатной скатертью пространства,
Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна.
На круговом на мирном судьбище
Зарею кровь оледенится.
В беременном глубоком будущем
Жужжит большая медуница.

Bacście, by wziąć pod stopy ziemię,
Gdzie nie masz wilka ni tapira,
A w niebie wschodzi jutra brzemię –
Pszenica powietrznego spichrza.
Zdobycy bowiem dziś zwycięzcy,
Obchodząc lata cmentarzyska,
Przełamywali skrzydła ważek,
Młoteczkiem śmierć zadając z bliska.

Słuchajmy, o czym każe piorun,
Wnukowie Sebastiana Bacha,
I na Zachodzie i na Wschodzie
Organów podźwignijmy skrzydła!
Na ziemskich odtąd uczt igrzysku
Po stole toczmy jabłko burzy,
Na chmury szklanym je półmisku
Postawmy wpośród potraw wielu.

Rozścielmy znów na stole świata
Przestrzeni nieskalany atlas,
Radując się i rozprawiając,
I zapraszając się do jadła.
Niech krew zlodowacieje w zorzę
Wpośród braterskich sądów koła.
W brzemienным głębią zaś przestworze
Przyszłości wielka brzęczy pszczoła.

(A w niebie wschodzi jutra brzemię..., przeł. A. Pomorski, NiN, 178–179)

Podobnych w wymowie obrazów znajdziemy w *Kamieniu i Tristiach* bardzo dużo. Towarzyszyły im tezy wypowiedziane w szkicach językiem krytyka liryki i fenomenologa słowa oświecające ich znaczenie. We wszystkich Mandelsztam upominał się o odnowienie i dbałość o prawdziwy, głęboki hellenizm mowy rosyjskiej. Odnajdywał go po części w twórczości Rozanowa, w najwyższym stopniu w liryce Annińskiego, a z poetów amerykańskich – w wierszach Whitmana, o którym pisał, że „jak nowy Adam – zaczął nadawać rzeczom nazwy”, tworząc model pierwotnej poezji, która „jako zbiór nazw godna jest stanąć obok Homera” (*O naturze słowa*, SiK, 33).

Wielokrotnie powtarzał wezwanie do odpoznania hellenistycznych korzeni ojczystej mowy, by w ten sposób odbudować życiodajną kulturę filologii.

Charakterystyczne, że we wszystkich niemal fragmentach poświęconych hellenistyczności języka rosyjskiego pojawia się znajoma chrystologiczna metafora.

Język rosyjski jest językiem hellenistycznym. Z powodu całego szeregu warunków historycznych, które oddały Zachód pod wpływ łaciński, **żywe siły kultury helleńskiej** niezbyt długo gościły w bezdzielnym Bizancjum i skierowały się w **matecznik mowy rosyjskiej, przekazując jej dumną tajemnicę hellenistycznego poglądu na świat, tajemnicę dobrowolnego wcielenia. Dlatego właśnie język rosyjski stał się ucieleśnionym dźwiękiem i ucieleśnioną mową.**

I dalej:

W rosyjskiej rzeczywistości historycznej, w przeciwieństwie do innych sfer, język żył pełnią zjawisk, pełnią bytu, stanowiącą nieosiągalną granicę dla wszystkich innych sfer rosyjskiego życia. Język rosyjski ma hellenistyczną naturę, ponieważ jest jak byt. **W rozumieniu hellenistycznym słowo to działające ciało, które spełnia się w zdarzeniu. [...] Żaden z języków nie sprzeciwia się tak mocno funkcji nazywania i komunikowania. Nominalizm, to znaczy przekonanie o realności słowa jako takiego, jest ożywym duchem języka rosyjskiego. Z helleńską kulturą filologiczną nie wiąże go ani etymologia, ani literatura, lecz zasada wewnętrznej wolności [...].** (*O naturze słowa*, SiK, 28–29, podkr. – A.S.)

I jeszcze jeden fragment, tym razem opisujący rodzaje sprzeniewierzenia się owej „wewnętrznej wolności”, co stało się według Mandelsztama udziałem rosyjskich symbolistów i futurystów – Biełego, Briusowa, Balmonta, po części nawet Chlebnikowa²⁸.

Każdy utylitaryzm to śmiertelny grzech przeciw helleńskiej naturze języka rosyjskiego i jest rzeczą zupełnie obojętną, czy będzie to tendencja do telegraficznego lub ste-

²⁸ Warto zaznaczyć, że w latach trzydziestych Mandelsztam złagodził ten osąd, a i sam zbliżył się wówczas ponownie do symbolizmu.

nograficznego szyfru w imię ekonomii i uproszczonej celowości, czy też utylitaryzm wyższego rzędu, składający język w ofierze mistycznej intuicji, antropozofii lub jakimkolwiek myśleniu, które jest głodne i po prostu pożre każde słowo. (*O naturze słowa*, SiK, 29)

Jeśli tylko – dopowiedzmy – zapomniane zostanie przekonanie, że wciela się ono w ciało i działa w realnym, codziennym, prostym zdarzeniu. Jest realnością języka i tradycji.

Gdy chodzi o tę ostatnią, Mandelsztam w uderzający sposób łączył w swoich tekstach dwa źródła: religię antycznych Greków i nowożytnych chrześcijan. Przypomnę, że Przybylski w tym właśnie duchu komentował niespodziewany w pewnym stopniu dla czytelników *Kamienia* rozbrat poety z antycznym Rzymem, tak często uprzednio wychwalanym i przywoływanym jako metafora kultury. Wystarczy wskazać tutaj wiersze takie, jak te rozpoczynające się od incipitów [*** O Rzymie gwarzmy – to miasto natchnione...] czy [*** Natura – to też Rzym, w nim rys jej rzeczywisty...]. Ten sam Rzym, który w pierwszych utworach był symbolem formotwórczej pracy człowieka nad organizmem państwa i własnym losem, zniknął powoli z późniejszych wierszy poety, ustępując miejsca obrazom natury. Komentując tę zmianę, krytyk pisał, że Mandelsztam

Zmienił [...] rejon poszukiwań. Przypomnił sobie, że kultura chrześcijańska powstała nie w Rzymie, lecz pod słońcem dawnej Hellady. Przestał być Rzymianinem, został Hellenem. [...] rozbił dotychczasowe Centrum i każdego poszczególnego człowieka przekształcił w oś świata. Środkiem Bytu stał się człowiek, ale nie jego *cogito*, nie jego świadomość, lecz jego osoba, a więc – zgodnie z określeniem samego poety – „myślące ciało”. Mandelsztam powoli przestał interesować się światopoglądami, które pragnął przebudować życie społeczne i zajął się człowiekiem, w którego świętym kręgu odbywa się ustawiczna hellenizacja śmierci: przekształcanie śmierci w twórcę kultury. Z wyżyn pagórków Rzymu człowiek będzie zawsze członkiem jakiejś społeczności. Oglądany z perspektywy świata helleńskiego, zawsze będzie oddzielną osobą. Ta zmiana zainteresowania była dla Mandelsztama bardzo istotna, ponieważ po pierwszej Wojnie Światowej powstała w jego ojczyźnie wspólnota, którą określił jako parodię chrześcijańskiej teokracji, a więc struktura, która zakwestionowała samo pojęcie osoby ludzkiej.

Wziąwszy tedy swój kostur, wolność wewnętrzną, nie pokonawszy się nawet siedmiu pagórkom, wyszedł poza bramy Wiecznego Miasta i udał się na chrześcijański Wschód, gdzie na łaskawej glebie Hellady wyrosła kultura nazywana przez Rosjan hellenizmem²⁹.

Hellenizmem, którego duch podniosło i wypełniło chrześcijaństwo. Właśnie w tym zaskakującym, jak napisałam wcześniej, bo w niezwykajny sposób

²⁹ R. Przybylski, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 32–33.

minoryzującym (choćby przez przemilczenie) rolę judaizmu³⁰, spięciu religii Hellenów i nowożytnych chrześcijan, poeta osadził i zakorzenił własną fenomenologię słowa poetyckiego.

Świadczy o nim choćby wspomniana wcześniej formuła obrazu – wizerunku zapieczętowanego w słowie. Przypomina ona przecież wyraźnie to, co Kuryluk (a za nią Markowski) pisała o pojawieniu się portretu, które „sygnalizuje przejście od tradycji lingwistycznej do tradycji ikonicznej, co ma oznaczać także odejście od Słowa do Obrazu, od tradycji żydowskiej do greckiej”³¹. „W istocie rzeczy – pisał Mandelsztam – nie ma żadnej różnicy między słowem a obrazem. Słowo to zapieczętowany obraz” (*O naturze słowa*, SiK, 36). Sądzę, że poecie wszelkie ikonoklastyczne tezy, zabraniające przedstawień, pozostawać musiały obce. Boże Imię było bowiem dla niego także obrazem. Trudnym do uchwycenia, nie do końca odsłoniętym, migotliwym wskutek ludzkiej niepewności i poznawczych ograniczeń, ale jednak obrazem – dostrzeganym w znakach otaczającego poetę świata i w naturze. W jednym z wczesnych wierszy Mandelsztam pisał:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади.

Męczy mnie twój obraz, jego drganie,
W mgle rozeznąć go – to chęć jałowa.
Przez omyłkę powiedziałem „Panie”,
Sam nie pragnąc wyrzec tego słowa.

Boże imię, ogromny ptak, z głębi
Mojej piersi wzbilo się jak strzała;
Gdy przede mną gęsta mgła się kłębi,
W tyle pusta klatka pozostała.

([*** Męczy mnie twój obraz, jego drganie],
przeł. L. Lewin, NaS, 20, 21)

³⁰ To samo dotyczy zresztą tradycji protestanckiej, skoncentrowanej w podobny sposób na słowie, a nie na wizerunku. Przypominają się tu dwie ostatnie strofy cytowanego wcześniej wiersza Mandelsztama o Bachu, w których słyhać nutę wstrzemięźliwości wobec protestantyzmu.

³¹ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, op. cit., s. 84.

O swoistej wstrzeźliwości wobec judaizmu świadczy także utrwalone w *Zgiełku czasu* wspomnienie jednego z pierwszych doświadczeń dzieciństwa. Wiązało się ono z rozdarciem, a w konsekwencji także ze swoistym wyborem między „jasną i dźwięczną, bez żadnych obcych dodatków” wielkoruską mową matki i żydowskim językiem ojca, znaczoną wieloma naleciałościami, chaotycznym w swej niejednorodności, co Mandelsztam jako młody chłopak interpretował wręcz – jak czytamy – jako brak języka.

Mówiła [matka – A.S.] wielkoruskim językiem literackim i chociaż jej słownik był ubogi i zwięzły, a frazy jednostajne, mimo wszystko był to język. Było w nim coś rdzennego i przekonującego. Matka lubiła mówić i cieszyła ją rdzenie i dźwięki wielkoruskiego języka zubożonego przez inteligentną paplaninę. Czy nie pierwsza z całego rodu dorwała się do czystych i jasnych dźwięków mowy rosyjskiej. Ojciec nie miał wcale języka. To była antymowa i jąkanie. Czy to był język rosyjski polskiego Żyda? – Nie. Niemczyzna Żyda? – Również nie. [...] Był to całkowicie abstrakcyjny wymyślony język, górnolotna i zawikłana mowa samouka, w której zwykle słowa przeplatały się ze starymi filozoficznymi terminami Herdera, Leibniza i Spinozy. Dziwaczna składnia talmudysty, sztuczna i często niedokończona fraza. Było to wszystko, co chcecie, ale nie był to język, obojętnie czy mówił on po rosyjsku, czy też po niemiecku³².

Słowa te doskonale oświetlają tak często wyrażaną przez Mandelsztama w jego poetyckich manifestach tęsknotę do rodzimości i czystości mowy rosyjskiej, przesyconej – co poeta wielokrotnie, jak pamiętamy, powtarzał – duchem hellenizmu. Być może właśnie to pierwsze lingwistyczne doświadczenie dziecka, podobnie jak analogiczne wobec niego młodzieńcze uczucie zawieszenia między jasną harmonią Petersburga – Petropola, będącego jednym z symboli srebrnego okresu kultury rosyjskiej, przerwane gwałtownie przez rewolucję i proklamację socrealizmu z jednej strony a „chaosem judaizmu” z drugiej, wpłynęło na kulturowy wybór poety.

Cały ten harmonijny miraż Petersburga to był tylko sen, olśniewająca zasłona rzucona na otchłań. Dokoła mnie rozciągał się chaos judaizmu. Ani ojcowizna, ani dom, ani ognisko, lecz właśnie chaos, nieznany serdeczny świat, z którego wyszedłem, którego się bałem, od którego w smutnym przeczuciu uciekałem, ciągle uciekałem.

Chaos judaizmu przenikał wszystkimi szczelinami do kamiennego petersburskiego mieszkania i groził rujną, gościem z prowincji siedzącym w pokoju z czapką na głowie, haczykami pisma hebrajskiego w nie czytanych księgach Rodzaju, zakurzonych i rzuconych na półkę w szafie na książki, poniżej Goethego i Schillera i strzępami czarno-żółtego rytuału.

³² O. Mandelsztam, *Zgiełk czasu*, przeł. i oprac. R. Przybylski, Warszawa 1994, s. 35. Poeta także w innych szkicach zwracał uwagę na zgubny wpływ zarażonych snobizmem półinteligentów na czystość mowy rosyjskiej. Zob. idem, *O naturze słowa*, op. cit., SiK, 23.

Krzepki, rumiany rosyjski rok mknął po kalendarzu mijając kraszone jajka, choinki, stalowe fińskie łyżwy, grudzień, ozdobne fińskie breki i letnisko. A obok niego plątało się widmo – Nowy Rok we wrześniu i smutne, straszne święta drażniące uszy niesamowitymi nazwami: Rosz, Haszana i Jom Kippur³³.

– czytamy w *Zgiełku czasu*. W dokonanym przez młodego akmeistę wyborze tradycję judaistyczną zastępuje zatem – traktowany jako przeszło do chrześcijaństwa – hellenizm. Czyż Mandelsztam nie podzielał określającej go, tak znamiennej dla religijnego Greka, świadomości „tajemniczego życia otaczającej [człowieka – A.S.] natury? I nie tylko życia, lecz i uduchowienia, i nie tylko uduchowienia, lecz i boskości”³⁴. „Grek starożytny był szczęśliwy – pisał Tadeusz Zieliński – [...] widział boga [...] w złocistej niwie, w pachnącym gaju, w dojrzewającej łasce sadu”³⁵, w okresie hellenistycznym wyrażał ten zachwyt przede wszystkim w sztuce i w architekturze. Podobnie w swojej nasyconej obrazem liryce czynił twórca *Słowa i kultury*, dla którego „cały świat stał się [...] – jak podkreślał – gospodarstwem”³⁶, i który jak Hellen wierzył, że „Bóg objawia się w pięknie”³⁷. „[P]onieważ ze wszystkich zmysłów naszych najskuteczniej działa w nas zmysł wzroku, przeto największym zapałem napępnia nas widzialne odbicie idei, czyli piękno, ziemskie piękno”³⁸. Mandelsztam podzielał zresztą nie tylko to antyczne, greckie przekonanie. Zgodziłby się zapewne również z sądem, że „religia grecka wcale nie zniknęła ze świadomości chrześcijańskiego świata, wsiąkła weń, żyje w nim do dziś i będzie żyła, póki żyć będzie samo chrześcijaństwo”³⁹. Potwierdziłby zapewne także, że ślady tego zapoznanego na rzecz judaizmu drugiego źródła chrześcijaństwa odnaleźć można współcześnie w rozwijanych od średniowiecza helleńskich pierwiastkach obecnych w chrześcijańskim „rytuale i teologii” – we „wzruszającym symbolizmie odgłosu dzwonów wieczornych, *che pare il giorno pianger, che si muore*, majestatycznych dźwiękach organów, zadumy pełnym pięknie strzelistych sklepień”⁴⁰. Zgodziłby się wreszcie z sądem, że „uczucie religijne jest jądrem religii, reszta – to przypowieść”⁴¹, a może nawet, że „religia starożytności klasycznej – to prawdziwy stary testament naszego chrześcijaństwa”⁴².

³³ O. Mandelsztam, *Zgiełk czasu*, op. cit., s. 20–21.

³⁴ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. (Zarys ogólny). Religia hellenizmu*, op. cit., s. 42.

³⁵ Ibidem, s. 43.

³⁶ O. Mandelsztam, *Zgiełk czasu*, op. cit., s. 64.

³⁷ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. (Zarys ogólny). Religia hellenizmu*, op. cit., s. 63.

³⁸ Ibidem, s. 109.

³⁹ Ibidem, s. 130.

⁴⁰ Ibidem, s. 134.

⁴¹ Ibidem, s. 135.

⁴² Ibidem, s. 140.

Ostatni akapit mojego szkicu nieprzypadkowo inkrustuję cytataми z *Religii starożytnej Grecji i Religii hellenizmu* pióra Tadeusza Zielińskiego. Sądzę bowiem, że oprócz licznych źródeł zakorzenienia Mandelsztamowskiej myśli, przywołanych i opisanych w książce Przybylskiego, wskazać można w rozwijanym tu kontekście właśnie prace polskiego filologa, który w latach dwudziestych XX wieku w rodzinnym mieście poety rozpoczyna swoje wielkie dzieło opisanie *Religii świata antycznego*, zapoczątkowane wykładami uniwersyteckimi⁴³. Dwa pierwsze tomy poświęcone *Religii starożytnej Grecji i Religii hellenizmu*, napisane pierwotnie w języku rosyjskim, zostają opublikowane w Piotrogradzie kolejno w roku 1917 i 1922. Czy Mandelsztam je czytał? Czy słyszał choćby niektóre z wygłaszanych przez Zielińskiego wykładów?

Uderzające podobieństwo nie tylko opisywanych wyżej tez, składających się na fenomenologię języka właściwą Mandelsztamowi, ale nawet niecodziennych fraz, jak tej o poprzecznym przekroju czasu, używanych zarówno przez rosyjskiego poetę, jak i polskiego filologa⁴⁴, zdaje się takie przypuszczenie potwierdzać. Mandelsztam, podobnie jak Zieliński, pokazuje istnienie ciągłości psychologicznej między religią Hellenów a chrześcijaństwem⁴⁵, odnajduje przyległość między metafizyczną głębią religii greckiej, z jej wrażliwością na ziemskie piękno przyrody, a nauką o Wcieleniu. Czytelnikowi jego zdań o słowie, które „swobodnie wybiera sobie jakby na pomieszkanie to lub inne znaczenie przedmiotu, rzeczowość, miłe ciało” (*Słowo i kultura*, SiK, 197), przypomnieć mogą się uwagi Zielińskiego o dopuszczeniu w dobie hellenizmu przekonania o stosowności czci znikomego ciała, które bóg o nieznanym jeszcze imieniu wybrał sobie „za chwilowe miejsce pobytu”. Religia grecka – pisze badacz – dzięki inicjatywie Ptolemeusza Filadelfa „wzbogaciła się o nowy dogmat i świadomość religijna ludzi zaczęła przyzwyczajać się do myśli, że bóg może obrać sobie na miejsce ziemskiego pobytu ciało człowieka od jego urodzenia aż do śmierci”⁴⁶. Także rozumienie hellenizmu, który

⁴³ Za cenną podpowiedź, by sprawdzić ewentualne związki myśli Mandelsztama i Zielińskiego, dziękuję serdecznie Jensowi Herlth'owi, który podczas jednej z rozmów zasugerował mi taką możliwość.

