

Józef Duk

LIRYKA CZESŁAWA MIŁOSZA WOBEK TRADYCJI POLSKIEGO BAROKU

Nie widzę inszych nauk, które by bli-
żej przyzwolitych ludzi obchodziły, jak
moralność, polityka i znajomość lite-
ratury pięknej.

Charles de Saint-Evremond

I

Streszczając rozprawę Claude'a Backvisa o dziedzictwie baroku w poezji Słowackiego¹ Stefan Nieznanowski wyraża mu uznanie za to, że jako jeden z nielicznych zwrócił uwagę nie tylko na pewną serię figur stylistycznych - jak się to przeważnie robi - ale także na odrębność ideową literatury barokowej w stosunku do renesansowej, na różne od renesansu rozumienie państwa, obowiązków szlachci-
ca, stosunku do religii itp. Takie szerokie, wieloaspektowe spoj-
rzenie na zagadnienie zasygnalizowane w tytule tej pracy i w niej
musi obowiązywać: tak ze względu na światową sławę poezji Czesława
Miłosza, jak i ze względu na może nie dość jeszcze doceniany, ale
niewątpliwy europejski kontekst doby polskiego baroku². Wyłonią się

¹ S. Nieznanowski, *Słowacki i dziedzictwo baroku*, "Roczniki Humanistyczne" [Lublin 1959], t. VII, z. 1, s. 245-259; C. Backvis, *Słowacki et l'heritage baroque*, [w:] Juliusz Słowacki 1809-1849, *Livre de Centenaire*, London 1951, s. 27-94.

² Kontekst ten przedstawia J. Starnawski w książce *Barok w literaturze*, Kraków 1973, s. 20-21. Seria *Nauka dla Wszystkich*, nr 195.

zresztą niebawem dalsze uzasadnienia dla takiej perspektywicznej paraleli.

Miłosz świadomie realizuje obowiązujący w renesansie i w baroku wzorzec uczonego artysty (*artifex doctus*)³, konsekwentnie poszukuje prawdziwych wartości, nicuje stereotypy myślowe i odrzuca pozory. Istnieje zapewne analogia pomiędzy zasadniczo rękopiśmiennym obiegiem polskiej XVII w. literatury a emigracyjnym statusem naszego poety. Wolność od cenzury politycznej, kościelnej czy obyczajowej powodowała większą "prywatność" literatury baroku, większą swobodę w wyrażaniu poglądów, emocji, a nawet w doborze słownictwa [moc prowincjonalizmów i wulgaryzmów], ale zarazem pozbawiła ją żywotności: zabrakło czytelnika, adresata i krytyka. Pustka okazała się tak wielka, że wiele wartościowych utworów tej epoki wydobyto na światło dzienne dopiero w XIX albo i w XX w.⁴ Podobne uczucie gorzkiej swobody towarzyszy działalności twórczej pisarza emigracyjnego⁵.

Jeżeli upowszechni się na tyle, że zostanie zrealizowany w praktyce badawczej postulat zastosowania w badaniach literaturoznawczych terminu "humanizmu barokowego" oraz "barokowego klasycyzmu"⁶ wielorakie, głębokie związki poezji Miłosza z literaturą i sztuką baroku odsłonią się szerzej i głębiej. Nie jest to możliwe jeszcze dzisiaj, kiedy to zakłada się umownie opozycję między barokiem a renesansem; umownie, ponieważ przejście od jednej epoki do drugiej nie było zbyt ostre. Barok nie przekreślił też zasadniczego postulat:u poetyki renesansowej, by się od wzorów nie odcinać, by przetwarzać tematy stanowiące powszechną własność. Wiadomo dziś także, iż teoretyczne sformułowania literackie baroku przeważnie powtarzały idee renesansowe, lekko je tylko mody-

³ Cz. H e r n a s, *Barok*, Warszawa 1973, s. 25.

⁴ Miłosz tłumaczy taki obrót sprawy antysarmacką postawą luminarzy oświecenia, którym literatura barokowa wydawała się barbarzyńska i obskurancka. [Cz. M i ł o s z, *The history of Polish literature*, New York 1969, s. 118].