⁴⁴ Zieliński używa określenia „poprzeczny przekrój” we wstępie do *Religii hellenizmu* dla wyrażenia zamiaru przedstawienia istoty religii greckiej, którego dokonuje ze świadomością oddalania się od historyzmu na rzecz poszukiwań tego, co nazywa ciągłością psychologiczną odległych nieraz wierzeń, jaką odnajduje między religią hellenizmu a chrześcijaństwem. Mandelsztam natomiast pisze o „poprzecznym przekroju czasu, który zna tylko chrześcijaństwo” w bezpośrednim związku z tezą, iż zadaniem i istotą chrześcijaństwa jest hellenizacja śmierci. Ta paralela wydaje się wielce znacząca.

⁴⁵ Na temat sposobu rozumienia tej ciągłości Zieliński pisał także we wstępie do kolejnego tomu swego dzieła. Zob. idem, *Hellenizm a judaizm*, Toruń 2001, s. 14.

⁴⁶ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. (Zarys ogólny). Religia hellenizmu*, op. cit., s. 237.

Mandelsztam nazywa głębokim lub domowym, a Zieliński określa jako powrót, odradzanie się (dla Greków po zwycięstwach Aleksandra Wielkiego, dla Rzymian po zwycięstwach Pompejusza) prawdziwego helleńskiego ducha, wydaje się podobne. Oba ujęcia ufundowane są na poszukiwaniu równowagi między tym, co sakralne, i tym, co profaniczne, między boskim i ludzkim, duchowym i ucieleśnionym, domowym i niebiańskim. Oba domagają się afirmacji tego, co cielesne, i równoczesnego dostrzegania w nim tego, co ową cielesność przekracza. Słowo dla „głębokiego” Hellena, podobnie jak dla chrześcijanina jest – jak pisał Mandelsztam – „ciałem, a zwykły chleb – radością i tajemnicą” (*Słowo i kultura*, SiK, 194). „[H]ellenizm świadomie otacza człowieka sprzętami. Przekształca przedmioty w sprzęty, ucłowiecza otaczający nas świat i ogrzewa go subtelnym ciepłem teleologii” (*O naturze słowa*, SiK, 36).

Miłosz, czytając te zdania, przypomniałby może cytacje z Paula Cézanne’a, który wzywając do pielęgnowania realizmu przedstawił pisał, że „[p]iękno jest tylko w prawdzie, wdzięk w tym, co prawdziwe”, a równocześnie, że „Natura nie jest na powierzchni, jest w głębi. Kolory wyrażają, na powierzchni, tę głębię. Pokazują korzenie świata” (WKU, 10).

Akmeistyczny Mandelsztam wierzył głęboko, że realizm, o którym mowa, ocalić można dzięki odbudowywaniu filologicznej kultury słowa zakorzenionej w tym samym stopniu w helleńskim umiłowaniu ziemskiego piękna, w którym objawia się boskie, co w chrześcijaństwie, które pozwala zrozumieć śmierć jako początek nowego życia odradzającej się przyrody i odradzającego się boskiego człowieczeństwa. „Świat chrześcijański – pisał – jest organizmem, żywym ciałem. Tkanki naszego świata są odnawiane przez śmierć” (*Puszkin i Skriabin*, SiK, 191).

„Muzyka zmartwychwstania”, czyli ku „wewnętrznemu obrazowi słowa”

Próba rekapitulacji fenomenologii słowa poetyckiego w ujęciu Mandelsztama byłaby niepełna, gdyby pominąć jeszcze jeden aspekt, obecny w myśli poety od samego początku, zyskujący jednak wyraźnie na znaczeniu w latach trzydziestych. Wydaje się, że położenie akcentu na ten drugi wątek, w pewnym sensie antynomiczny wobec opisywanej wcześniej jasnej architektoniki akmeistycznego słowa, wcielającego się i pozwalającego przemówić architektonicznej wzniosłości, w rzeczy samej raczej dopełniający prawdę i sens tego wcielenia, ma w pewnym stopniu związek z losem poety, choć daleka była-

bym od twierdzenia, że jest to motyw rozstrzygający. Bynajmniej. W latach trzydziestych dochodzi jedynie do spotkania wymiaru biograficznego dzieła Mandelsztama z teleologią „pomieszkującego w ciele słowa”, które wraz z tym ciałem narażone jest na ziemskie cierpienie i którego przeznaczeniem – znów podobnie jak ciała – jest śmierć, o czym poeta pisał także w swych akmeistycznych manifestach. „W życiu słowa – czytamy już w szkicu *O naturze słowa* – rozpoczęła się era bohaterska. Słowo to ciało i chleb i przypadł mu w udziale los chleba i ciała: cierpienie” (*Słowo i kultura*, SiK, 197).

Ten słabiej słyszalny w okresie akmeistycznym (choć przecież też w nim obecny), a narastający po długotrwałym milczeniu poety, wymiar poetyckiego słowa, w planie myślenia o egzystencji ludzkiej znaczy przede wszystkim cierpienie i wiedza o nieuchronnej śmierci. Po stronie estetyki poetyckiej akcent położony zostaje na żywioł, formotwórczy pęd, wewnętrzny obraz i przeistaczalność frazy, które podobnie, jak sądzę, świadczą mają o życiu odradzającym się wbrew – czy raczej dzięki – obumieraniu i chwilowej martwocie.

Jakże charakterystyczne, że rosyjskiemu Hellenowi z niemocy twórczego milczenia pomagają wydobyć się widoki pejzaży zobaczonych w Armenii⁴⁷, ich realizm i przerastające go piękno. Obrazów tych poeta doświadcza już jednak – jak możemy sądzić z ich opisów zamieszczonych w prozach upamiętniających *Podróż do Armenii* – w sposób o wiele bardziej żywiołowy, akcentujący już nie tylko harmonię, ale także splątany, często zaburzony, nieregularny rytm życia i poruszającej go energii. Mandelsztam był tej odmiany świadom. W dzieciństwie – pisał –

Bardziej niż grzyby podobały mi się gotyckie szyszki sosnowe i obłudne żółędzie w mnisich czapczkach. Kiedy je gładziłem, szyszki żyły się. Były przekonujące. W ich skorupowatej czułości, w ich geometrycznym jęłostwie dało się wyczuć początki architektury; demona, który towarzyszył mi przez całe życie. [...] Teraz jest inaczej, ale przełom przyszedł chyba za późno.

I dalej:

Jeszcze w zeszłym roku w Armenii, buszując na wyspie Sewan w wysokiej po pas trawie, zachwyciłem się bezbożnym pożarem maków. Na obrzydliwych włoskowatych łodygach rosły tam jaskrawe aż do chirurgicznego bólu jakieś znaki udające kotyliony. Były to omacnice, ogniotrwałe, jamoustne, wielkie, zbyt wielkie jak na naszą planetę. [...]

⁴⁷ Relację z tej ozdrowieńczej podróży poeta zawarł w formie zbioru próz. Zob. O. Mandelsztam, *Podróż do Armenii*, przeł. i oprac. R. Przybylski, Warszawa 2004.

Kiedyś w Abchazji, na wysokości kilku setek stóp nad poziomem morza, natknąłem się na rozsypisko północnych poziomek. [...] Uradowały mnie te koralowe pieniądze północnego lata. Dojrzałe żelaziste jagody wisiały jak trójdzwięki i pięciodzwięki. Śpiewały gromadnie, jak z nut⁴⁸.

A oto jeszcze jeden fragment. W niezwykle wyrazisty sposób ukazujący pełną precyzji uwagę, z jaką poeta pochylał się nad drobnym szczegółem krajobrazu, poszukując w nim „architektonicznego”, geometrycznego rytmu, a z drugiej strony – w latach trzydziestych – coraz bardziej pozwalając się uwieść i powieść żywiołowi, energii, która zdaje się po części rozsądzać wcześniej uporządkowane postrzeganie, domagając się nowych środków wyrazu i nowych poetyk. W późnych wierszach, dodajmy, towarzyszy temu niejednokrotnie charakterystyczne przeniesienie akcentu z widzenia na czucie. Oto jeden z opisów zamieszczonych w *Podróży do Armenii*:

Z wdzięcznością wspominam jedną z erywańskich rozmów [...]. Rzecz dotyczyła „teorii embrionalnego pola”, przedstawionej przez profesora Gurwicza. Załączkowy liść nasturcji ma formę halabardy albo dwuskrzydłowej wydłużonej torebki zakończonej języczkiem. Jest również podobny do krzemiennej strzały z epoki paleolitu. Ale zwielokrotnione napięcie, szalejące wokół liścia, początkowo przekształca go w figurę złożoną z pięciu segmentów. Linie jaskiniowej nasadki osiągają wówczas napięcie łuku. Proszę wziąć jakikolwiek punkt i połączyć go z prostą płaszczyzną współrzędnych. Następnie te współrzędne, przecinające prostą pod różnymi kątami, proszę przedłużyć na odcinek takiej samej długości, połączyć je ze sobą i – otrzymacie wypukłość. W końcu jednak pole energetyczne zmienia swoje reguły gry i zagania formę w obręb geometrii: do wielokąta.

Roślina to dźwięk wydobyty przez pałeczkę ksylofonu, gruchający w sferze przesyconej procesami falowymi. To posłaniec gwałtownej burzy szalejącej we wszechświecie, w tym samym stopniu krewniak kamienia, co błyskawicy. **Roślina w świecie to zdarzenie, wydarzenie, strzała, a nie ponury brodaty rozwój.** [...]

Jaki Bach, jaki Mozart stworzy wariacje na temat liścia nasturcji? [...]

Problemu nie da się rozwiązać na papierze. Nie zda się tu na nic również *camera obscura* przyczynowości. Jego rozwiązanie dokona się w impresjonistycznym środowisku życia, w świątyni powietrza i światła Edwarda Maneta i Claude’a Moneta. [...]

Nawet tego nie podejrzewając, wszyscy jesteśmy nosicielami ogromnego embrionalnego doświadczenia: przecież proces przypominania, zwieńczony zwycięstwem wysiłku pamięci, jest zadziwiająco podobny do zjawiska wzrostu⁴⁹.

Początkowo kreślony obraz nasturcji przypomina tu nieco geometryczne siatki, w jakich da Vinci próbował wpisać harmonijną symetrię ludzkiego organizmu. Dalej okazuje się jednak, że Mandelsztam opisuje już nie tylko

⁴⁸ Ibidem, s. 43, 44. Warto zwrócić uwagę na kończący przytoczony cytat motyw muzyki. Mandelsztam powraca do niego w latach trzydziestych coraz częściej w momencie, gdy polemika z symbolistami dawno już wybrzmiała i utraciła swe znaczenie.

⁴⁹ Ibidem, s. 46–47; 48, podkr. – A.S.

rytm, który dość łatwo pozwala się odczytać jako znak harmonii, i tej organicznej, i tej kulturowej, ale przede wszystkim życiodajną energię, pęd, wzrost. Bardziej niż harmonia interesuje go samo życie, które wyłania się i trwa w przekształcającym się, przeistaczającym się roślinnym pędzie. Czy to przypadek, że w powstałej niewiele później *Rozmowie o Dantem* poeta zwracać będzie uwagę na konieczność podążania za wewnętrznym rytmem, wewnętrznym obrazem słowa, który daje się raczej odczuć i wysłyszeć niż zobaczyć? Nie sądzę. Niezwykła intuicja Nadieżdy Mandelsztam podpowiada, że w tych dwu niby antynomicznych, a w istocie dopełniających się aspektach poetyckiego słowa i frazy winniśmy dojrzeć dwie strony procesu pracy twórczej, które ona sama w rozmowie z Achmatową oznaczała imionami „Mozarta” i „Salieriego”, wskazując na ich wzajemne uzupełnianie się i przenikanie w myśli i praktyce poetyckiej Mandelsztama. Czyniła tak zresztą śladem swego męża, który nazwisko Salieriego przywoływał w podobnie synekdochiczny sposób w szkicu *O naturze słowa*, symbolem geniusza wewnętrznego rytmu nazywając w słynnej *Rozmowie o Dantem* autora *Boskiej komedii*.

Nie będę rozwijała tego tak ważnego dla Mandelsztama problemu dwubiegunowości procesu twórczego. Subtelnie i wyczerpująco opisała wagę pożądaną tu równowagi Nadieżda Jakowlewna w swojej książce rekonstruującej dialog z Achmatową na temat autora *Kamienia*, nie bagatelizując zresztą bynajmniej odmiennie rozkładanych przez poetę akcentów między Salierowską harmonią a Mozartowskim żywiołem w latach dwudziestych i trzydziestych. Sam Mandelsztam powracał do problemu tej równowagi w czytelny sposób w szkicach poświęconych Villonowi, a przede wszystkim w *Uwagach o poezji André Chéniera*, odkrywając wielkość francuskiego poety w umiejętnym łączeniu „klasycyzmu i romantyzmu”, „rozumu i furii”, a dzięki temu tworzeniu poezji „chłodnej [i] rozsądnej, chociaż napełnionej antycznym szaleństwem” (*Uwagi o poezji André Chéniera*, SiK, 70, 71). Zamiast tego chciałabym na koniec zwrócić uwagę na jeden z możliwych sposobów rozumienia sensu owej tak ważnej w ostatniej fazie twórczości przeistaczalności poetyckiej frazy, niestabilności przedstawienia, które dzięki temu zbliża się bardziej do prawdy „wewnętrznego obrazu” i głęboko schowanej, łączącej pokolenia i wieki „głosolalii” ludzkiej mowy. Otóż ich sensem, wyrażonym w ekwiwalentnej wobec wzrostu przemianie, wydaje się właśnie ukryte życie, wyłaniające się nie pomimo, ale, paradoksalnie, dzięki śmierci i rozpadowi początkowej harmonii. „Muzyka rozkładu” – jak pisał Mandelsztam o dekadentach – może z tego punktu widzenia jawić się jako „muzyka zmartwychwstania” (*Słowo i kultura*, SiK, 196). Sądzę, że autor *O naturze słowa* wierzył w nią równie mocno jak w sens wcielonego słowa. Rola głębokiego hellenizmu, do którego odnowienia wzywał tak konsekwentnie, polegała ostatecznie na „hellenizacji

śmierci”, czyli przywróceniu jej życia. Dokonało tego – jak pisał poeta w *Puszkynie i Skriabinie* – chrześcijaństwo. Rolą poety, jakiej podejmował się przez całe swe krótkie i intensywne życie, było wpisać pamięć o tej prawdzie w poetyckie słowo. Słowo wcielone, umierające i odradzające się w podarowanej mu tyleż lirycznej, co ewangelicznej energii.

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвредика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Пахнет дымом бедная овчина,
От сугроба улица черна,
Из блаженного певучего притина
К нам летит бессмертная весна,
Чтобы вечно ария звучала:
»Ты вернешься на зеленые луга«
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Klną stangreci, dość już mając krzyku,
Chrapie mrok, ale mróz ciągle trzyma.
To nic, moja mała Eurydyko,
Że tak lodowata jest tu zima.
Cały skarb włoskiej mowy zamienię
Na garść własnej, jej dźwięków i barw,
Bo w niej szemrze to samo tajemne
Źródło, co i w strunach obcych harf.

Przesiąknięty dymem lichy kozuch.
Zaspy: czarne, ale wciąż wyniosłe.
Lecz ze śpiewnej krainy bez mrozów
Powiew niesie nieśmiertelną wiosnę,
Aby nikt już nigdy nie przerywał
Arii „Wrócisz na zielony brzeg”
I jaskółka upadała, żywa,
Na gorący, zagorzały śnieg.

([*** Gaśnie migot sceny-przywidzenia...],
przeł. S. Barańczak, NaS, 102, 103)

DIALOG:

Miłosz i Mandelsztam o słowie i kulturze. Spotkania oraz rozejścia

Sosunek Miłosza do Mandelsztama określa zaskakująca ambiwalencja, o której źródła warto pytać. Obu poetów łączy, z jednej strony, wielorakie pokrewieństwo widoczne w namyśle nad fundamentami kultury europejskiej, a także nad rolą, jaką wobec kulturowego dziedzictwa, wielce – jak sądzą obaj – zagrożonego, spełniać winna poezja. Miłosz i Mandelsztam są w czynionych w tym obszarze konkluzjach poruszająco zgodni, o czym za chwilę szerzej. Z drugiej strony, autor *Kronik* nie pozostaje wobec spuścizny rosyjskiego poety bezkrytyczny, sygnalizując swoje wątpliwości zrazu immanentnie, poprzez milczenie o najbardziej wstrząsającej części twórczości autora *Zeszytów woroneskich*, a później, wyrażając je otwarcie w obrazoburczym i – jak sędzi wielu – wysoce niesprawiedliwym szkicu o postawie Mandelsztama wobec komunizmu.

Jedno ze świadectw, że recepcją twórczości rosyjskiego poety przez Miłosza rządzi taka właśnie reguła, odnajdujemy w zachowanych w Beinecke notatkach do kursu z literatury europejskiej, w tym lektury tekstów Mandelsztama. Zachowane w Beinecke ślady tych interpretacji opisała ostatnio Monika Wójciak w szkicu „Walka o oddech”. *Noty o poetach rosyjskich – Annie Achmatowej i Osipie Mandelsztamie*, opatrując kwerendę archiwalnych źródeł bardzo interesującą próbą odnalezienia intertekstualnych nawiązań Miłosza do omawianych przez siebie wierszy rosyjskiego poety¹. Badaczka zwracała uwagę na fakt, iż większość przywoływanych przez autora *Ocalenia* utworów rosyjskiego liryka: *Rzę dziarsko na pastwiskach rozbrykane konie* (*Herds of Horses*), *Z flaszki miodu złotego tak długo sączyła się nitka* (*The Thread of Gold Cordial*), *Wśród wzgórz Pierii* (*In the Rocky Foothills of Pieria*),

¹ Zob. M. Wójciak, „Walka o oddech”. *Noty o poetach rosyjskich – Annie Achmatowej i Osipie Mandelsztamie*, w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011, s. 229–241.

Zmierzch wolności (*The Filight of Freedom*) należy do akmeistycznego okresu twórczości Mandelsztama. Opublikowane zostały w *Kamieniu* (1913, poszerzone wydania 1916 i 1923) bądź w tomie *Tristia* (1922). Jedyne utwór *Lamarck*, który *notabene* Miłosz opatruje w swoich wykładach najbardziej zdystansowanym komentarzem, jest utworem późniejszym. Nawet jednak jako taki należy do tak zwanych wierszy moskiewskich, powstałych w okresie poprzedzającym pierwsze aresztowanie i trzyletnią zsyłkę, której poetyckim owocem stały się słynne *Zeszyty woroneskie* – zbierające napisane w latach 1935–1937 wiersze, bez których trudno dziś wyobrazić sobie kanon liryki tego jednego z największych rosyjskich poetów XX wieku. Nie sposób nie zauważyć, że z niewiadomych przyczyn Miłosz pomija w swoich amerykańskich prelekcjach z literatury europejskiej te najbardziej chyba znane i wstrząsające utwory autora *Kamienia*.

Co więcej, w latach dziewięćdziesiątych pisze i publikuje najpierw na łamach „NaGłosu” (1996, nr 2), a potem w skróconej wersji w „Gazecie Wyborczej”, obrazoburczy komentarz do powstałego w Woroneżu wiersza Mandelsztama, znanego jako *Oda do Stalina*². Przypomnę tylko, iż na wypowiedź Miłosza odpowiadają polemicznie między innymi Jerzy Pomianowski, Anatol Najman i Adam Pomorski, a Miłosz replikuje ponownie głosem *Poeta i państwo*, broniąc się przez zarzutami niesprawiedliwości i tendencyjności, i tłumacząc, że chciał jedynie zwrócić uwagę na specyficzny „instykt państwowy” właściwy inteligencji rosyjskiej. Pisze wówczas, iż „Mandelsztama nie można uważać za przeciwnika komunizmu, bo zdobycie się na taki świadomy sprzeciw było nie tylko ponad jego siły, również ponad siły całego literackiego środowiska, które żyło współudziałem w wielkim zbiorowym dziele”³. Słowa takie musiały oczywiście wywołać głęboki i słuszny w moim mniemaniu spór. Nie będę tutaj ani go szczegółowo rekonstruować, ani się w niego włączać, spróbuję raczej spojrzeć na problem swoistej wstrzemięźliwości Miłosza wobec późnego Mandelsztama z nieco innej strony.

Polemika sprowokowana wystąpieniami autora *Komentarza do „Ody do Stalina”* długo nie gasła, a argumenty, jakie wytaczały obie ze stron, miały charakter przede wszystkim historyczny i socjologiczny, co wydaje się oczywiście ze wszech miar słuszne i zrozumiałe. Zgadzając się z taką optyką, przyjmowaną przez polemistów Miłosza, chciałabym zwrócić uwagę, a przynajmniej postawić pytanie o możliwość innego rodzaju źródła zaskakującej

² Cz. Miłosz, *Komentarz do „Ody do Stalina” Osipa Mandelsztama*, „NaGłos” 1996, nr 2. Przedruk w: Cz. Miłosz, *Eseje*, wyb. i posł. M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 278–285.

³ Cz. Miłosz, *Dlaczego napisałem „Komentarz do «Ody do Stalina»”*. *Poeta i państwo*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 49 (203), 7–8 grudnia. Dodatek tygodniowy „Plus – Minus”.

niejednoznaczności, określającej stosunek polskiego poety do Mandelsztama. Równie wysoka temperatura podziwu i ostrej krytyki świadczy przecież o znaczeniu, jakie Miłosz nieodmiennie Mandelsztamowi przypisywał, rozważając wspólne im obu kwestie natury i fenomenologii słowa poetyckiego oraz poszukiwanej – by, jak przed chwilą, posłużyć się parafrazą Mandelsztamowskich formuł – architektury dzieła i człowieka, odzwierciedlających prawdę aktualnego stanu kultury. W pismach polskiego poety odnajdujemy przecież dużo – niepomiarne więcej ważących niż ów nieszczęsny komentarz – świadectw zachwyty liryką Mandelsztama, także dowodów, że Miłosz pragnął tę poezję promować w Polsce. Z korespondencji z Konstantym Jeleńskim dowiadujemy się na przykład, że autor *Ocalenia* namawiał wydawnictwo Ardis, by honoraria z angielskiego wydania książki Ryszarda Przybylskiego *Wdzięczny gość Boga* „zużyć na wydanie tej książki po polsku”⁴. To tylko szczegół. Ważniejsze, iż w eseistyce autora *Ogrodu nauk* niejednokrotnie napotykamy zdania o wdzięczności za liryczną obecność twórcy *Kamienia*, spuentowane przez Miłosza symbolicznie wyznaniem, iż gdyby sam miał zostać którymś z poetów rosyjskich, wybrałby Mandelsztama „z powodu metalicznego dźwięku niektórych jego wersów”⁵.

Tym bardziej zastanawia owa skłonność do swoistej fragmentarycznej lektury dzieła autora *Zeszytów woroneskich*, przebiegającej z pominięciem – przynajmniej w interpretacyjnych przywołaniach – późnych wierszy Osipa Emiliewicza? Gdzie tkwiła przyczyna tych przemilczeń i krytycznych uwag? Jaki mógł być powód owej niechęci do „zrozumienia” autora *Zeszytów woroneskich*?

Otóż, wydaje mi się, że przy całym podziwie i odczuwanym przez Miłosza – o czym jestem przekonana – pokrewieństwie z myślą autora *Kamienia* na temat roli sztuki, polskiemu poecie obcy pozostawał kierunek ewolucji myśli poetologicznej rosyjskiego twórcy. Zmiany może nie radykalnej, ale jednak znaczącej i widocznej między latami dwudziestymi a trzydziestymi, między szkicami takimi, jak *Słowo i kultura*, *Puszkin i Skriabin*, *Świt akmeizmu*, z jednej, a *Rozmowa o Dantem*, z drugiej strony. Różnica, jaka je dzieli, polega na nieco innym rozkładaniu akcentów w kwestii kulturowej i autotelicznej funkcji słowa poetyckiego, co uzmysławia choćby odmienny stosunek wczesnego i późnego Mandelsztama do symbolizmu. Pisała o tym między innymi Nadieżda Jakowlewna, zwracając uwagę, że w latach trzydziestych ta

⁴ Cz. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl*, Warszawa 2011, s. 221.

⁵ J. Brodski, *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 75, s. 65.

bodajże najważniejsza polemika prowadzona przez akmeistów z ich bezpośrednimi poprzednikami straciła już wyraznie na aktualności, a sam Mandelsztam spośród imion symbolicznie określających dwie strony aktu twórczego, czyli Salieriego i Mozarta, opowiadał się za tym drugim. Doceniając nadal wagę harmonijnego rzemiosła, podporządkowanego rozumowi geologicznemu, coraz większą uwagę i nacisk przykładął do żywego, niepochwytanego w rytmie swych przekształceń geniuszu, odzwierciedlanego w fonetycznych i muzycznych rytmach frazy. Jaki mógł mieć stosunek Miłosz do tego przeniesienia akcentów?

Najprościej mówiąc, autor *Kamienia* pozostawał Miłoszowi bliski najbardziej jako akmeista, promotor postawy twórczej, która zakłada zachowanie harmonijnej równowagi między uwagą dla rzeczy i dla słowa, postrzeganego jako miejsce spotkania tego, co sensualne, egzystencjalne i historyczne, z tym, co duchowe, uniwersalne i metafizyczne. Słowa, które jest jednością i dzięki temu pozwala wyrazić, a lepiej byłoby powiedzieć – zgodnie z używaną przez Mandelsztama metaforą – „ucieleśnić” prawdę rzeczy, człowieka i kultury wyrosłej na chrześcijańskim gruncie. Późniejszy autor *Zeszytów woroneskich* pisał w pochodzącym z roku 1921 szkicu *Słowo i kultura*:

Ten, kto podniesie słowo i pokaże go czasom, jak kapłan eucharystię, będzie drugim Jozuem. [...] Żywe słowo nie oznacza przedmiotu, lecz swobodnie wybiera sobie jakby na pomieszkanie to lub inne znaczenie przedmiotu, rzeczowość, miłe ciało. (*Słowo i kultura*, SiK, 197)

Kilka lat wcześniej w programowym *Świecie akmeizmu* (1913, pierwodruk 1919) kreślił w polemice z symbolistami i futurystami program osiągnięcia w poezji równowagi między różnymi wymiarami słowa. Jego muzyczną formą, świadomym znaczeniem i horyzontem, jaki użyte słowo budzić może w człowieku, jeśli tylko nauczą go tego poeci, wydobywający z mowy wielowymiarową substancję brzmień, sensów i metafizycznych znaczeń. Te trzy wymiary poetyckiego słowa Mandelsztam porównywał do trzech wymiarów przestrzeni, jakie zajmuje każdy dobrze zbudowany dom, pałac, katedra. Sięgając po te architektoniczne obrazy, autor *Kamienia* podpowiadał – co starałam się udokumentować w rozdziale poprzednim – że słowo poetyckie winno szukać i budować harmonię między ludzką egzystencją, ofiarowaną człowiekowi przyrodą i duchowością, bez której dwie pierwsze pozostają puste i wrogie. Pisał że „Nie ma współzawodnictwa. Jest współdziałanie istnień w spisku przeciw pustce i niebytowi” (*Świt akmeizmu*, SiK, 184). Program ten musiał wydać się Miłoszowi nie tylko piękny, ale też bardzo bliski. Dotykał przecież wszystkich ważnych dla autora *Ziemi Ulro* kwestii, które on sam w swoich wierszach i programach wielokrotnie i ze zwracającą uwagę konsekwencją

przywoływał i rozważał. Były to postulaty pisania poezji nie tylko niestroniącej, lecz – przeciwnie – odbudowującej związek słowa z rzeczywistością, liryki opatrzonej pamięcią o wspólnotowej i kulturotwórczej funkcji mowy wiązanej (u Miłosza w tym celu upraszczanej i prozaizowanej), liryki postawionej przeciw głównym tendencjom nowoczesności zarówno w wymiarze poetyckim, jak i filozoficzno-społecznym. Wielokrotnie już starałam się w tej książce pokazać miejsca możliwych spotkań czy choćby zbliżeń myśli Miłosza do akmeistycznego programu Mandelsztama.

Równocześnie twórca *Tristiów* wydawać się mógł autorowi *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum* bardziej odległy jako rozbudowujący teorię krystalograficznego rytmu autor *Rozmowy o Dancie* (1933) – rozmyślał akcentujących o wiele silniej niż uprzednio autonomię i autoteliczność formy. (Być może zresztą zbieżność czasowa publikacji wspomnianych programowych tekstów późnego Miłosza z jego *Komentarzem do „Ody do Stalina”* nie jest bez znaczenia.) W późnych szkicach Mandelsztama niewątpliwie coraz donośniej wybrzmiewały wątki dla Miłosza co najmniej problematyczne, które on sam zwykł raczej we własnych programach przewycięzać i korygować, a w każdym razie zagłuszać w imię przyjmowanych dobrowolnie (acz nie bez świadomości strat i ograniczeń) półprywatnych obowiązków poety wobec zdegradowanej kondycji dwudziestowiecznego świata. Wystarczy przeczytać kilka charakterystycznych passusów *Rozmowy o Dancie* Mandelsztama, by uświadomić sobie, jak silnie powracały w niej pokrewne z symbolistycznymi wezwania do koncentracji na tym, co autoteliczne, i na autonomii muzycznej formy. Mandelsztam pisał w roku 1933:

Wnikając w miarę swych sił w strukturę *Divina Commedia*, dochodzę do wniosku, że cały poemat stanowi jedną jedyną, jednorodną i niepodzielną strofę. A dokładniej, nie tyle strofę, ile figurę krystalograficzną, czyli zwięzłe rozwinięty krystalograficzny temat, ściśle ciało stereometryczne, przeniknięte nieustannym formotwórczym pędem.

Myślenie obrazowe urzeczywistnia się u Danciego, podobnie jak w każdej prawdziwej poezji, przy pomocy tej cechy materii poetyckiej, którą proponuję nazwać przemiennością lub przeistaczalnością.

Dante włączył światło fonetyki.

[...] gdybyśmy słyszeli Danciego, pogrążylibyśmy się w strumieniu energii zwanym w swej szczególności – metaforą, w swej wymijalności – porównaniem, a jako całość – kompozycją. Strumień ten tworzy określenia tylko po to, aby wzbogacić się ich roztopieniem i nasycić ich powrotem. Aby – ledwie zaszczycone pierwszą radością powstawania – natychmiast utraciły swe pierworództwo, łącząc się z materią, która – płynąc między sensami – zmywa każde określenie.

Dante stał się tematem niniejszej rozmowy [...] dlatego, że jest on największym i bezspornym gospodarzem przeistaczalnej i przeistaczającej się materii poetyckiej, najwcześniejszym i jednocześnie najsilniejszym chemikiem dyrygującym kompozycją poetycką, istniejącą jedynie w ruchu, w falach, wzlotach i lawirowaniu.

(*Rozmowa o Dantem*, SiK, 96, 102, 94, 89, 115)

Z premedytacją przytaczam tę wiązkę cytatów z *Rozmowy o Dantem*. Uzmysławia ona bowiem, jak dalece przeformułował Mandelsztam w latach trzydziestych optykę swego myślenia o poezji. W całym obszernym dialogu o Alighierim powracają frazy, które rozumieć można jako wyraźne wezwania do swoiście rozumianego antymimetyzmu (swoiście, bo nadal powiązanego z zasadą tożsamości, która odnosi się tu jednak w większym stopniu do analogii między wewnętrznym rytmem stwarzającego się i przekształcającego się życia a wewnętrznym obrazem poetyckim, opartym w dużo większym stopniu na fonetyce⁶); uwagi o paraleli łączącej rytmiczne odkrycia liryki z odkryciami współczesnej nauki, szczególnie mineralogii, meteorologii i mikrobiologii; także niesłychanie ważne w interesującym mnie kontekście zdania o znaczeniu, jakie dla powstania utworu ma ciemne, wewnętrzne, psychologiczne doświadczenie człowieka, niepoddające się prostemu wyrazowi: katastrofa dokonująca się w przyrodzie i w ludzkiej egzystencji. Uświadamiają to choćby takie uwagi o poemacie Dantego, jak te poświęcone paralelnie człowiekowi –

Cały urok, całą dramatyczność, psychologiczny grunt i tło nadaje poematowi ów wewnętrzny niepokój i ciężka buntownicza niezręczność towarzysząca temu ustawicznie nie dowierzającemu sobie i jakby niedowychowanemu, zmęczonemu i zapędzonemu człowiekowi, który nie potrafi wykorzystać swego wewnętrznego doświadczenia i zobiektywizować go w etykiecie.

I naturze –

Strukturę Dantejskiego monologu zbudowanego na organowych rejestrach można porównać do minerałów, których czystość zakłócają wpryskane ciała obce. Te ziarniste domieszki i żyłki lawy ukazują, że źródłem kształtowania się formy jest z reguły pojedyncze osunięcie lub katastrofa. (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 92, 94)

To raczej nie przypadek, iż Mandelsztam formułuje te zdania w czasie, gdy jego własne życie w porządku społecznym podlegać zaczyna takim właśnie „katastrofom” i „wpryskom” obcych ciał politycznego nacisku i terroru.

⁶ Pisał Mandelsztam: „Zewnętrzna, wyjaśniająca obrazowość nie da się pogodzić z narzędziami wypowiedzi poetyckiej. [...] Porównania Dantego nigdy nie są opisowe. To znaczy nie są czysto plastyczne. Ich konkretnym zadaniem jest dać wewnętrzny obraz struktury lub obraz pędu” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 84, 97).

Charakterystyczne także, jak w tym późnym szkicu zmienia się rozbudowywana wcześniej metaforyka kamienia, który, co pokazywałam w poprzednim szkicu, był dla akmeisty fragmentem budowli – katedry – wpisanej w język kultury, a także symbolem człowieka, który postrzega siebie jako element kulturowego, wspólnotowego dzieła. W *Rozmowie o Dantem* kamień przywołany zostaje w całej swej przyrodniczej, mineralogicznej tajemnicy. Ukazany zostaje jako poddany meteorologicznym rytmom natury, w której poeta odnajduje teraz wzór kulturowej obecności. To natura zdaje się tu podpowiadać kulturze swoje prawa przechodniości, rozpadu i wzrostu, plonu poprzedzającego obumarciem zasiewu. Pisze Mandelsztam:

Kiedy dojrzewała koncepcja niniejszej rozmowy, niemałą pomoc okazały mi czarnomorskie kamyczki wyrzucane przez przypyły. Radziłem się więc chalcedonu, krwawnika, krystalicznych gipsów, kwarców, spatów i innych kamieni. I wówczas pojąłem, że kamień jest jakby dziennikiem pogody, skrzepem meteorologicznym. **Kamień jest pogodą wyjętą z atmosfery i schowaną w funkcjonalnej przestrzeni.** [...] **Przepiękne strofy** poświęcone przez Novalisa pracy górników i sztygarów **ukonkretniają wzajemny związek między kamieniem a kulturą, hodując kulturę jak minerał, wyszlifowując ją z kamienia-pogody.** (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 127–128, podkr. – A.S.)

Mandelsztam w tych metaforycznych porównaniach spełnia niejako znaną tezę Miłosza, że wyobrażenia, owe „obrazy kosmosu” (ZU, 75) i człowieka, mają większą moc niż dyskursywne diagnozy i definicje. Równocześnie jednak eksponuje w nich nieco inny niż wcześniej obraz twórczości pokrewnej *naturae naturantis*, tworzącej się i przekształcającej, poddanej wpływom i przekuwającej ten wpływ w nowe życie. Równocześnie zmiennej, ale i zjednoczonej w jakiejś – jak pisał w analizowanym szkicu – mistycznej glosolalii synchronizującej „rozerwane przez stulecia wydarzenia” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 128). Kamienie, jak ludzka egzystencja, poddane są tu rytmowi, w którym kolejnym wypiętrzeniom, szlifującym je przypyłom i odpływom towarzyszy jednak nadpisany nad ciągiem wydarzeń przez „Lektora-rozkazodawcę” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 125) jednoczący rytm – ekwiwalentyzowany przez Dantego w formotwórczym pędzie fonetycznej formy jego poematu. Mandelsztam czytając poemat Alighieriego, a równocześnie wsłuchując się w rytmy istoczącej się natury, sam poddany boleśnie społecznemu porządkowi totalitarnego państwa, podpowiada – co bardzo znamienne – że drogą do osiągnięcia tej swoistej wewnętrznej harmonii i wolności formy i egzystencji są raczej instynkt i intuicja niż programowy zamysł.

Kształtowanie się formy Dantejskiego poematu – pisze – wykracza poza nasze zwykłe pojęcia o twórczości i kompozycji. Najśluszniej jest uznać, że ideą przewodnią był instynkt. Proponowane przeze mnie określenia nie mają charakteru subiektywnych im-

presji. Idzie tu o wyobrażenie sobie całości i unaocznienie tego, co daje się tylko pomyśleć. Toteż jedynie przy pomocy metafory można znaleźć konkretny znak formotwórczego instynktu, dzięki któremu Dante gromadził i wyśpiewywał swoje tercyny. (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 96)

Gdybym miała w literaturze polskiej wskazać teksty bliskie jakoś Mandelsztamowskim rozważaniom o naturze Dantejskiego rytmu, to nie byłyby to szkice Miłosza, lecz Bolesława Leśmiana. Jego *Rytm jako światopogląd* i *U źródeł rytmu*, czytane w bezpośrednim nawiązaniu do *Z rozmyślań o Bergsonie*, tak ważnym, jak wiadomo, także dla rosyjskiego poety. Jednak podczas gdy w akmeistycznych manifestach Mandelsztam przywoływał częściej sposób rozumienia systemu francuskiego filozofa, na co zwracał uwagę Przybylski, w *Rozmowie o Dantem* zamieszczał wiele sformułowań przywołujących na myśl raczej *élan vital*, a także demaskatorskie ustalenia Bergsona na temat języka jako atrybutu intelektu. Większą wagę przywiązywał bowiem wówczas do siły napędzającej istoczące się rytmy natury i poezji, ich trudno uchwytną ekwiwalencję i tajemnicę.