⁵ Miłosz tak się o tym wypowiedział: "Ja sam sądziłem, że nie wytrzymam i że to będzie dla mnie bardzo szkodliwe. Człowiek nie chce dobrowolnie przyjąć samotności, przegranej. Ale jeżeli przyjmie, to wydaje mi się to nawet warunkiem prawdy w słowie pisanym; dlatego, że jeżeli ten człowiek nie ma nic do stracenia, to wtedy dopiero pisze prawdziwie". (Rozmowa radiowa Margyny Miłkaszewskiej z Czesławem Miłoszem, "Poezja" 1981, nr 5/6, s. 130).

⁶ S t a r n a w s k i, *Barok w literaturze*, s. 19.

fikując, natomiast w bezpośredniej praktyce twórczej barok wypracował odmienną, własną poetykę.

II

Poezję Miłosza cechuje szczególna właściwość określana mianem "polifoniczności", tj. umiejętność wczuwania się w style i poetyki minionych epok literackich. Równie mu bliski Kochanowski, co i Tadeusz Różewicz. Ma on przy tym swoich ulubieńców, jak np. Mickiewicz, Blake czy Swedenborg. Owa "polifoniczność" jest w równym stopniu wynikiem wszechstronnej erudycji, co konsekwencją jego stosunku do języka i tradycji literackiej. Dla Miłosza polszczyzna jest językiem bogatym w szereg odmian funkcjonalnych - stwierdza Edward Balcerzan. Cokolwiek znajdzie się w jego rękach - staje się konwencjonalne, tzn. powiedziane w systemie już przygotowanym do komunikacji literackiej przez poprzedników⁷. Pod jego piórem "zwykły" komunikat językowy odbywa wędrówkę w historii kultury; jest wtopiony w rozległy kontekst tradycji kulturalnej i w nim dopiero nabiera odpowiedniego sensu⁸. Poetycką wyobraźnię Miłosza charakteryzuje założony i konsekwentnie realizowany synkretyzm kulturowy: łączenie i zestawianie ze sobą obrazów, symboli i znaków pochodzących z odmiennych, często całkiem rozbieżnych tradycji. Dzięki oryginalnym paralelom poetyckie obrazy Miłosza zyskują na wieloznaczności i wieloznaczeniowości, pogłębiają swoje tło i nabierają sensów ponadhistorycznych. Nad potrzebą zapisu, utrwalenia pojedynczego zjawiska, góruje jednak dążenie do stworzenia syntezy. Lirykę Miłosza znamionuje potrzeba wpisania osobistych, nawet najbardziej intymnych przeżyć w tradycyjne formuły kulturowe. Jest to stała dyspozycja jego wyobraźni. Czegokolwiek ona dotknie, od razu zastyga to w symbol, mit, lub alegorię⁹.

⁷ E. B a l c e r z a n, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, "Miesięcznik Literacki" 1974, nr 1. Cyt. za przedrukiem w książce J. B ł o Ń s k i e g o, *Od-marsz*, Kraków 1978, s. 217. Balcerzan wspiera swoje stanowisko dwuwierszem z *Traktatu moralnego*: "Bo nikt z konwencji/czy formacji//Na którejs nie wysią-dzie stacji". Cyt. za edycją Cz. M i ł o s z a, *Wiersze*, Londyn 1967, s. 225.

⁸ W. P o g o n o w s k i, *Miłosz i Mickiewicz*, "Poezja" 1981, nr 7, s. 11.

⁹ A. F i u t, "W mowie ognia..." (*Wokół poezji Czesława Miłosza*), "Ruch Literacki" 1981, z. 1, s. 3-9. Zob. też jego artykuł "Nad wodą ciemną i por-wistą, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. K ł a k, Katowice 1983, s. 158-178.