Rytm w poezji stanowi pierwiastek upojeń, oszołomień i uczuciowych, nielogicznych nakazów, którym się stają posłuszne – oddzielne słowa, skupiające się i gromadzące nieświadomie dookoła nieznannej, niepochwytnej a śpiewnej pokusy. Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną organiczność swej treści, wymykając się ścisłym, raz na zawsze utrwalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie istnienia⁷.

– rozpoczynał Leśmian swój programowy w dużej mierze szkic *Rytm jako światopogląd*. W tekście *Z rozmyślań o poezji* pisał:

Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania⁸.

W szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, przeciwstawiając – znów podobnie jak autor *Rozmowy o Dantem* – pierwotną rzeczywistość jednostki twórczej wtórej i zapośredniczonej rzeczywistości życia zbiorowego, notował, że:

⁷ B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 40.

⁸ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, ibidem, s. 68.

Dziedzina *naturae naturantis* – jest dziedziną twórczą istnienia, jego podstawą źródłową, jego wszechmożliwością. Słowem tym, co się jeszcze nie wcieliło, nie uwi-doczniło, lecz co się wiecznie i co chwila wciela i uwidacznia. Jej cechą charakterystyczną jest nieustanna zmiana oraz nieodłączność danego przedmiotu od nagromadzonej w nim pracy twórczej⁹.

Zdania te, jak sądzę, dość wyraźnie korespondują z przytoczonymi wcześniej obszernymi passusami z omawianego szkicu Mandelsztama. Pojawia się w nich ta sama, tak charakterystyczna dla *Rozmowy o Dantem*, skłonność do łączenia myślenia o przyrodzie i naturze twórczej jako swoiście analogicznych i osadzonych w powiązanej z quasi-romantyczną jeszcze (a obecną w symbolizmie) koncepcją istoczącego się bytu, z równoczesnym przekonaniem, iż próba nadążania za owym twórczym istnieniem udać się może tylko dzięki medium mowy, w której słowo dziwi się słowu, uwielokrotnia swe sensy, a równocześnie gubi je w nadrzędnym wobec nich rytmie. Objawia nieustannie swą indywidualną jednokrotność, a równocześnie pozwala stworzyć synchronizującą czasy wieloznaczność i rytmiczną płynność. Pisał Mandelsztam:

Kiedy na przykład wymawiamy „słońce”, nie wyrzucamy z siebie gotowego sensu (byłoby to wówczas semantyczne poronienie), lecz przeżywamy osobliwy cykl. Każde słowo jest wiązką. Jego sens wystercza z tej wiązki w różne strony i nie jest skierowany do jednego określonego punktu. [...] Poezja tym właśnie różni się od mowy automatycznej, że budzi w nas i potrząsa w środku słowa. (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 94, 95)

Przypomina się tu znów Leśmianowskie wezwanie do zdzierania ze słów „czapek-niewidymek” i – mówiąc Szklowskim – „wskrzeszania słowa”, by za jego pomocą restytuować przejawiskową i prekognitywną formę rzeczywistości. Przypominają się także słowa Andrieja Biełego z tekstu *Magija słow*:

Jeśli nie było słów, nie byłoby i świata. Moje „ja” oderwane od otoczenia nie istnieje wcale; świat oderwany ode mnie także nie istnieje; „ja” i „świat” pojawiają się dopiero w procesie zjednoczenia ich w dźwięku. [...] dlatego świadomość, natura, świat powstają dla poznającego dopiero wtedy, kiedy umie on już tworzyć nazwy; poza mową nie ma ani natury, ani świata, ani poznającego¹⁰.

Odważam się rozwinąć tu ten Leśmianowski kontekst, bo mam wrażenie, że pozwala on lepiej ukazać kierunek zmian, jakim podlegają w latach trzydziestych poetologiczne rozważania Mandelsztama, tak silny akcent kładące teraz na dźwięk i rytm. Nie znaczy to oczywiście, że nakreślone wyżej wątki nie pojawiały się we wcześniejszych szkicach poety. Możemy je odnaleźć

⁹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, ibidem, s. 22.

¹⁰ A. Белый, *Магия слов*, w: idem, *Символизм. Куза самей*, Moskwa 1910. Cyt. za: E. Bo-niecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, s. 17.

choćby w *Słowie i kulturze* oraz w *O naturze słowa*. W latach dwudziestych ich wymowę w dużo większym stopniu dookreślały jednak i ograniczały tezy kulturowe.

Miłosz podobnego kroku, jestem przekonana, nigdy nie uczynił. Więcej nawet – nieodmiennie obawiał się jego ewentualnych skutków, postrzegając jako swoiście nieuchronną zależność między żywiołem poetyckiego instynktu i formotwórczego pędu a chaosem „ja”. Mimo całej ambiwalencji, jaką naznaczony jest jego stosunek do inkantacji mowy (pisałam o tym w rozdziale poświęconym pytaniu o klasycyzm autora *Listu półprywatnego o poezji*), polski poeta, kiedy myślał o składni i rytmie, skłonny był raczej widzieć w nich narzędzia okiełznania wewnętrznego niepokoju, chaosu, cielesnego i biologicznego instynktu, ciemnego erosa, czyli wszystkich tych wątków, które Mandelsztam eksponował w swojej lekturze Dantego. Autor *Skargi klasyka* pisał, wkładając te słowa w usta tytułowego bohatera:

„Ależ doskonale wiedziałem, jak mało świata zagarnia sięć moich fraz i zdań. Niby zakonnik, skazujący siebie na ascezę, nękany przez erotyczne wizje, chroniłem się w rytm i ład składni ze strachu przed moim chaosem”. (*Skarga klasyka*, PP, 141)

A w innym miejscu:

Po jednej stronie jest jasność, ufność, wiara, piękno ziemi, zdolność ludzi do entuzjazmu, po drugiej ciemność, zwątpienie, niewiara, okrucieństwo ziemi, zdolność ludzi do zła. Kiedy piszę, pierwsza strona jest prawdziwa, kiedy nie piszę, druga. Czyli muszę pisać, żeby uchronić się przed rozpadem. (*Cel*, PP, 106)

I w jeszcze innym:

Troska, zgryzota, wyrzuty sumienia, żal, wstyd, niepokój, przygnębienie – a z tego wysnuwa się poezja jasna, zwarta, lita, niemal klasyczna. I kto to może zrozumieć? (*Destylacja*, PP, 102)

To ostatnie pytanie brzmi, przynajmniej w moim odbiorze, niepokojąco retorycznie. Całą swą twórczością, licznymi czynionymi wyborami Miłosz zdaje się odpowiadać, że może to uczynić każdy, kto nad własny niepokój i niemoc więcej waży sobie spokój tych, którzy czytać będą jego frazy. Autor tomiku *To* sugeruje wielokrotnie – wspierając się nierzadko autorytetami, jak choćby słowami Zygmunta Mycielskiego – że lepiej „nikomu swojej prawdy nie ujawniać, nie skłaniać do jej przyjęcia, do poznania rzeczy przekraczających siły bliźniego”, bowiem „prawda jest rzeczą straszną” (*Przemilczane strefy*, T, 1175). „[N]ic nie upoważnia mnie / do wyjawiania rzeczy zbyt okrutnych dla ludzkiego serca” (*Przemilczane strefy*, T, 1175) – powtarza już na własny rachunek. Rację ma Joanna Dembińska-Pawelec, kiedy pisze, że „zakonna

asceza poety-klasyka z [cytowanego wyżej – A.S.] utworu *Skarga klasyka* [...] okazuje się w istocie ucieczką od życia w «rytm i ład składni», poszukiwania schronienia i odosobnienia w transcendencji «porządkującego rytmu»¹¹.

Choć nie mamy żadnych zwerbalizowanych *explicite* świadectw polemicznego stosunku Miłosza do późnego Mandelsztama, sądzę, że autor *Ocalenia* mógł nabierać dystansu wobec myśli rosyjskiego poety właśnie wówczas, gdy pojawiało się w niej inne zhierarchizowanie dwu korespondujących od początku wątków („kulturowego” i – by tak rzec – „czysto poetyckiego”), a w konsekwencji – nieco inny sposób rozumienia niezmiennego wezwania do próby osiągnięcia architektonicznego ładu dzieła i tekstu. Harmonii postrzeganej zrazu jako „wykryształizowana wieczność” (*Puszkina i Skriabina*, SiK, 192), później jako pochodnej „wewnętrznego obrazu struktury” (*Rozmowa o Dancie*, SiK, 97), opartej przede wszystkim na fonetyce i intonacji. Wówczas gdy – mówiąc jeszcze inaczej – uwaga kładziona w okresie akmeistycznym na architektonikę kulturowych obrazów, którą po mistrzowsku opisywał Ryszard Przybylski w eseju *Wdzięczny gość Boga*, przeniesiona zostaje na architektonikę dźwięków i ich „formotwórczy pęd” (*Rozmowa o Dancie*, SiK, 96), podporządkowane pokrewnej, ale nietożsamej z pierwszą, poetyckiej zasadzie przeistaczalności materiału słownego. Warto dodać, że istotę tej ostatniej najciekawiej przedstawił Clarence Brown, co prawda w odniesieniu do prozy autora *Zgiełku czasu*¹². Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć, że ten zauważalny już u schyłku lat dwudziestych i w latach trzydziestych zarówno w dykcji poetyckiej Mandelsztama, jak i w jego tekstach programowych zwrot ku liryczności nasyconej „energiją fonologiczną” interpretowany bywa także jako powrót poety do jego żydowskich korzeni. Autorka tej tezy – Clare Cavanagh – odnajduje w *Czwartej Prozie* i właśnie w *Rozmowie o Dancie* wspólne świadectwo odbudowywania „żydowskiej” poetyki, w której koherencji oficjalnej kultury przeciwstawiony zostaje chaos mowy niezasymlowanych Żydów. „Dla Mandelsztama z *Czwartej Prozy* i *Rozmowy o Dancie* – pisze znakomita badaczka – oryginalna kultura rozkwita na granicach i pobrzeżach, żywiąc się «chaosem i brakiem spójności»¹³. Jest wyrazem sprzeciwu wobec oficjalnej – tu reżimowej – kultury porewolucyjnej Rosji. Jest znakiem sprzeciwu i równocześnie nową jakościowo próbą utrwalenia i obrony własnej, indywidualnej tożsamości.

¹¹ J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 218.

¹² *The prose of Osip Mandelsztam: The noise of time, Theodosia, The Egyptian stamp*, translated, with a critical essay by C. Brown, Princeton, N.J., 1967.

¹³ C. Cavanagh, *Poetyka żydowskości: Mandelsztam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 50.

Tworząc swoją tożsamość i tradycję, której nie zdoła pochłonąć wszechogarniający „obcy reżim”, Mandelsztam powraca do „dziur” i „luk” swojej żydowskiej przeszłości, do miejsc, które nie dały wypełnić się obcą treścią. Bezdomność, poczucie obcości, rozdarcie i chaos stają się esencją jego twórczości i kultury, złożonych – jak on sam – z „powietrza, pęknięć i nieobecności”. [...] Poeta-Żyd nie potrzebuje się lękać braku akropolii, pęknięć w tradycji, roztrzaskanej tożsamości, kiedy ciągłość i wartość czerpie właśnie z nieistniejących części, z „chaosu i luk” [...] uczy się [...] u Dantego, jak obracać językowy nieład na swoją korzyść i na korzyść poezji¹⁴.

I dalej, jeszcze silniej podkreślając dystans Mandelsztama wobec akmeistycznych wyborów, Cavanagh pisze:

Rodzinna „wstydliva mowa [*postydnaja rzecz*]” została przetworzona [...] w „świadomie bezwstydną [*naroczito biestyżaja*]” włoską mowę Dantego i rosyjski jego własnych utworów. Przedtem dziedzictwo żydowskiej „niemoty” i językowego chaosu [Mandelsztam – A.S.] traktował jak swego wroga i nieprzyjaciela kultury. W chwili, kiedy sam zmienił się we wroga kultury, to dziedzictwo nie stało się po prostu sojusznikiem, lecz – prawdziwą esencją poetyckiego języka. Pełną energii, zawsze gotową do czynu herezję, która nieustannie rzuca wyzwanie „tak zwanej kulturze”, obraża jej normy, ignoruje zasady i niszczy struktury. Taki poetycki język, język poety-Żyda, stał się dla Mandelsztama głosem prawdziwej kultury i żywej tradycji¹⁵.

Nie jestem do końca przekonana, czy Cavanagh ma rację w tak jednoznacznym utożsamianiu nowej poetyki „formotwórczego pędu” i „przeistażalności mowy” z tradycją żydowską i mową niezasymilowanych Żydów, tym bardziej że – jak sama pisze – w latach trzydziestych „tematyka żydowska <niemal całkowicie znikła>”¹⁶ z twórczości Mandelsztama. W interesującym mnie kontekście uwagi badaczki są jednak bardzo ciekawe ze względu na podnoszony tu aspekt wyboru bycia poza kulturą rozumianą jako ostoja hierarchicznych form porządkujących żywioł życia. Z całą mocą wybrzmiewa w nich bowiem wątek, na który sama pragnę zwrócić uwagę jako na zasadniczo obcy myśleniu Miłosza.

Jeśli mam rację, jeśli polski poeta w istocie krytycznie odnotowywał zmianę w planie Mandelsztamowskich rozważań o naturze słowa, byłby to kolejny przypadek potwierdzania stałej dla polskiego poety wstrzeźliwości wobec wszelkiej liryki, dla której język i wewnętrzna (w tym przypadku intonacyjno-muzyczna) doskonałość i spójność formy jawią się jako ważniejsze od

¹⁴ Ibidem, s. 55, 60.

¹⁵ Ibidem, s. 62.

¹⁶ Ibidem, s. 48. Gregory Freidin w przywoływanej przez Cavanagh *Czwartej Prozie* odnajduje nawet niepokojące ślady antysemityzmu, kierowanego jednak – jak rzecz tłumaczy badaczka – przeciw Żydom asymilowanym. Zob. G. Freidin, *A Coat of Many Colors. Osip Mandelsztam and His Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley 1987, s. 292.

mowy, a praca poetycka – od uprawiania kultury. Liryki, dodajmy, która w wyniku tego przesunięcia tracić może, paradoksalnie, odporność wobec dyskursów zewnętrznych: jawnie obcych macierzystej tradycji, wsłuchanych bardziej w ducha czasów niż w pytania stawiane przez rodzimą kulturę. Stały one w centrum Mandelsztamowskich obrazów „rzeczywistego” antyku i świata jako zamieszkiwanego przez człowieka bożego Pałacu, wypełniających wiersze z *Kamienia* i *Tristiów*, a także rozważań o głębokiej helleńskości mowy rosyjskiej, tak charakterystycznych dla wczesnych szkiców Mandelsztama. Przesunięcie, jakie później następuje, objawia się przede wszystkim nasileniem wątków i obrazów związanych ze współczesną, egzystencjalnie doświadczaną historią oraz postępującą tragedią podmiotu, który poddany zostaje teraz coraz wyraźniej współczesnemu, a nie „poprzecznemu”, wymiarowi czasu, o którym czytaliśmy w szkicu *Puszkina i Skriabin*. Równocześnie w tekstach okołopoetyckich, przede wszystkim w omawianej tutaj *Rozmowie o Dantem*, z większą mocą wybrzmiewać zaczynają tezy dotyczące jakości czysto poetyckich, ujęte przy tym – co starałam się pokazać – w sposób nasuwający skojarzenia z symbolizmem i formalizmem. Mandelsztam napisze na przykład – w tym kluczowym dla jego rozumienia poezji w latach trzydziestych szkicu – że „[h]istoryczne podejście do Dantego jest równie niezadowalające jak polityczne czy teologiczne” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 99). W zamian za to wskazywać będzie konieczność wyjaśniania „wewnętrznego oświetlenia Dantejskiej przestrzeni, dające się wywieść tylko z elementów struktury” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 98). Wzywać będzie do podjęcia „studiów nad wzajemną zależnością uniesienia twórczego i tekstu” (*Rozmowa o Dantem*, SiK, 132).

Takiemu przeniesieniu akcentu na poetycki walor towarzyszyć musiało choćby minimalne zmniejszenie uwagi dla tego, co i z jakiego powodu winno się „wcielać” w słowie. Autor *Przeciw poezji niezrozumiałej* tę zmianę akcentów postrzegać mógł, w dokonywanej po latach lekturze, jako zgodę na swoją degradację, a w każdym razie osłabienie kulturowej funkcji poezji. Sam powtarzał przecież – jak pamiętamy – po wielokroć, że ów niepożądany efekt koresponduje, a może wręcz jest skutkiem ograniczania rozumienia słowa, które musi zawsze „dążyć do serca rzeczy”, a jednocześnie „być zawsze po stronie *mythos*” (P, 174). Konsekwentnie zwalczał więc nie tylko jaskrawe świadectwa, ale też minimalne sygnały – wysłyszane słusznie czy niesłusznie – które sugerować by mogły osłabianie kulturotwórczej mocy słowa, jaką sam – znów podobnie jak wczesny Mandelsztam – wiązał przede wszystkim z wątkami historiozoficznymi, antropologicznymi i eschatologicznymi. Miłośz był i pozostał przekonany, że pojawiającej się tu ewentualnie straty nie może zrekompensować największa nawet dbałość o jakość czysto poetycką.

Podejrzewam, że tu właśnie tkwi przyczyna milczenia polskiego poety o późniejszej twórczości autora *Zeszytów woroneskich*, a także głębokie źródło (poetologiczne, a nie „lustracyjne”¹⁷) zaskakującej tezy Miłosza o nieodporności Mandelstama na dyskursy i postawy własnej epoki. Tezy, na które sformułowanie miały bez wątpienia w jakimś stopniu wpływ znane polskiemu poecie interpretacje amerykańskich badaczy twórczości autora *Zeszytów woroneskich*. Mam tu na myśli szczególnie pracę Gregory’ego Freidina *A Coat of Many Colors*¹⁸, którą Miłosz w swoim *Komentarzu do „Ody do Stalina”* cytował, nie podając jednak jej wiele mówiącego podtytułu: *Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*¹⁹. Do grona tych lektur (choć tu nie mamy potwierdzenia ich znajomości) należą być może także dwa nawiązujące do książki Freidina szkice Donalda Davie’go: *From the marches of Christendom*, w którym pojawia się przeciwstawienie polskiego i rosyjskiego poety na gruncie odmiennego podejścia do herezji, oraz podobną w wymowie recenzję tego samego badacza z książek Aleksandra Fiuta *Moment wieczny* i *A Coat of Many Colors* Gregory’ego Freidina właśnie.

Nawet jeśli pominąć te pozycje, a samą wyostrzoną retorycznie tezę nieco osłabić, bez większego ryzyka przypuszczać możemy, że Miłosz jako czytelnik liryki Mandelstama nie mógł pozostać obojętny na zapisane w niej pospołu, a dramatycznie skontrastowane: akmeistyczny hymn wyrażający wiarę w słowo i następującą po nim, wybrzmiewającą na jego tle tym dobitniej, opowieść o dramacie mowy. Mowy najpierw zawłaszczanej, a potem utraconej. Oceniać mógł tę ewolucję jako dowód swoistej rezygnacji. Także jako wyraz wyrzeczenia się koniecznego dystansu – „stylu” – tak istotnego dla pokonywania rozpaczy, której doznanie sam zawsze tonował i skrywał.

W rzeczy samej, późna liryka Mandelstama bardzo wyraźnie odnotowuje świadomość pogłębiania się procesu degradacji, utraty, nieobecności słowa. Zaniku mowy i rozpadu człowieka. W planie biograficznym towarzyszy jej najpierw długotrwałe zamilknięcie poety (związane najpewniej także z cho-

¹⁷ W tekście *Poeta i państwo*, napisanym w reakcji na liczne polemiki z *Komentarzem do „Ody do Stalina”*, Miłosz zaznaczał, że napisał swój komentarz „bez najmniejszych zamiarów lustracyjnych – całkowicie poza kategorią «powinien był – nie powinien był»”.

¹⁸ G. Freidin, *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*, op. cit.

¹⁹ Rodzaj nawiązań Miłosza do tej książki opisywała Clare Cavanagh w szkicu *Afterword: Martyrs, Survivors, and Success Stories, Or The Postcommunist Prophet*, w: eadem, *Lyric Poetry and Modern Politics. Russia, Poland, and the West*, New Haven, London 2009. Szkic ten przynosi także bardzo ciekawe spostrzeżenia na temat skłonności środkowo- i wschodnioeuropejskich poetów do postrzegania swego losu w wymiarze symbolicznym, co prowadzi nawet do swoistej rywalizacji na tym polu.

robą). Nie ono jednak jest tutaj rozstrzygające. Nawet wówczas, gdy Mandelsztam ożywiony pobylem w Armenii zaczyna znowu pisać, utwory opowiadające o utracie i niemożliwości słowa pojawiają się coraz częściej, by w *Zeszytach woroneskich* świadczyć już tylko o nieodwołalności tego procesu. Równocześnie myślenie o słowie powiązane zostaje w konsekwencji doznawanego dramatu, nie – jak wcześniej – z rozważaniami o fundamentach kultury (co Miłoszowi musiało być i pozostało bliskie), ale z sytuacją samego podmiotu, który podlega degradacji i nie może już mówić, a co najwyżej czuć. O ile w dedykowanym Annie Achmatowej wierszu z roku 1931 Mandelsztam pisał jeszcze:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Так вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

Uchroń moją mowę na zawsze za posmak nieszczęścia i dymu,
Za smolnie kolistą cierpliwość, za dziegieć mozołu wytrwały.
Tak woda w nowgorodzkich studniach powinna się czernią wydymać,
By się w niej wigilijna gwiazda odbiła siedmioma płetwami,

([*** Uchroń moją mowę na zawsze...], przeł. S. Barańczak,
NaS, 168, 169)

o ile w innym wierszu z tego samego roku powtarzał z nadzieją na ziszczenie: „Niech z dna nocy polarnej błękitny lis wyjdzie, / Niech mi załśni w mroźnej piękności” ([*** Tak, za chwałę tych dni...], przeł. J. Pomianowski, NaS, 159), o tyle w czasie, gdy głębia stalinowskiego mroku tężała coraz bardziej, przesłaniając widok nieba i świetlistych pejzaży, świadczył już niemal bez wyjątku o niemożności zrealizowania tych pragnień. Pragnień wciąż jeszcze pamiętanych, ale już swoiście niebyłych, bo niedostępnych i niemożliwych do spełnienia, właśnie z powodu braku mowy. Późne wiersze Mandelsztama coraz dobitniej oddają postępującą niemoc tego, który pragnie śpiewać, ale śpiewać już nie może. Tego, kto doskonale zna wartość i potrzebę odebranego mowie ładu, ale kto nie potrafi już jej wokół odnaleźć i zobaczyć wbrew doznawanej historii.

Народу нужен свет и воздух голубой,
И нужен хлеб и снег Эльбруса.

И не с кем посоветоваться мне,
А сам найду его едва ли –
Таких прозрачных плачущих камней
Нет ни в Крыму, ни на Урале.

Народу нужен стих таинственно-родной,
Чтоб от него он вечно просыпался
И льнянокудрою каштановой волной –
Его дыханьем умывался.

Ludziom potrzebne światło i błękit przestrzeni,
Chleb, śnieg Elbrusu, biel obłoków.

**Ale nie mogę naradzić się z nikim,
A sam nie umiem go odnaleźć –**
Takich przejrzystych płaczących kamyków
Nie znają Krymy ani Urale.

Ludziom potrzebny jest wiersz tajemnie-pokrewny,
By na dźwięk jego wiecznie się budzili
I w fali lnianowłosej, kasztanowej, śpiewnej –
W jego oddechu twarze myli.

([*** Tkwią w pajęczynie świetlistych promieni – ...],
przeł. S. Barańczak, NaS, 208, 209, podkr. – A.S.)

Podmiot wierszy zamieszczonych w *Zeszytach woroneskich* po wielokroć zdradza swoje ogołocenie z mowy. Samotny i niemy wsłuchuje się we własną bezradność.

Пою, когда гортань сыра, душа суха,
И в меру влажен взор, и не хитрит сознание.
Здорово ли вино? Здоровы ли меха?
Здорово ли в крови Колхиды колыханье?
И грудь стесняется, без языка тиха:
Уже не я пою, – поет мое дыханье –
И в горных ножных слух, и голова глуха.

Śpiewam, gdy krtań wilgotna, dusza schnie
I w miarę mokry wzrok, i proste rozeznanie.
Czy zdrowe wino? zdrowy bukłak? krew
Czy zdrowa? w krwi Kolchidy kołysanie?
**Ścieśnia się pierś, bez języka, niemowa,
Już nie ja śpiewam – oddech śpiewa mnie –**
W górniczych schronach słuch i głucha głowa.

([*** Śpiewam, gdy krtań wilgotna...],
przeł. M. Jastrun, NaS, 215, podkr. – A.S.)

O tej utracie słowa, nieobecności mowy jako ważkim motywie poezji swego męża pisała także w poruszający sposób Nadieżda Mandelsztam w eseju *Mozart i Salieri*, łącząc to spostrzeżenie – co dla mnie w kontekście stawianej powyżej tezy niezmiernie ważne – z uwagami o poddawaniu się

przez autora *Rozmowy o Dantem* rytmowi, który samo słowo swoiście zagłuszał i skrywał.

U Mandelstama – pisała Nadieżda Jakowlewna – wstuchiwanie się w siebie przechodziło w końcu w mamrotanie i zamiast jednego zwycięskiego dźwięku pojawiała się rytmiczna całość. [...] proces twórczy w swoim początkowym stadium przedstawiał się więc w sposób następujący: wstępny niepokój, brzącający zlepek formy, czyli „bezdźwięczny chór” z trudem wyłowiony przez słuch, zaczątkowe mamrotanie, w którym już ujawnia się pierwiastek rytmiczny – i w końcu – pierwsze słowa. Zamiast niepokoju tryumfuje nareszcie radość pierwszych odkryć. I po tym wszystkim na poetę spada nowe nieszczęście: trzeba szukać zgubionego słowa²⁰.

Nie trzeba dodawać, że Miłosz tego progu nigdy nie przekroczył, nawet w swoich najdramatyczniejszych utworach, niwelując rozpacz właśnie dzięki wierze, że mowę podobnie jak człowieka można uratować, zachowując dystans między dramatem a wyrazem, między językiem, jaki czyni z mowy historia, a słowem, w którym poeta pomimo i wbrew traumie świadczy z uporem o możliwości ładu, piękna i tego, co akmeistyczny Mandelstam nazywał architekturą słowa. Symboliczna wydaje się tu strofa kończąca stosunkowo wczesny, powszechnie znany wiersz autora *Miasta bez imienia* poświęcony wiernej mowie. W utworze tym także nie brakuje przecież słów o zwątpieniu. To ostatnie okazuje się jednak nieostateczne, a posłanie poetyckie, polegające na choćby częściowym ocalaniu mowy i ładu, zachowuje swą aktualność.

Są chwile, kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.
Bo ty jesteś mową upodlonych,
mową nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów,
mową konfidentów,
mową pomieszanych,
chorych na własną niewinność.

(*Moja wierna mowo*, MBI, 594)

– pisze Miłosz, by chwilę potem w końcówce wiersza odnaleźć sposób chronienia słowa przed degradującym wpływem historii. Role między podmiotem a ojczystym językiem zostają tu zresztą – jak pamiętamy – odwrócone. Polszczyzna-ojczyzna, traktowana przez emigranta jako enklawa tego, co rodzinne i własne (to wątek bardzo silnie obecny także w eseistyce wczesnego Mandelstama²¹), przedstawiona zostaje ostatecznie jako przedmiot terapeutycznych działań poety.

²⁰ N. Mandelstam, *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, op. cit., s. 38–39.

²¹ W wielu szkicach Mandelstama pojawiają się tezy o konieczności odkrywania w poezji prawdziwego „żywiotu mowy rosyjskiej” (*O poezji*, SiK, 23). Autor *Kamienia* określa go mianem

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

(*Moja wierna mowo*, MBI, 595)

Ten motyw przewija się przez całą twórczość autora tomu *To*. Nawet w tym niezwykle ciemnym w tonacji tomie, otwarcie ujawniającym skrywaną rozpacz polskiego twórcy, Miłosz napisze po latach:

Tylko nie wyznania. Własne życie
Tak mnie dojadło, że znalazłbym ulgę,
Opowiadając o nim. [...]
Więc co mnie powstrzymuje? [...]
Nawet gdybym dojrzał do skargi hiobowej,
Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny
Porządek rzeczy. Nie, to co innego
Nie pozwala mi mówić. Kto cierpi, powinien
Być prawdomówny. Gdzież tam, ile przebrań,
Ile komedii, litości nad sobą!
Fałsz uczuć odgaduje się po fałszu frazy.

Zanadto cenię styl, żeby ryzykować.

(*Przepis*, T, 1161)

W jednym z listów do Konstantego Jeleńskiego odnaleźć możemy fragment, w którym poeta wyjawia jeszcze jeden – kto wie, czy nie najważniejszy

głębokiego hellenizmu i rozumie jako zdolność słowa do wyrażania i ucieleśniania „tajemnicy dobrowolnego wcielenia”. W szkicu *O naturze słowa* poeta napisze, że mowa rosyjska stała się „ucieleśnionym dźwiękiem i ucieleśnioną mową” (SiK, 28). Także i w tym przypadku Mandelsztam postępuje, czego nie sposób przeoczyć, chrześcijańską figurą wcielenia: „Słowa, które stało się ciałem”, zachowując równocześnie swą głęboko materialną (brzmieniową) i duchową (sensotwórczą, metafizyczną) materię i substancję. Zadaniem poezji jest według akmeisty właśnie pielęgnacja tak pojętej natury słowa. Zadaniem poety i każdego dbałego o rodzimą kulturę Rosjanina jest natomiast uprawa filologii. Niezwykle pięknie i trafnie tę wyrażoną w figuratywnym języku myśl Mandelsztama ujął Ryszard Przybylski, pisząc: „Hellenizm to przede wszystkim miłość do filologii. Skoro esencja człowieka ukryta jest w artykułowanej mowie, to człowiek, który szanuje samego siebie, musi również kochać słowo. Nienawiść do słowa to nienawiść do człowieka”. Podobne sądy o konieczności pielęgnacji „geniuszu języka”, który winien w poezji być bardziej słyszalny niż „geniusz jej autora”, odnajdujemy w pismach innego ojca nowoczesnego klasycyzmu – T.S. Eliota. Zob. R. Przybylski, *Skrzydłata twierdza nominalizmu*, w: idem, *Wdzięczny gość Boga*, op. cit., s. 36. Zob. też: T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk?* w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 77.

– powód tego swoistego tonowania pesymizmu i wiedzy. Otóż jest nim obawa przed byciem poza kulturą.

Ciężkie mam życie. I jeżeli sobie coś wyrzucam w zakresie mojego pisania, to że mój pesymizm nie został tak ujawniony, jak był powinien – tylko że **wtedy przekracza się pewną granicę jakiegoś ludzkiego *decorum* i jest się wyraźnie poza kulturą**²².

– pisze Miłosz i zaraz potem wypisuje fragment własnego wiersza:

O piękno, błogostawieństwo: was tylko zebrałem
Z życia, które było gorzkie i pomyłone,
Takie, w którym poznaje się swoje i cudze zło.
Zachwyty porażał mnie i tylko zachwyty pamiętam.
Wschody słońca w nieobjętym listowiu,
Kwiaty otwarte po nocy, trawy bezbrzeżne,
Niebieski zarys gór dla krzyku hosanna.
Ile razy myślałem: nie to jest prawda ziemi.
Od przekleństw i zawodzeń skąd tutaj do hymnów?
Dlaczego chcę udawać, kiedy wiem tak dużo?
Ale usta same wychwalały, nogi same biegly,
Serce mocno biło i język rozgłaszał wielbienie²³.

Bardzo charakterystyczna jest w interesującym mnie kontekście także odmienność myślenia polskiego i rosyjskiego poety o milczeniu. Podczas gdy dla Mandelstama jest ono jednoznacznie powiązane z nieobecnością, brakiem, niebytem, śmiercią miłości i człowieka, dla Miłosza bywa też stanem świadczącym o pokonaniu ograniczeń języka i osiągnięciu stanu doskonałego zachwyty. Polski poeta nie boi się utracić słów – „Być samym czystym patrzeniem bez nazwy” (*To jedno*, K, 914) – ani tym bardziej milknąć w połowie słowa.

Dłty kroily mnie w upale smoczycy pobojowisk.
I czekałem, nie mając w języku wyrazów,
Żeby nazwać to wszystko co moje i ziemi,
Aż duch jakiś, z wulkanicznych mutacji poczęty,
Krzyknie i odczaruje nasze prawdziwe imię.

(*Przed krajobrazem*, GWS, 612)

To jeden z wielu możliwych przykładów. Dla autora powyższych fraz utrata słowa wydaje się chwilowa – nie wiąże się z katastrofą i nie oznacza

²² Z listu Czesława Miłosza do Konstantego Jeleńskiego (30 VII 79), w: Cz. Miłosz, K.A. Jeleński, *Korespondencja*, op. cit., s. 215, podkr. – A.S.

²³ *Ibidem*, s. 216.

utruty czucia. Przeciwnie, zapadające po wielu próbach milczenie pozwala raczej otworzyć się na to, czego posługujący się pojęciami język i tak nie wypowie. Poeta wierzy, że z ciszy, jak z otchłani, może wyjść „martwy lis i zaświadczy[ć] przeciw językowi” (*Na trąbach i na cytrze*, MBI, 570), a dokładniej – jego uniwersalistycznym ograniczeniom. Bohaterowie jego wierszy zresztą nie przez przypadek nie tyle tracą język, ile raz po raz odkrywają boleśnie, acz nie ostatecznie, jego zawodną siłę.

Życie niemożliwe, ale było znoszone.
Pierwszy wypęd była na wiosnę. Teraz mnie język zawodzi
I nie wiem, jak nazwać miedzę grodzoną żerdziami
Od ostatnich domów wioski pod sam las
(Zawsze tych słów brakowało i nie byłem właściwie poetą,
Jeżeli jest poetą, komu słowo sprawia przyjemność).
[...]
Długo uczyłem się mówić, teraz milcząc, daję dniom upływać
(*Gdzie wschodzi księżyc i kędy zapada*, GWK, 663)

Wydaje się, że – inaczej niż u Mandelsztama – w przekonaniu Miłosza istnienie nie musi być wcale potwierdzone słowem, bowiem człowiek, nawet ograniczony niewypowiadalnością i niedostateczną skrupulatnością języka wobec pojedynczego istnienia, może ów jednokrotny w swych fenomenach świat zobaczyć i poczuć, potwierdzając jego i swoją wszechogarniającą obecność mimo – a może właśnie dzięki – zapadającemu milczeniu.

Objawienia dotyku od początku, nie przyjęta żadna wiedza i żadna pamięć.

Chwiejny przechodzień, idę przez targ uliczny po utracie mowy.

Świeczniki w namiotach zdobywców zalał воск, opuścił mnie gniew i na języku mam cierpką zimową renetę.

[...]

Wielki mój lament, bo myślałem, że może trwać rozpacz i że może trwać miłość.

W białym mieście, które nie żąda, nie zna, nie nazywa, a było i będzie.

(*Biel*, MBI, 582)

Ta pewność istnienia pozwala Miłoszowi zapomnieć o wszelkich niedostatkach i zniwelować najgłębsze nawet lęki. Dla Mandelsztama – przeciwnie – mówienie i nazywanie jest niemal zawsze rozstrzygającym i koniecznym świadectwem miłości, życia i obecności.

Tam, gdzie nie ma imion, nie ma też kochanych osób.

Я наравне с другими
Хочу тебе служить,
От ревности сухими
Губами воровить.
Не утоляет слово
Мне пересохших уст,
И без тебя мне снова
Дремучий воздух пуст.
[...]
Тебя не назову я
Ни радость, ни любовь.

Jak chyba wszyscy inni,
Chcę tylko tobie służyć,
Z zazdrości wyschniętymi
Wargami los ci wróżyć.
Ale nie zwilży słowo
Ust tak spierzchłych – za późno:
Gąszcz powietrza na nowo
Bez ciebie jest mi próżnią.
[...]
Nie dla ciebie imiona,
Które czułością ludzą:

([*** Jak chyba wszyscy inni],
przeł. S. Barańczak, NaS, 108, 109)

Tam, gdzie nie ma słów, nie ma też mówiącego. Pozostaje tylko pamięć wypowiedzianych niegdyś fraz. „Ludzkie usta, które już nic nie powiedzą, / Zachowują kształt ostatniego wypowiedzianego słowa” (*Ten, co znalazł podkowę*, przeł. A. Mandalian, NaS, 127). Sens tych wersów, napisanych jeszcze w latach dwudziestych, wzrasta niepomniernie w czasach zsyłki i następującej śmierci poety. W Woroneżu napisze Mandelsztam: „Tak jak męczennik światłocienia – Rembrandt, / Musiałem ująć głęboko w czas, co z wolna niemiał” ([*** Tak jak męczennik światłocienia..., przeł. S. Barańczak, NaS, 213). W tyleż ironicznym, co dramatycznym geście obrony przed funkcjonariuszami systemu zawoła:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Odebrawszy mi morza, wzloty i porywy,
Uwięziwszy na ziemi stłamszonej przemocą,

Cóżeście osiągnęli? Sukces niewątpliwy:
Nie możecie mi zamknąć ust, co wciąż mamrocą.

([*** Odebrawszy mi morza, wzloty i porywy],
przeł. J. Waczków, NaS, 198, 199)

Historia pokazała na szczęście, że pobrzmiewająca w tych słowach nuta wolności i przewyciężenia nakazanego milczenia nie okazała się bezzasadna. Nie znaczy to, że opisywany wraz z ginącym słowem dramat człowieka nie dokonał się w całej swojej okrutnej prawdzie. Brak słowa był tu, podobnie jak śmierć, prostym i niezaprzeczalnym faktem. Warto o tym pamiętać.