Od początku cechuje również tę lirykę skłonność do dialogu, a przynajmniej polifonia wypowiedzi. "Odsłania ona niepewność, rozdarcie; sprężyną dialogu jest dominujące poszukiwanie umykającej prawdy"¹⁰. Aby wyśłowić rozmaite doznania i dążności poeta musi mówić różnymi głosami i powoływać do istnienia momentalne sobowtóry, z którymi nigdy się wszakże w pełni nie utożsamia. Aby dobrze zrozumieć, co mówi chwilowy "głos", musimy pamiętać o jego partnerach. Dialogowość nasiliła się u Miłosza w czasie wojny i później, prowadząc jawnie do liryki roli. Polega ona na tym, że poeta ustępuje tam głosowi wyraźnie zarysowanemu bohaterowi, kształtując z oczywistym dystansem własny doń stosunek. Polifonia jego liryki świadczy o poznawczym rozumieniu funkcji poezji. Dla Miłosza poeta jest tym, który umie mówić wszystkimi językami, a nie tym, który stwarza język wyłącznie własny. Z takiego założenia wynikają w jego liryce: intelektualizacja wypowiedzi, żądanie zakorzenienia się twórcy w przeszłości i w historii, utożsamienie poezji i wiedzy oraz zacieranie granic między liryką a esejem. Dziennikarce zapytującej go o jakąś tradycję, do której czuje się przynależny, którą w jakiś sposób kontynuuje poeta udzielił znamiennej odpowiedzi:

To jest absolutnie oczywiste. Naturalnie, że jestem bardzo silnie osadzony w tradycji. Wszystkie moje wiersze są nawet bardzo trudne do zrozumienia, jeżeli się nie zna historii poezji polskiej, nawet historii Polski. Dlatego tłumaczenia moich wierszy na inne języki są trudne, ponieważ wiersze moje pełne są odniesień historycznych, aluzji do poezji XVIII wieku, do poezji staropolskiej¹¹.

Miłosz zatem nie opowiada się za konkretnym nurtem w różnorodności tradycji literackich, traktuje je wszystkie łącznie - jako skarbnicę możliwości artystycznych, z których czerpie według swego uznania. Z tak szczególnych jego uzdolnień bierze początek imponująca sztuka stylizacji, o której Jan Błoński powiedział:

¹⁰ J. B ł o ś k i, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, "Tygodnik Powszechny" 1980, nr 41, s. 4.

¹¹ Rozmowa radiowa...

Otóż umie on wsłuchać się we wszystkie języki, którymi mówią i mówili ludzie. Jego mowa nie jest "celniejsza", jak chciałby Przyboś, ale raczej "pełniejsza". Przyboś był nieporównanym mistrzem słowa, lecz idiomy, którymi posługiwał się Miłosz, były znacznie bardziej różnorodne (terminy filozoficzne, prowincjonalizmy, pastisze, nawet nieporadna polszczyzna trapera-amatora z Alaski)¹².

Zbyt widoczna stylizacja grozi jednak - przypomina Aleksander Fiut - martwą dekoracyjnością i natrętnym patosem. Miłoszowi nie zawsze dane było uniknąć tego niebezpieczeństwa w przeszłości i niektóre z jego przedwojennych wierszy rażą współczesną wrażliwość swą koturnowością. Dlatego z czasem zmienił on swą strategię pisarską, głębiej ukrył aluzje i stylizacje, staranniej je zaszyfrował, a swoje przeżycia zaczął wypowiadać prościej, oszczędniej i powściągliwiej¹³. Nieuchronną konsekwencją szeroko stosowanej stylizacji okazała się sygnalizowana już "liryka roli", którą można także określić jako ukrywanie się autora za kreowanym podmiotem lirycznym; niejednoznaczność i pośredniość jako wartość liryczną poezji. Własną koncepcję liryki roli opracował poeta już dawno, określając ją pojęciem "ironii artystycznej", a rozumiał przez nią "zdolność autora do przybierania skóry różnych ludzi [...] i przemawiania tak, jakby przemawiał nie on, ale osoba przez niego stworzona [...], dzięki temu możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost, wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwycenia"¹⁴.