Oczywiście, przeciwności i lęków, z jakimi zmagał się Miłosz, nie sposób porównywać z losem Mandelstama. Niemniej autor *Ziemi Ulro* miał prawo pozostać w pewnym stopniu wstrzemięźliwy wobec obecnego w wierszach rosyjskiego twórcy przejścia od wpisanego w manifesty akmeizmu projektu mowy jako narzędzia budowania architektonicznego gmachu kultury do odmiennego jednak zamysłu kładącego nacisk na wewnętrzną formę. Od programu przywracania liryce „zasady tożsamości” w polemice z symbolistami i futurystami, programu, który pozwalał wówczas Mandelstamowi powiedzieć, że oto „Kultura stała się kościołem” (*Słowo i kultura*, SiK, 194), do wiary, że zachowująca „jedność” i spójność forma poetycka, dążąca – przypomnę – do „przeniknięcia samej siebie”, zaferować może poecie coś więcej. Co? Być może wolność, której nie ma w świecie? Obietnicę bezpiecznego trwania we wnętrzu „słownej przestrzeni”²⁴, rządzącej się własnymi prawami, swoiście wsobnej i dlatego niepodległej? Wzór odnawiającego się życia? Argumenty takie raczej by Miłosza nie przekonały. Tym bardziej że, paradoksalnie, ten „czysty” język zbyt wyraźnie i bez ocalającego dystansu opowiadał prawdę podmiotu, któremu epoka, jej historia i utracona mowa niosły śmierć. *Zeszyty woroneskie* autor tomiku *To* czytać mógł przeto, jak sądzę, jako dalekie, a nawet sprzeczne z wyznawanym przez siebie przez całe życie pragnieniem, by poezja, odnosząc się do tego, co trwałe i piękne, potwierdzała niezachwianie nasz hymniczny sprzeciw wobec śmierci, pomimo grozy historii, pomimo podmiotowego pesymizmu i filozoficznych konstatacji o prymacie nicości. Nawet w chwilach największych zwątpień i bolesnych rozczarowań stanem planety i ludzkiej kondycji, nie tylko podtrzymujących, ale wzmagających aktualność pytania *unde malum*, Miłosz nie wyrzekł się swego „ekstacyjnego zachwyty”, nie porzucił właściwego sobie „kodu hymnicznego”²⁵, choć w niektórych tomach wyraźnie go przyciszał.

²⁴ Właśnie to Mandelstamowskie określenie użyte przez Miłosza w *Ziemi Ulro* świadczy niezbicie o znajomości przez polskiego poetę *Rozmowy o Dancem*. Zob. ZU, 158.

²⁵ Zob. D. Pawelec, *Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2.

Czy polski poeta był w tych odczytaniach *Zeszytów woroneskich* i ocenach Mandelsztama sprawiedliwy? Czy ambiwalencja, z jaką interpretował choćby stosunkowo późny wiersz *Lamarck*, nie musi budzić wątpliwości? Jak bowiem pogodzić dwie sprzeczne w istocie, a stawiane przez Miłosza równoległe bez zawahania tezy. Z jednej strony, autor *Sporu przyrodników* podkreślał – zgodnie z własnymi sądami o roli poezjowania – że utwór ten jest „przykładem zmagania się poezji z treścią intelektualną i jako taki może być odtrutką przeciw poezji, która nie oznacza nic poza sobą”. Z drugiej jednak, z nieskrywaną dezaprobatą twierdził, że wiersz *Lamarck* jest „przede wszystkim [...] dowodem skrajnego załamania się poety, marzeniem o cofnięciu się do poziomu istot najniższych na drabinie ewolucji i zdobyciu w ten sposób anonimatu jako sposobu przetrwania”²⁶.

Szczerze mówiąc, nie sądzę, by Miłosz był w swych ocenach ostatniej fazy twórczości Mandelsztama dostatecznie empatyczny i sprawiedliwy, choć – co też byłabym skłonna twierdzić – nie można mu odmówić swoistej konsekwencji. Warto niewątpliwie zauważyć, że prowadząc swój „spór” z autorem *Lamarcka*, miał chyba głębsze powody niż te ujawniane i prowokacyjnie wyrażane w *Komentarzu do „Ody do Stalina”*. Nawet jednak w tej drugiej perspektywie pomijał jeden z ważnych – ba, kluczowych, jak sądzę – wątków myśli Osipa Emiliewicza.

Otóż w pismach okoloepoetyckich Mandelsztama z lat dwudziestych pojawia się myśl, że teleologię oraz kulturowy sens poezji i sztuki w ogóle (nawet tak asemantycznej jak muzyka) można zbudować nie tylko immanentnie – wewnątrz samej poezji, stawiającej pytania kluczowe dla kondycji człowieka i stanu kultury. Rozważającej problemy – do czego równie nieustannie namawiał Miłosz – w zdystansowanym, ironicznym dyskursie „formy bardziej pojemnej”, w której indywidualny głos ginie w splocie wielu dialogizujących ze sobą perspektyw; w poetyckich traktatach, którym towarzyszą epifanijne – „światliste” powiedziałyby Mandelsztam – opisy istniejącego bytu, róży, która jest różą, i lisa, na którego – nauczał Miłosz – trzeba patrzeć, bo po prostu „jest”. Jądrzem i nośnikiem owej teleologii – pisał młody akmeista – może być także, i w wielu przypadkach pozostaje jako rozstrzygający, los samego twórcy. Poruszający przykład takiego sądu Mandelsztam zawarł w pochodzącym najpewniej z roku 1915 lub 1916 szkicu *Puszkin i Skriabin*. Pisał w nim:

Pragnę mówić o śmierci Skriabina jako najwyższym akcie jego twórczości. Wydaje mi się, że śmierci artysty nie należy wyłączać z łańcucha jego twórczych osiągnięć. Jest to przecież ostatnie końcowe ogniwo. Z tego całkowicie chrześcijańskiego punktu wi-

²⁶ Cz. Miłosz, *Sporo przyrodników*, „Tygodnik Powszechny” 2004 (25.04). Cyt za: <<http://tygodnik2003-2004.onet.pl/1572>>.

dzenia śmierć Skriabina jest zdumiewająca. Jest niezwykła nie tylko jako przykład pośmiertnego wybuchu legendy artysty w oczach mas, lecz jako źródło całej jego twórczości, jako jej teleologiczna przyczyna. (*Puszkin i Skriabin*, SiK, 186)

Moglibyśmy powiedzieć, że tymi słowy Mandelsztam otwierał proroczco perspektywę na własną, nieprzeczuwaną przecież jeszcze wówczas śmierć. Nie tylko jednak i nie przede wszystkim. W szkicu *Puszkin i Skriabin* rosyjski poeta podpowiadał także – utrzymując wyraźnie kulturową perspektywę – że taka lektura dzieła artystycznego jest możliwa jedynie wówczas, gdy spojrzymy na sztukę europejską z poszanowaniem dla tradycji, na jakiej wzrosła, z pytaniem i z pamięcią o kulturowych źródłach, których jest owocem. Autor *Kamienia*, podobnie jak Eliot i jak Miłosz, wielokrotnie podpowiadał, że źródłem tym jest chrześcijaństwo. Czynił to – warto podkreślić, bo cecha ta wyróżnia go spośród wymienionych twórców – posługując się z niezwykłą odwagą, nie zważając na niebezpieczeństwo stylistycznego nadmiaru, figurami wcielenia i odkupienia. Zanim użył pierwszej z nich, by opisać w roku 1922 helleńskiego ducha mowy rosyjskiej, wykorzystał ją właśnie we wcześniejszym szkicu zainspirowanym odejściem Skriabina.

Artyści chrześcijańscy – pisał wtedy Mandelsztam – są jakby wyzwolencami idei odkupienia. To nie są ani niewolnicy, ani kaznodzieje. Cała nasza kultura licząca dwa tysiące lat, dzięki cudownej łasce chrześcijaństwa to świat wypuszczony na wolność, aby igrał, radował swą duszę i dobrowolnie „naśladował Chrystusa”. [...] **Żywiąc sztukę, oddając jej swoje ciało, proponując jej zupełnie realny fakt odkupienia w charakterze niewzruszonej zasady metafizycznej, chrześcijaństwo nie żądało niczego w zamian.** Dlatego kulturze chrześcijańskiej nie grozi niebezpieczeństwo wewnętrznego zubożenia. Kultura ta jest niewyczerpana, nieskończona, ponieważ triumfując nad czasem ciągle gromadzi łaskę w ogromne chmury i napędza je życiodajnym deszczem. (*Puszkin i Skriabin*, SiK, 188–189, podkr. – A.S.)

Zaiste obraz to daleki od chrześcijańskiej ortodoksji, ale też ucieleśniający dramatycznie jedno z najważniejszych źródeł kultury europejskiej, w epoce „naukowego światopoglądu” wielce niepewnych, będących raczej przedmiotem zakładu niż pewności. Nie przez przypadek właśnie w zakończeniu cytowanego szkicu, w bezpośrednim związku z tezą o śmierci jako o ostatnim ogniwie twórczości, Mandelsztam formułował słynne zdania o „poprzecznym wymiarze czasu” i „harmonii jako wykrystalizowanej wieczności”. Zdania, które – dodajmy – nadawały ostateczny sens jego nauce o trzech wymiarach słowa, opisywanej w *Świcie akmeizmu*, a niepodawanej przez Miłosza nigdy w wątpliwość. Piszę o tym, ponieważ ta koincydencja uświadamia, że waga kulturowego celu, tak dobitnie formułowanego w okresie akmeistycznym, a w późnych wierszach cokolwiek wyciszona, może dzięki temu być inaczej ujrzana. Mandelsztam podpowiada przecież w szkicu *Puszkin i Skriabin*, że

Zakończenie

Zamykając tę książkę, mam poczucie niedosytu i niepokoju. Niezwiązanego bynajmniej z żalem, że nie udało się, co oczywiste, opisać twórczości Miłosza w sposób oddający pełnię jej wewnętrznego skomplikowania i wielostronności. Nie udało się skatalogować wszystkich najważniejszych napięć i antynomii, jakie znaczą myśl i oplatają wiersze poety, a tym bardziej rozstrzygnąć i jednoznacznie opisać tez, wyłaniających się z dialogu zestawianych racji. Zamiar taki, niemożliwy przecież z gruntu do spełnienia, byłby zresztą wyrazem niczym nieuzasadnionych roszczeń do tego rodzaju spójności, której poszukiwanie prowadzić musi do przynajmniej częściowego wygładzenia spornych kwestii. Kusząc nadzieją odkrycia prostego sensu, zadośćuczynienia pragnieniu przedstawienia pełnego i jednocześnie czytelnego obrazu twórczości poety, zmierzać musi nieuchronnie ku jednostronności, by nie powiedzieć – tendencyjności interpretacyjnych odczytań.

Dzieło Miłosza wzywa wszak do postawy zgoła odmiennej. Nakazuje trwać w ciągłym ruchu myśli, konfrontującej biegunowo odmienne sądy i dążenia. Podpowiada, że lepiej pozostać w stałej koniunkcji sprzeczności, bo tylko one w swym nieustannym, oksymoronicznym ruchu wyznaczyć mogą, paradoksalnie, kierunek, w którym warto podążać, szukając kolejnych formuł ocalenia mieszkańców współczesnych krain Ulro. Przekroczyć, a jednocześnie nie zagłuszyć – powtórzę zdanie napisane już we wstępie – prawdy o podstawowej antynomii nowoczesnego człowieka, rozdartego między wierzeniami przodków a bezdusznymi prawami nauki, potrzebą duchowości i racjonalnością, wolnością i koniecznością, doznaniem wydziedziczenia a wizją świata ogrodu, rozpaczą a miłością, wstrętem wobec biologicznych łańcuchów natury i jednoczesną, jakże silną, afirmacją istnienia.

Miłosz, unikając prostych rozstrzygnięć, bez pewności dotarcia do celu – ba, raczej z przekonaniem, że ten ostatni nigdy nie zostanie osiągnięty – wciąż na nowo wyrusza w drogę. Horyzont właściwego mu religijnego w swej istocie pragnienia, przedstawionego w książce jako zasadniczy rys twórczej osobowości i poetyckiej myśli autora *Dalszych okolic*, jak każdy horyzont pozostaje nieodmiennie oddalony i trwale nieosiągalny. Zarysowany w dziele

poety projekt, który starałam się opisać w szeregu zbliżeń na tyleż estetyczne, co metafizyczne kwestie, podpowiadane przez samego Miłosza w jego manifestach, okazuje się w tym sensie projektem tyleż ostatecznym, co niemożliwym. „Pragnienie cudu” jawi się jako konieczne i równocześnie nieustannie zawieszane wskutek swej porażającej absurdalności, spełniające się i nigdy nie spełnione, wyraziście i przesłonięte licznymi ekranami wątpliwości.

Miłosz pozostaje – posłużę się tu trafnym określeniem Danuty Opackiej-Walasek – wieloraki i rozpięty między przeciwnościami, z których każda go niemal objaśnia i każda z osobna ogranicza rozumienie.

Klasyk wadzi się w nim z poetą „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”. Realista wytacza spór zwolennikowi pięknej formy, nie zapominając jednak o jej hierarchizujących zaletach, czyniących ze stylu sprawny oręż przeciw złu i wątpliwości. Co prawda tylko w wypadku, gdy formom towarzyszy pamięć o wpisanych w nie wartościach, dzięki którym z kolei – co poeta wciąż serio rozważa – pokusić można się o terapię nowoczesnego świata, z nadzieją na jej częściową choćby skuteczność.

Miłosz – antymodernista spiera się z głównym nurtem poezji nowoczesnej, celebrując jej doskonałość i odrzucając poetycką czystość, a równocześnie pragnąc zmierzyć się i wykorzystać na wyznaczonych przez siebie prawach stworzone przez nią formy, wyrażające silniej niż kiedykolwiek wcześniej wiedzę o ontologicznych i antropologicznych komplikacjach świata i człowieka.

Miłosz – poeta młodzieńczego Weltschmerzu zbliża się ku gnostyckiemu doświadczeniu egzystencji. Chwilę potem jako konsekwentny piewca istnienia, a także niepewny swych racji marzyciel o „drugiej przestrzeni”, zdaje się jedynie wypożyczać język gnozy, swoiście go instrumentalizując. W topice gnostyckiej odnajduje bowiem przede wszystkim poręczne narzędzie eksponowania swego „wierzącego temperamentu” i jednocześnie negatywny język opisu wciąż rozważanej „hipotezy zmartwychwstania” (*Po odcierpieniu*, NBR, 1108) oraz, nade wszystko, afirmatywnej postawy wobec tego, co po prostu jest. Wszystko to z pamięcią o nowoczesnym, antropologicznym źródle także własnych teistycznych pragnień. Lista komplikacji i kolejnych zwrotów jest tu w zasadzie niewyczerpana.

Dlatego właśnie każda z przywołanych w tej książce formuł, wyeksponowanych w tytułach rozdziałów, musi pozostać otwarta i opatrzona znakiem zapytania. Każda z nich bowiem pozwala tyleż zbliżyć się do twórczości poety, co od niej oddala. Objaśnia i ogranicza jej rozumienie. Znaki wątpliwości, opatrzone kolejne „etykiety”, jakimi sam Miłosz przecież raz po raz pozwalał określić własną dykcję i estetyczno-światopoglądową postawę, są też sygnałem, iż użycie ich ma sens jedynie wówczas, gdy – śladem poety – potraktu-

jemy je jako miejsce początkowych odbić, punkt startu ku doskonalszym, wewnątrznie zdialogizowanym i nasyconym konkurencyjną optyką, formu-łom klasyczności, realistyczności, modernistyczności, religijności. W najszerszym otwarciu każde z przywoływanych przez nie pól rozważań zdaje się zresztą służyć Miłoszowi do kwestii jeszcze donioślejszej. Mianowicie do namysłu „nad” i do dbałości „o” kondycję ludzką, roszczącą sobie zasadnie prawo do dumnego miana *Antropos*.

Wszystkie owe szczegółowe zbliżenia na twórczość autora *Ziemi Ulro* – czy to poetycką, czy eseistyczną, wczesną, dojrzałą czy późną – nieodmiennie przekonują, że sprzeczność pozostaje zasadniczym źródłem poetyckiej energii i Miłoszowego myślenia, mimo niejednokrotnych wyznań i zapewnień o możliwości jej przekroczenia. Pozostaje jednak także – jak powtarzał poeta za Simone Weil – świadomie podejmowanym chwytem otwierania się na transcendencję, oknem na ów nieosiągalny, absurdalny i niemożliwy do osiągnięcia horyzont „cudu”, o którym twórca pisał w szkicu *Religijność Zdziechowskiego*.

Miłosz w swym poetyckim i eseistycznym dialogu z kulturą, z wierzeniami, „izmami” i postawami estetycznymi, nade wszystko w dialogu z własną, skrywaną rozpaczą, prowadzi zatem czytelnika ścieżką kontrastowych wychyleń. Nakazuje równoczesne podjęcie i krytyczne zawieszenie tych samych jakości. Zaprasza do aporetycznych, mnożących się i nakładających się kręgów rozważań nad estetyczną i ontologiczną (w dużo mniejszym stopniu epistemologiczną) wartością. Równocześnie, przy całym owym bogactwie sprzeczności i antynomii, jakimi operuje, jest jednak także poetą przynajmniej dwu silnych twierdzeń i wezwań, powtarzanych przez całe długie i bogate twórcze życie. Pierwsze z tych twierdzeń, odzwierciedlając antynomiczny charakter twórczości poety, postuluje dwutorowość sposobu odnajdywania się nowoczesnej jednostki w odczarowanym i tragicznym świecie. Drugie stanowi już tylko wezwanie do przyjęcia, po owym wstępnym rozpoznaniu nieuchronnego rozdarcia, postawy zasadniczo sprzecznej z nihilizmem i polemicznej wobec wszelkiego rodzaju odślon zainteresowania tym, co negatywne i powiązane z nicością. Miłosz uczy przeto i konsekwentnie stara się nas przekonać, że „groza i część mogą w nas trwać jednocześnie” (PPN, 162), a także, iż nie warto „widzieć oczu zapatrzonych w nic” (*Trzy rozmowy o cywilizacji*, GZ, 533), choćby dlatego, że rachunek możliwych strat przewyższa tu zasadniczo bilans ewentualnych zysków. Warto zatem, mimo wszystko, wbrew głębokiemu zwątpieniu, przeciwstawić się rozpacy i skierować wzrok ku temu, „co napełnia nas radością przez to po prostu, że istnieje” (*Spór z klasycyzmem*, ŚP, 70).