Miłosz nie ogranicza się bynajmniej do stylizacji; nie unika także naśladowania konkretnych "dorobków" pisarskich; igra zapożyczeniami, kryptocytatami, fragmentami przywoływanymi w intencji polemicznej, "pobrzmiewaniem" cudzych głosów. Tekst poetycki traktuje jako wielopiętrową konstrukcję aluzji, ale są to jak gdyby dyskretne sugestie na temat możliwości wyczytania "cudzego słowa" ze słów jego własnych¹⁵.

¹² B ł o Ń s k i, *Odmarsz*, s. 206.

¹³ F i u t, "W mowie ognia...", s. 4.

¹⁴ Cz. M i ł o s z, *Kontynenty*, Paryż 1958, s. 70. (Cytowany fragment pochodzi z roku 1947). Cyt. za B ł o Ń s k i, *Odmarsz*, s. 207.

¹⁵ Tamże, s. 219-220.

W tych operacjach pisarskich Miłosza tkwi jakiś pogłos praktyki literackiej, np. epoki baroku, gdyż barokowy poeta tradycję klasyczną naśladował i zarazem się jej przeciwstawiał; przejmując tradycyjne motywy i styl, usiłował jednocześnie wprowadzić jakąś innowację. Wiadomo też, że polski barok przetwarzał obce motywy na swój sposób, że był swoisty i odrębny¹⁶. Operacje zdaniotwórcze i semantyczne Miłosza są wielokrotnie bardziej finezyjne i skomplikowane, ale niewątpliwie istnieje tutaj pewien wspólny mianownik.

Poszukiwaniom filiacji między poezją barokową a liryką Miłosza przyświecać muszą zatem założenia natury ogólnej: "polifoniczność" jego liryki, aktywny stosunek do polskiej spuścizny literackiej, mistrzowskie posługiwanie się stylizacją, a w jej ramach liryką roli. "Cała przeszłość języka - powiada poeta - ukazuje się jako jeden mój pałac, który zwiedzam. Pójdę do tego pokoju, otworzę te drzwi..."¹⁷.

III

Barok interesuje Miłosza jako jeden z wielkich okresów rozwoju narodowego piśmiennictwa, jako jedno z wielu tworzyw literackich i jako jedno z wielu odniesień aluzyjnych. Wydaje się też zasadne przypuszczenie, że jego obraz tej epoki posiada również romantyczną proveniencję. Powszechnie znany jest bowiem jego żywy i gorący stosunek uczuciowy do wielkich romantyków, a zwłaszcza do Mickiewicza. Wiadomo następnie, jakim zainteresowaniem obdarzali oni literaturę i kulturę dawnej Polski. Znane są np. zachwyty Mickiewicza nad świeżo wówczas (1836 r.) wydanymi *Pamiętnikami* Paska. Mickiewicz jest też autorem napisanego po francusku dramatu *Konfederaci barscy* (poezja konfederacji barskiej uchodzi w opinii wielu badaczy za ostatni etap rozwojowy literatury barokowej)¹⁸. Równie znane jest uwielbienie, jakim Polskę XVII i XVIII w. wraz z jej instytucjami ustrojowymi i politycznymi da-

¹⁶ W. W e i n t r a u b, *O niektórych problemach polskiego baroku*, "Przegląd Humanistyczny" 1960, nr 5, s. 27. Przedruk w jego książce *Od Reja do Boga*, Warszawa 1977, s. 77-102.

¹⁷ A. F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1981, s. 44.

¹⁸ Barokowa poezja konfederacji barskiej była - zdaniem W. Weintrauba - artystycznym wyrazem uczuć i upodobań szerokich mas szlacheckich. "Historycznie jest ona zjawiskiem tym ważniejszym, iż nawiązywali do niej i w motywach te-

rzył Słowacki, autor wielu utworów odnoszących się tematycznie do Polski epoki baroku i konfederacji barskiej.