Napisawszy to zdanie, docieram do sedna niepokoju, jaki towarzyszył mi w momencie zamykania tej książki. Czy w istocie nierozstrzygalne – co starałam się pokazać – na szczegółowym poziomie estetyk, „izmów”, wierzeń, organizujące dzieło Miłosza sprzeczności, znosi w pewnym stopniu, a – lepiej byłoby powiedzieć – paradoksalnie jednoczy afirmatywne wobec bytu otwarcie poety, szczególnie silnie wyeksponowane w dialogach autora *Ocalenia* z Aleksandrem Watem i z Osipem Mandelsztamem? Może zmierzając ku takiemu właśnie twierdzeniu, sprzeniewierzam się dykcji, której stosowność do rozważań nad własną twórczością zdaje się podpowiadać sam autor *Hymnu o Perle* i *Traktatu teologicznego*? Może ów niemożliwy, opisywany tu projekt religijnego pragnienia zostaje w tych zbliżeniach ponad miarę spełniony, a sam Miłosz okazuje się więźniem własnego zachwytu i jasności? Jeszcze inaczej stawiając tę kwestię: czy opisywany w ostatnich latach coraz częściej i usilniej Miłosz egzystencjalny, poeta ciemny, liryk wskazywania pozaludzkiego, twórca pogłębiających się lęków i odnawianej gnozy, nie został w trakcie moich lektur nazbyt zminorowany i wygładzony? Być może. A jednak Miłosz, jakiego najlepiej słyszę i do którego z biegiem czasu coraz częściej powracam, jest właśnie taki: pełen antynomii i metafizycznych wychyleń; pełen sprzeczności kreowanych także, może przede wszystkim, po to, by uczynić je dźwignią całkiem serio traktowanego „pragnienia cudu”. Jest zatem w większym stopniu poetą hymnu niż rozpaczy, admiratorem piękna bytu raczej niż zwątpienia i grozy. Jest twórcą, który uczy, że nie warto spoglądać w nic.

Nota bibliograficzna

Kilka składających się na tę książkę szkiców zostało już opublikowanych we fragmentach lub pierwszych wersjach, tutaj znacząco rozwiniętych, poprawionych i uzupełnionych.

Poezja jako rodzaj wyobraźni religijnej. (Gnoza w estetyce Czesława Miłosza), „Przegląd Religioznawczy” 2009, z. 4, s. 57-72

Miłosz – klasyk?, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 473-494

Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nieujawnionych intertekstów szkiców „Przeciw poezji niezrozumiałej” i „Postscriptum”, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2, s. 55-74

„Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. „Gucio zaczarowany” Czesława Miłosza jako traktat o istnieniu, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945-1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 183-196

„Pragnienie cudu”. Z „Ziemią Ulro” w rękę, „Polonistyka” 2011, nr 5, s. 6-16

Język młodzięczego Weltschmerzu. O skutkach i korektach „gnostyckiego doświadczenia egzystencji”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, z. 2

Czesław Miłosz i Osip Mandelsztam o słowie i kulturze. Spotkania i rozejścia, „Porównania” 2012, nr 10, s. 57-70

Bibliografia

I. Podmiotowa

Czesław Miłosz

- Dlaczego napisałem „Komentarz do «Ody do Stalina»”. Poeta i państwo*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 49 (203), 7–8 grudnia. Dodatek tygodniowy „Plus – Minus”
- Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1997
- Komentarz do „Ody do Stalina” Osipa Mandelsztama*, „NaGłos” 1996, nr 2
- Kontynenty*, Kraków 1999
- Metafizyczna pauza*, Kraków 1989
- Ogród nauk*, Lublin 1991
- Piesek przydrożny*, Kraków 1998
- Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*. Rozmowy przeprowadziła Ewa Czarnecka [pseud.], New York 1983
- Postscriptum*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6
- Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990
- Przeciw poezji niezrozumiałej*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5/6
- Rosja. Widzenia transoceaniczne*, t. 1: *Dostojewski – nasz współczesny*, teksty wybrały B. Toruńczyk i M. Wójciak, opracowała i ułożyła w tom B. Toruńczyk, wstępem opatrzyła C. Cavanagh, Warszawa 2010
- Spory przyrodników*, „Tygodnik Powszechny” 2004 (25.04). Cyt. za: <<http://tygodnik2003-2004.onet.pl/1572>>
- Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987
- Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 1989
- Wiersze wszystkie*, Kraków 2011
- Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994
- Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985
- Zejdźcie na ziemię*, „Pióro” 1938, nr 1
- Ziemia Ulro*, Kraków 1994
- Życie na wyspach*, Kraków 1998
- Miłosz Cz., Jeleński K.A., *Korespondencja*, z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl, Warszawa 2011

Osip Mandelsztam

- Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, wybrał, przeł. i komentarzami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2011
- Nikomuni ani słowa...*, przeł. S. Barańczak, A. Drawicz, G. Gieysztor, P. Hertz, M. Jastrun, K.A. Jaworski, M. Leśniewska, L. Lewin, A. Mandalian, A. Międzyrzecki, T. Nyczek, S. Pollak, J. Pomianowski, W. Słobodnik, J. Waczków, W. Woroszyński, B. Zadura, Kraków 1998
- Podróż do Armenii*, przeł. i oprac. R. Przybylski, Warszawa 2004
- Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. i komentarzem opatrzył R. Przybylski, Warszawa 1972
- Zgiełk czasu*, przeł. i oprac. R. Przybylski, Warszawa 1994

Aleksander Wat

- Coś niecoś o piecyku*, w: idem, *Ciemne świedldo*, Paryż 1968
- Korespondencja*, t. 1, wybór, oprac., przypisy, posł. A. Kowalczykowska, Warszawa 2005
- Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1 i cz. 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990
- Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Kraków 1992
- Publicystyka*, zebrał, oprac., przypisami, posłowiem oraz indeksem opatrzył P. Pietrych, Warszawa 2008
- Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991

II. Przedmiotowa

- Balbus S., „Pierwszy ruch jest śpiewanie” (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 461–521
- Baranowska M., *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*, w: eadem, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 19–97
- Белый А., *Магия слов*, w: idem, *Симболизм. Книга самей*, Moskwa 1910
- Błoński J., *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197–210
- Błoński J., *Czym był, czym mógł być klasycyzm*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 123–142
- Błoński J., *Epifanie Miłosza*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 205–228
- Bolecki W., *Od „postmodernizmu” do „modernizmu”. (Wat – inne doświadczenie)*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4
- Boniecki E., *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008
- Brodski J., *Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 75
- Brown C., wstęp do *The prose of Osip Mandelsztam: The noise of time, Theodosia, The Egyptian stamp*, translated, with a critical essey by C. Brown, Princeton, N.J., 1967

- Burek T., *Dialog Wolności i Konieczności albo historyczne wtajemniczenie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 263–280
- Cavanagh C., *Poetyka żydowskości: Mandelsztam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5
- Cavanagh C., *Afterword: Martyrs, Survivors, and Success Stories, Or The Postcommunist Prophet*, w: eadem, *Lyric Poetry and Modern Politics. Russia, Poland, and the West*, New Haven, London 2009
- Chęciński M., *Motywy ontologii i epistemologii tomistycznej w ostatnich tomach poezji Czesława Miłosza*, www.polisemia.pl 2012, nr 2 [dostęp: październik 2012]
- Czapski J., *Raj utracony*, w: idem, *Patrząc*, wybór, przedm., postłowie J. Pollakówna, Kraków 1996, s. 143–162
- Czarnecka E. [Gorczyńska R.], „*Ziemia Ulro*” – rzecz o przestrzeni i religii, w: *Podrózny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem, komentarze*. Rozmowy przeprowadziła Ewa Czarnecka [pseud.], New York 1983, s. 245–255
- Delaperrière M., *Klasycyzm polski w perspektywie europejskiej – wiek XX i XXI*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 583–602
- Demińska-Pawelec J., „*Poezja jest sztuka rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010
- Dudek J., „*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*”: europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza, Kraków 1991
- Dudek J., *T.S. Eliot a poezja polska*, „Ruch Literacki” 1996, nr 3
- Dybiak K., *Poezja pełni istnienia*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 189–204
- Dziadek A., *Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami*, w: idem, *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, wyd. 2, Katowice 2011, s. 142–148
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk?* w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 64–86
- Fast P., *Uwagi o tłumaczeniu pewnego wiersza Osipa Mandelsztama*, w: *Więcej życia niż słów. Szkice o literaturze*, red. M. Telicki, M. Wójciak, Poznań 2011, s. 279–290
- Fiut A., *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, „Pismo” 1981, nr 1
- Fiut A., *Uwierzytelnić swą nieprzynależność*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 11–32
- Fiut A., *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993
- Freidin G., *A Coat of Many Colors. Osip Mandelsztam and His Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley 1987
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX. Do połowy XX*, Warszawa 1978
- Gołębiewska M., *Wybór etyczny według Kierkegaarda a tożsamość w kulturze medialnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 3
- Grodeckij S., *Niekotoryje tieczenija w sowremiennoj russkoj poezji*, „Apołlon” 1913, nr 1
- Guz K., *Pierre Bonnard. Akty w wannie* [online], <<http://www.kul.pl/files/564/public/ARTYkuly/ARTYkuly>> [dostęp: wrzesień 2012]
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór, wstęp, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977

- Herlth J., *Особенности филологического самосознания в русской культуре XX века: Мандельштам, Розанов, Аверинцев*. Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки 2011, том 153, кн. 2
- Herlth J., *Czesław Miłosz w poszukiwaniu innej historyczności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 2
- Heydel M., *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002
- Irzykowski K., *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiałe wyłożona)*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975
- Irzykowski K., *Niezrozumialstwo*, w: idem, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975
- Janion M., *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, w: eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2000, s. 15–38
- Janion M., *Miłosz – Kroński. Epizod z dziejów myśli i poezji*, w: eadem, *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000
- Jaworski M., *Zaczynając od Miłosza (List półprywatny o poezji oraz Pieśń obywatela)*, w: idem, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009, s. 11–32
- Jeffers R., *Kochaj dzikiego łabędzia*, tłum. Cz. Miłosz, w: Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, Warszawa 1980, s. 35 (wydanie Niezależnej Oficyny Wydawniczej „Nowa”, przedruk wydania Instytutu Literackiego w Paryżu z roku 1964)
- Jeleński K.A., *Lumen obscurum*, w: idem, *Chwile oderwane*, wybór i oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2010
- Johnes J., *Two Venetian Ladies on a Terrace, Carpaccio (c. 1475)*, „The Guardian” 2002, 10 August
- Jonas H., *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Liszki 1994
- Kaźmierczyk Z., *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011
- Kłoczowski J.A., *Hiobowe zabawy?*, w: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011
- Kozielski M., *Czerń, śmierć, ciemność*, „NaGłos” 1995, nr 5
- Kristeva J., *„Martwy Chrystus” Holbeina*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 109–138
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998
- Kwiatkowski J., *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, w: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 81–98
- Legeżyńska A., *O głównej różnicy między Watem a Miłoszem*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011, s. 251–267
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011
- Lipski J.J., *Noc ciemna*, w: idem, *Słowa i myśli*, t. I: *Szkice o poezji*, wprowadzenie M. Głowiński, wybór, oprac. edytorskie i noty Ł. Grabal, Warszawa 2009, s. 81–99
- Mandelsztam N., *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wybór, przekład i komentarz R. Przybylski, Warszawa 2000
- Mandelsztam N., *Wtoraja kniga*, Paris 1972

- Markowski M.P., *Homo-logia. Proust w oczach Barthes'a*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999
- Nieuwerkerken A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998
- Nordenfalk C., *The Batavians' Oath of Allegiance. Rembrandt's only Monumental Painting*, Nationalmuseum, Stockholm 1982
- Możejko E., *Modernizm literacki, niejasność terminu i dychotomia gatunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6
- Nycz R., „Słowami... w świat wyglądam”. Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 117–139
- Nycz R., „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 153–185
- Nyczek T., *Bach na dachu Łubianki. (Aleksander Wat)*, w: idem, *Emigranci*, Londyn 1988, s. 11–31
- Opacka-Walasek D., *Apokatastaza w poezji Czesława Miłosza*, w: eadem, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 176–197
- Pagels E., *Ewangelie gnostyczne*, przeł. I. Szuwalska, Wrocław 2007
- Pastuszka W., *Vittore Carpaccio – Dwie weneckie damy i Polowanie na lagunie* [online], <<http://cudaswiata.archeowiesci.pl>> [dostęp: czerwiec 2012]
- Pawelec D., *Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2
- Pietrych K., „Ciemne świecیدło” poezji, czyli krótki traktat o ontologii, historii, poznaniu i etyce, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 139
- Pietrych K., *Miłosz o ciele, starości i umieraniu. Nowy język czy dramat (nie)wyrażania?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 20
- Piotrowski P., *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985
- Piotrowski P., *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989
- Platon, *Kratylos*, przeł. Z. Brzostowska, wstęp M. Kaczmarowski, Lublin 1990
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1994
- Potiebnia A., *Mysł' i jazyk*, Charkow 1913
- Proust M., *Przeciwko niezrozumiałstwu*, przeł. M.P. Markowski, w: idem, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, przeł. M. Bieńczyk, J. Margański, M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 27–32
- Przybylski R., *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Paryż 1980
- Quispel G., *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988
- Rosales Rodrigues A., *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna interpretacja oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, t. XXXIII, s. 247–258

- Sienkiewicz B., *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999
- Sienkiewicz B., *Wątki manichejskie w poezji katastrofistów lat trzydziestych*, „Przegląd Religioznawczy. The Religiosus Studies Review” 2008, nr 3
- Sienkiewicz B., *Młodzieńczy Wat między anarchizmem i katastrofizmem*, w: *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopec, Poznań 2011, s. 45–62
- Sienkiewicz B., *Wczesna poezja Wata i Miłosza – w kręgu myśli i symboliki gnostyckiej*, „Ruch Literacki” 2012, z. 1
- Simmel G., *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 2005, t. 27
- Skarga B., *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005
- Stala M., *Od czarnego słońca do ciemnego świecidla*, „Teksty Drugie” 1980, nr 6
- Stankowska A., *Noty o przemijaniu*, „Twórczość” 1993, nr 1
- Stankowska A., *Nad brzegiem Styksu*, „Arkusze” 1995, nr 2
- Stankowska A., *Miłosz i Miłosz o potrzebie „określonego miejsca na ziemi”*, w: *Česlovo Mi-
lošo skaitymai 3. Kultūrą sankirtos: patirtys ir pokyčiai*, Kaunas 2010, s. 37–44
- Stróżewski W., *Trzy koncepcje istnienia*, w: idem, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 55–80
- Szaniawski K., *Metafizyka zniewolenia – świadectwo Aleksandra Wata*, w: *Literatura źle obecna. (Rekonosans)*. *Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27.X. – 30.X.1981*, Kraków 1986, s. 143–156
- Śniedziwski P., *„Treść, gdy w rytm się stacza”. Leśmian i symbolistyczna fascynacja rytmem*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 3
- Świeściak A., *Poezja Osipa Mandelsztama w przekładach Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Przegląd Rusycystyczny” 2010, nr 1
- Tischner Ł., *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Kraków 2001
- Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany*, przedmowa Cz. Miłosz, Wrocław 1989
- Ward J., *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1974
- Witkiewicz S.I., *Wstęp do rozważań nad niezrozumiałstwem*, w: idem, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. i przypisy J. Leszczyński, postłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976
- Wittlin J., *Blaski i nędze wygnania*, w: idem, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Kraków 2000
- Woźniak-Łabieniec M., *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 108–109
- Wójciak M., *Muza pamięci. O obecności Osipa Mandelsztama*, w: idem, *Enklawy wolności. Literatura rosyjska w Polsce 1956–1989*, Kraków 2010, s. 220–254
- Wójciak M., *„Walka o oddech”. Noty o poetach rosyjskich – Annie Achmatowej i Osipie Mandelsztamie*, w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2011, s. 229–241
- Wyka K., *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 15–41
- Wyka K., *Płomień i marmur*, w: idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1977, s. 259–264

- Wysłouch S., *Diabeł zsekularyzowany, metafizyka zsekularyzowana i świadomość postseku-
larna (o „Bezrobotnym Lucyferze” Aleksandra Wata)*, w: *Elementy do portretu. Szkice
o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopec, Poznań 2011, s. 117–128
- Wysłouch S., *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut poesis pictura*, red.
M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006
- Zieliński J., *Wiersze dla Wata*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red.
W. Ligęza, Kraków 1992, s. 133–151
- Zieliński T., *Religia starożytnej Grecji. (Zarys ogólny). Religia hellenizmu*, Wrocław 1991
- Ziomba A., *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, War-
szawa 2000, s. 99–106
- Żeleński T. (Boy), *Proust jasny i ciemny*, w: idem, *Pisma*, t. 13: *Obiad literacki. Proust i jego
świat*, Warszawa 1958

Indeks osób

- Achmatowa Anna 82, 232, 248
Aleksander Wielki 229
Annienski Innocenty 223
Arbienna Olga 216
Archatowski Roman 36
Arendt Hannah 177
Auden Wystan Hugh 72, 77, 86, 122, 127
Augustyn św. 155
- Bach Jan Sebastian 159, 160, 162, 163,
168, 207, 208, 210, 211, 218, 221, 222,
225, 231
Bacon Francis 19
Balbus Stanisław 74–76
Balmont Konstantin D. 223
Baranowska Małgorzata 139, 146–148,
151, 153, 165, 180
Barańczak Stanisław 82, 208, 212, 217,
218, 233, 248, 249, 254
Barnaba, misjonarz, zw. apostołem 172
Barthes Roland 45
Baudelaire Charles 75, 104, 148
Bereś Stanisław 39, 50
Bergson Henri 62, 241
Bielyj Andriej 223, 242
Bieńczyk Marek 133
Bieńkowski Zbigniew 160
Bierdiajew Mikołaj 24
Blake William 14–16, 18–24, 28, 30, 41,
58, 59, 66, 81, 87
Błoński Jan 36, 39, 40, 70–74, 76
Boecjusz (Amicius Manlius Torquatus
Severinus) 155
Böhme Jakub 18, 58, 81
Bolecki Włodzimierz 70, 129, 139, 142,
157, 158, 165, 168
Boniecki Edward 242
Bonnard Marthe 200, 201
Bonnard Pierre 199–202
Borowy Wacław 78
Briusow Walerij J. 223
Brodski Josif A. 82, 236
Brown Clarence 244
Brueghel Pieter 113
Bryll Ernest 73
Brzostowska Zofia 214
Brzozowski Jacek 182
Brzozowski Stanisław 47
Buonarroti Michelangelo (Michał Anioł)
172
Burek Tomasz 41, 46, 48
- Camus Albert 102,
Carpaccio Vittore 96, 97
Cavanagh Clare 24, 244, 245, 247
Cézanne Paul 229
Chęciński Michał 109
Chlebnikow Wielimir W. 214, 223
Chrystus zob. Jezus Chrystus
Chwistek Leon 148
Ciołkoszowa Lidia 142, 146
Civilis Claudius 173–175
Cwietajewa Marina I. 82
Czapski Józef 18, 200
Czarnecka Ewa zob. Gorceżyńska Renata
Czermińska Małgorzata 234
Czyż Stanisław 129
Czyżak Agnieszka 183, 199
Czyżewski Tytus 177
- Dante Alighieri 23, 206, 238–241, 243,
245, 246
Davie Donald 247
Delaperrière Maria 83
Dembińska-Pawelec Joanna 243, 244
Descartes René (Kartezjusz) 105

- Dostojewski Fiodor M. 10, 17, 18, 22–29, 43, 81, 94, 104, 171
 Drawicz Andrzej 208
 Dudek Jolanta 81
 Duns Scotus Johannes (Jan Szkot Duns) 126
 Dybciak Krzysztof 36, 39, 40, 109
 Dziadek Adam 97
 Dziemidok Bohdan 127
- Eliot T.S. 72, 77–82, 84, 86, 87, 251, 257
 Eurypides 148
- Fast Piotr 205
 Feliksiak Elżbieta 207
 Feuerbach Ludwig 53, 55, 56, 67
 Fiut Aleksander 36, 39, 40, 46, 62, 73, 83, 84, 125, 247
 Freidin Gregory 245, 247
 Freud Sigmund 73, 148
 Friedrich Hugo 76, 207
 Frołow Sylwia 24
- Gawryś Cezary 24
 Gide André 149
 Gieysztor Gina 208
 Gilson Étienne Henri 53
 Głowala Wojciech 126
 Głowiński Michał 181
 Goethe Johann Wolfgang 22, 23, 160, 226
 Gołębiewska Maria 157
 Gombrowicz Witold 12
 Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka) 42, 46, 65, 162, 189, 190
 Grabal Łukasz 181
 Grodeckij Sergiusz 216
 Gumilow Nikołaj S. 204
 Gurwicz, profesor 231
 Guz Karolina 200
- Haake Katarzyna zob. Szewczyk-Haake Katarzyna
 Harasymowicz Jerzy 129
 von Hardenberg Friedrich Leopold zob. Novalis
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 89, 108
 Heidegger Martin 37, 108, 116, 117
 Heraklit z Efezu 108, 118
 Herbert Zbigniew 11, 71, 111
- Herder Johann Gottfried 226
 Herlth Jens 41, 220, 228
 Hermogenes 214
 Hersch Jeanne 51
 Hertz Paweł 208, 211
 Heydel Magdalena 78, 251
 Hiob 28, 29, 46, 64, 67, 171, 195
 Holbein Młodszy Hans 171
 Holz Arno 131
 Homer 199, 223
 Höss Rudolf 177
 Hulewicz Jerzy 120
- Irzykowski Karol 75, 86, 120, 121, 126, 127, 129–131
 Izajasz, prorok 176, 208
- Jakobson Roman 139
 Jan Ewangelista, apostoł, św. 172, 204, 219
 Janion Maria 96, 171
 Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 54
 Jastrun Mieczysław 208, 249
 Jaworski Kazimierz Andrzej 208
 Jaworski Marcin 73, 82, 90
 Jeffers Robinson 102, 103, 106, 116, 117
 Jeleński Konstanty Aleksander 45, 96, 102, 103, 180–182, 236, 251, 252
 Jezus Chrystus 20, 23, 25–27, 29, 63–68, 162–164, 167, 170–176, 191, 214, 215, 219, 220, 257
 Johnes Johnatan 97
 Jonas Hans 38–40, 59–61
 Joyce James 149–152, 154, 169
 Judasz z Kariotu, apostoł 172–175
 Jung Carl Gustav 50, 138
- Kaczmarowski Michał 214
 Kafka Franz 22
 Kamieński Antoni 156
 Kartezjusz zob. Descartes René
 Kawafis Konstantinos 104
 Kaźmierczyk Zbigniew 37–43, 45–53
 Kierkegaard Soren 9, 28, 146, 157
 Kita Beata 61
 Klimowicz Marek 39
 Kłoczowski Jan Andrzej 64, 66
 Kłoczowski Piotr 181
 Kołakowski Leszek 7, 66

- Kopec Zbigniew 183, 199
 Kopernik Mikołaj 16
 Kowalczyk Alina 203
 Kozielski Marian 184, 185
 Kratylos 214
 Kristeva Julia 171
 Kruczonych Aleksiej J. 214
 Kryszak Janusz 36
 Kuryluk Ewa 215, 225
 Kwiatkowska Maria zob. Podraza-Kwiatkowska Maria
 Kwiatkowski Jerzy 35, 74, 88, 120, 129
- L**
 Lacarrière Jacques 48
 Lang Andrew 199
 Lakoff Georg 61
 Lallement Daniel Joseph 109
 Langacker Ronald 61
 Larkin Philip 190
 de Lautréamont (Isidore Ducasse) 179
 Lawrence David Herbert 86, 122
 Legeżyńska Anna 183, 185, 186, 198
 Leibniz Gottfried Wilhelm 226
 Leszczyński Jan 95, 127
 Leśmian Bolesław 75, 160, 161, 241, 242
 Leśniewska Maria 82, 208
 Lévinas Emmanuel 53, 56
 Lewin Leopold 208, 219, 225
 Ligęza Wojciech 187
 Lipski Jan Józef 181
 Locke John 19
 Lowell Robert 190
 Luter Marcin (Martin Luther) 66
- Ł**
 Łabędź Leopold 184, 186
- M**
 Maeterlinck Maurice 131
 Majakowski Włodzimierz 155
 Majewski Józef 24
 Malewicz Kazimierz 111
 Mallarmé Stéphane 75, 86, 121, 132, 135
 Mandalian Andrzej 208, 254, 258
 Mandelsztam Nadieżda Jakowlewna 209, 216, 219, 232, 236, 249, 250
 Mandelsztam Osip Emiliewicz 11, 12, 14, 23, 62, 67, 68, 81–85, 87, 160, 161, 181, 204–221, 223–232, 234–248, 250–258, 262
 Manet Édouard 231
- Marcjon z Synopy 41
 Margański Janusz 133
 Maria (Maryja), Matka Boska 164
 Maria Magdalena św. 64
 Marinetti Filippo Tommaso 145
 Markowski Michał Paweł 133–135, 167, 171, 214, 225
 Marks Karol (Karl Heinrich Marx) 146
 Marx, bracia 195
 Mateusz Ewangelista, apostoł 172
 Meller Katarzyna 83
 Mendès Catulle 135
 Michalski Krzysztof 116
 Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
 Micińska Anna 172, 180
 Miciński Tadeusz 131, 181
 Mickiewicz Adam 17, 18, 23, 58, 66, 73, 81, 89, 91, 133
 Międzyrzecki Artur 208
 Miller Jan Nepomucen 120
 Milton John 19
 Miłosz Oskar Władysław 14, 18, 44, 46, 53, 56, 66, 72, 81, 90, 91
 Mombert Alfred 131
 Monchaty Renée 200
 Mondrian Piet 111
 Monet Claude 231
 Moréas Jean 135
 Mortkowicz Jakub 190
 Mozart Wolfgang Amadeusz 231, 232, 237
 Możejko Edward 70, 71, 135
 Mycielski Zygmunt 243
- N**
 Najman Anatol 235
 Newton Isaak 19
 Niemojowska Maria 251
 Nietzsche Friedrich 17, 22, 24, 25, 53, 54, 105, 146
 van Nieuwerkerken Arent 73
 Nordenfalk Carl 173
 Norwid Cyprian Kamil 73, 78, 79, 89, 120, 138
 Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 240
 Nycz Ryszard 98–103, 105, 125, 135–137, 160
 Nyczek Tadeusz 161, 164, 208

- Ochab Maryna 170
 Opacka-Walasek Danuta 46, 260
- Pagels Elaine 55, 63, 64, 67
 Pankiewicz Marian 200
 Parandowscy Irena i Jan 190, 191
 Parmenides z Elei 108, 110, 111, 114
 Pascal Blaise 9, 52, 53, 58, 102
 Pastuszka Wojciech 97
 Pawelec Dariusz 255
 Pawelec Joanna zob. Dembińska-Pawelec
 Joanna
 Paweł Apostoł, św. 21, 27, 68, 76, 77, 175,
 176
 Pietrych Krystyna 182–185, 193
 Pietrych Piotr 138, 145
 Piotr Apostoł, św. 172, 174
 Platon 62, 214
 Piotrowski Piotr 95
 Podgórzec Zbigniew 25
 Podraza-Kwiatkowska Maria 50, 147
 Pollak Seweryn 208
 Pollakówna Joanna 200
 Pomianowski Jerzy 208, 216, 235, 248
 Pomorski Adam 204, 222, 235
 Pompejusz Wielki (Cnaeus Pompeius
 Magnus) 229
 Ponge Francis 86, 101, 121, 122, 126,
 132
 Potiebnia Aleksandr 215
 Pręczkowska Helena 251
 Prokop Jan 111
 Proust Marcel 22, 86, 132–135, 142,
 149–151, 154, 165–169, 179
 Przyboś Julian 71, 112
 Przybylski Ryszard 62, 67, 68, 71, 83,
 204, 206, 209, 213, 215, 216, 219, 224,
 226, 228, 230, 236, 241, 244, 251
 Przybyszewski Stanisław 131
 Ptolemeusz II Filadelfos 228
 Putrament Jerzy 37, 190
- de Quincey Thomas 148
 Quispel Gilles 61
- Rafaël (Raffaello Santi) 139
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon
 van Rijn) 164, 172–175, 254
 Rilke Rainer Maria 155, 160
- Rimbaud Jean Arthur 75
 Rodin Auguste 172
 Rosales Rodrigues A. 172
 Rosch Eleonor 61
 Rousseau Jean-Jacques 21, 25
 Rozanow Wasilij W. 223
 Różewicz Tadeusz 11, 74, 171, 181, 190,
 192
 Rutkowski Krzysztof 138, 182
 Rymkiewicz Jarosław Marek 71, 72, 74,
 76, 111, 205, 206
 Ryziński Remigiusz 171
- Salieri Antonio 232, 237
 Sartre Jean-Paul 9, 22, 52, 102
 Schiller Friedrich 226
 Schlaf Johannes 131
 Schopenhauer Arthur 61, 66, 132
 Sędziwój Michał 58, 66, 81
 Shapiro Karl 77
 Sienkiewicz Barbara 36, 37, 42, 180,
 199
 Simmel Georg 164, 172
 Sito Jerzy S. 71
 Skarga Barbara 7
 Skriabin Aleksandr N. 220, 256–258
 Skwara Marek 199
 Sławiński Janusz 111
 Słobodnik Włodzimierz 208, 210
 Spinoza Baruch 226
 Staff Leopold 147
 Stala Marian 181
 Stalin Józef Wissarionowicz (Iosif Dżuga-
 szwili) 163
 Stankowska Agata 147
 Stawar Andrzej (Edward Janus) 164
 Stevens Wallace 86, 121, 122, 126, 132
 Stróżewski Władysław 108–110, 113,
 114, 116–118
 Swedenborg Emanuel 18, 19, 21–23, 26–
 28, 58, 66, 81, 87, 115
 Szalewska Katarzyna 234
 Szaniawski Klemens 161
 Szestow Lew 8, 15, 17, 18, 27–30, 81
 Szewczyk-Haake Katarzyna 36
 Szkłowski Wiktor B. 242
 Szuwalska Iwona 55
 Szymborska Wisława 101, 102

Śliwiński Piotr 190, 194, 203
Śniedziwski Piotr 75
Świeściak Alina 205

Tarnowska Maria 79
Telicki Marcin 205
Teofil Mnich 55, 56
Teresa św. 175
Terlecki Tymon 78
Tertulian (Quintus Septimus Florentius
Tertullianus) 13, 64
Tischner Łukasz 36, 65
Tomasz à Kempis 220
Tomasz z Akwinu, św. 108, 109, 112, 113,
124, 126
Toruńczyk Barbara 24
Trznadel Jacek 241

Ujejski Józef 120
Urbanowska Zofia 112

Valéry Paul 71, 75, 83
Villon François 212, 232
da Vinci Leonardo 172, 173, 231
de Voraigue Jakub 148

Waczków Józef 208, 255
Walasek Danuta zob. Opacka-Walasek
Danuta
Walentyn (Valentinus) 55, 63
Ward Jean 78

Wat Aleksander 11, 12, 14, 37, 138–142,
145–192, 194–203, 262
Watowie Ola i Aleksander 187, 189
Weil Simone 9, 10, 18, 28, 102, 104, 261
Wertyński Aleksandr 191
Whitman Walt 82, 86, 106, 122, 223
Wielopolska Maria Jehanne 120
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
59, 86, 95, 102, 120, 127–129, 139–
141, 154, 158, 169
Wittlin Józef 44
Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II
Wolska Maryla 131
Woroszyński Wiktor 208
Woźniak-Łabieniec Marzena 205
Wójciak Monika 24, 205, 234
Wyka Kazimierz 35, 36, 39, 40, 45, 76, 77
Wysłouch Seweryna 199
Wyspiański Stanisław 131

Zadura Bohdan 208
Zagórski Jerzy 37
Zaleski Marek 39, 46, 50, 235
Zdziechowski Marian 8, 15, 17, 27, 30–32,
190
Zieliński Jan 172, 180, 187, 188
Zieliński Tadeusz 209, 227–229
Ziomba Antoni 173
Żeleński Tadeusz (Boy) 133
Żurowski Maciej 251

“In Order not to See Eyes that Are Set on Nothing”. About Czesław Miłosz’s Works

Summary

This book is devoted to Czesław Miłosz’s work which is described by using a range of antinomies in terms of which the poet defined his inclinations towards a particular world view which constantly migrate between deep despair and an equally strong need for affirmation as well as between Manichean tendencies and ecstatic admiration for existence. By creating different kinds of tension, Miłosz wants to transgress – and at the same time not to suppress – the truth about modern man’s basic antinomy which manifests itself in his being torn between soulless laws of science and the ancestral beliefs, rationality and spiritual needs, the determinism of Nature as a whole and the autonomy of particular entities, freedom and necessity, the hurtful experience of being disinherited and a vision of the world as a garden, despair and love, as well as between a forced desire for faith and a profound doubt in the goodness of existence, which accompanied the poet especially in his youth.

This mental dilemma is obviously reflected in the equally characteristic tensions that mark Miłosz’s poetic language. We can find there a network of counterpointing qualities which oppose each other and at the same time highlight the ambivalence of poles that constitute them, namely, on the one hand, of visionary and metaphorized poetry, discursive poetry which is focused on expressing – in a relatively simple and legible language – the most important issues of the epoch, civilization and the modern subject, poetry making philosophical generalizations and presenting every detail from a long-term perspective, which adds clear historiosophical and eschatological dimensions to it and, on the other hand, of lyric containing autobiographical details as well as remembered scents and colors of dresses, the art of word building the planes of salvation (most of all with others in mind) and testifying to the multiplicity of dilemmas which are experienced solitarily, and overwhelming fear felt by an aging man who has to face the death of others as well as his own and asks to have his good deeds and faults weighed up. There is also tension between, let us quote the expressions used by Miłosz himself, “thinking in verse” and the lyric of a “thinking body”, the poetry of terror which reveals a disinherited mind while pondering the need to restore what the poet would call, following Dostoyevsky, religious imagination as well as the necessity of practicing “philosophical faith” and the lyric of a “passionate pursuit of the Real” or, to put it in terms of poetics, the poetry of ironic discourse and epiphanic description.

The chapters of the book’s first part entitled *Myśli i słowa* [*Thoughts and Words*] give a close-up view of the above-mentioned antinomies. The first chapter, which raises

questions about the role of gnosis in Miłosz's esthetics when he was both young and mature deals with the somewhat most important dilemma as it describes the essence of tragedy in terms of which the author of *Trzy zimy* [*Three Winters*] and *Druga przestrzeń* [*The Second Space*] perceived his life. The three subsequent chapters present impressions derived from a careful reading of the poet's manifesto texts, from *List półprywatny o poezji* [*A Semi-Private Letter about Poetry*], which was published in the 1940s, to *Świadectwo poezji* [*The Testimony of Poetry*] from the 1980s and the final "manifestos" from the last decade of the 20th century: *Przeciw poezji niezrozumiałej* [*Against Incomprehensible Poetry*] and *Postscriptum* [*Postscript*]. These works raise questions, which are by no means rhetorical, about Miłosz's Gnosticism, classicism, realism and anti-modernism.

A detailed analysis of manifesto texts, which focuses on explicated hypotheses as well as on hidden intertextual references that are expressed in language, becomes illustrated and tinged with the interpretation of Miłosz's poems. It is when the poet's antinomies take on an even more complex and multiplied form.

The second part of the book contains two *Dialogs* with writers whose lyrics and esthetic programs were, I believe, an important point of reference for Miłosz, namely with Aleksander Wat and Osip Mandelstam. This choice may not at first seem very obvious. Those who first come to mind as Miłosz's important conversation partners are Herbert and Różewicz, whom he would often challenge. Miłosz had a dialog with Herbert about history and historicity for many years during which he asked about the role of memory in creating a social and national identity, the way of being "in" and "in relation to" history and, consequently but no less importantly, about the criteria for evaluating one's own attitudes and choices regarding history. He talked with Różewicz about the essence and sources of evil. These are very important topics which have been raised many times. In this book, however, I decided to look at discussions which have been less frequently reconstructed and which are less conspicuous. These are interesting also because Miłosz not only uses explicated hypotheses when making such references, but he also equally frequently employs oblique statements, meaningful silence and ellipsis. It is worth asking about the meaning of such interpretive gaps which add an axiological dimension to the works as well as "trim" them slightly in a specific way, and which, most of all, make one aware of the selective point of view of the author of *Ocalenie*. Those unapparent and unsystematized points of convergence and divergence between the poet on the one hand and Mandelstam and Wat on the other, which are described here, especially in relation to the author of *Rozmowy o Dantem* [*Conversations about Dante*], as a dialog which has been faked to a certain extent, perform the role of a perfect background that highlights Miłosz's restrained attitude towards lyric which is openly dark, tragic and which does not conceal pain or negativity. However, capturing the silence and ellipsis employed by Miłosz as a reader which are of interest to me requires prior presentation of attitudes which were more or less openly disputed and more or less decidedly rejected by Miłosz as an enthusiast of "edifying literature" and Miłosz as a poet. This is why the dialogs of the author of *Komentarz do „Ody do Stalina”* [*A Commentary on "Ode to Stalin"*] and *O wierszach Aleksandra Wata* [*About Aleksander Wat's Poems*] with the authors of *Mój wiek* [*My Century*] and *Słowo i kultura* [*The Word and Culture*] are preceded with sketches of their poetological reflections. Therefore, each dialog is accompanied and preceded by a prolog devoted to Wat's and Mandelstam's esthetic thought which serves the purpose of bringing out topics from among those raised by these poets which are also relevant to the poetological reflections of the author of *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Only a background outlined in such a manner allows one to show the essence of Miłosz's choices and

intentional omissions which might make one oftentimes willing to dispute with the master of the despair he was overcoming.

Despite the great variety of contradictions described in this book, Miłosz is a poet of at least two strong statements and calls which he repeated throughout his long and rich creative life. One of these statements postulates that a modern individual finds his or her place in a disenchanted and tragic world in a dual way. The other one is a call for adopting an approach which would be essentially contrary to nihilism and polemical against any kinds of manifestations of interest in what is negative and connected with nothingness. Therefore, Miłosz teaches and consistently tries to convince us that our terror and honor can exist simultaneously and that there is no use in looking “at eyes that are set on nothing”, if only because the potential losses considerably outweigh the potential gains. Therefore, it is nonetheless worth opposing despair and, despite profound doubts, resting one’s eyes on “what fills us with joy just because it exists”.

Translated by Anna Mojska