Następnie wchodzi w rachubę intuicyjnie wyczuwalna, a naukowo uzasadniona przez Juliana Krzyżanowskiego linia podobieństwa czy też pokrewieństwa łącząca średniowiecze, barok, romantyzm i modernizm. We wszystkich tych epokach dostrzegł uczony nasilone występowanie takich zjawisk jak satanizm, mistycyzm, folklor w postaci fantastyki, makabryzm i zintensyfikowane wyobrażenia religijne¹⁹. Stał on na stanowisku, że rozwój literatury to seria odrodzeń, łańcuch zjawisk starych, ale występujących w nowej, odmienionej postaci. Nie oznacza to jednak, że barok byłby dokładnym odtworzeniem średniowiecznego alegoryzmu albo romantyzm kopią baroku. Mianownikiem pokrewnych epok jest skupianie szczególnej uwagi na sprawach psychicznych. Znamienny dla "barokowych" twórców jest zmysł dla artystycznej swobody, dla bogactwa formy i fantazji, a także ich pewien "romantyczny" charakter²⁰. Obecność też Krzyżanowskiego jest tutaj uzasadniona stanowiskiem Miłosza, który jako rys naczelny epoki baroku wymienia "przede wszystkim zmianę w religijnym odczuwaniu, pokrewną do tej z późnego średniowiecza, która zdeterminowała nowe widzenie rzeczy"²¹.

Wspomniany na wstępie Claude Backvis także uwydatnia wiele cech wspólnych barokowi i romantyzmowi, jak np. umiłowanie egzotyki, gorącą egzaltowaną religijność i wreszcie kobiecą miękkość, którą pewni badacze (np. D'Ors) uważają także za znamienne dla baroku. Powiada też Backvis, że barok i romantyzm są w Polsce okresami wielkiej prężności literackiej, a literatura tych epok należy do przodujących w Europie: umie operować masami ludzkimi, stwarzać za pomocą słowa iluzje plastyczne, podkreślać ważność bohaterów i szczegółów²².

Znane też jest zainteresowanie naszego poety problematyką teo-
matycznych, i w procederach stylistycznych romantycy". W. W e i n t r a u b, *O niektórych problemach polskiego baroku*, cyt. za t e g o ż książką *Od Reja do Boga*, s. 94.

¹⁹ J. K r z y ż a n o w s k i, *Barok na tle prądów romantycznych*, w jego książce *Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938, s. 13.

²⁰ J. K r z y ż a n o w s k i, *Widnokreśli barokowe*, "Przegląd Humanistyczny" 1960, nr 5, s. 1-6.

²¹ M i ł o s z, *The history of Polish literature*, s. 116.

²² B a c k v i s, *Słowacki et l'heritage baroque*; N i e z n a n o w s k i, *Słowacki i dziedzictwo baroku*, s. 245 i 257-258.

logiczną i mistyczną. Dał mu wyraz w swoich esejach, by wspomnieć przynajmniej książkę *Ziemia Ulro*, a w niej rozdziały poświęcone mistycyzmowi Swedenborga, Blake'a i Mickiewicza. I to jest następny ślad wiodący nas do jego wizji baroku, w którym tak bujnie rozkwitła mistyka w całej Europie. Warto tu przywołać pewną obserwację poczynioną w trakcie jego rozmów z Aleksandrem Fiutem:

Zauważyłem dziwne podobieństwo między *Zdaniami i uwagami* Mickiewicza i, pan się zdziwi, *Wespazjana Kochowskiego Ogrodem różanym*. To jest zbiór jego dwuwierszy na temat epitetów Matki Boskiej: *aurora consurgens* itd. i w ogóle rozmaitych łacińskich terminów, a na każdy temat układa dwuwiersz. Czysto barokowa poezja, barokowe koncepty. Ale poetycko ten dwuwiersz jest często bardzo podobny do *Zdań i uwag*. I co mnie uderzyło, że - współczesnym Kochowskiego był przecież Angelus Silesius. A więc *Zdania i uwagi* mają barokowe źródła²³.

Wprawdzie siedemnastowieczna Polska nie wydała wielkich mistyków sensu stricto jak np. Jakub Boehme czy św. Teresa z Avila (może z wyjątkiem Kaspra Drużbickiego, Mikołaja Łęczyckiego, Daniela Pawłowskiego i Anny Marchockiej), ale w liryce naszej owej doby istnieje niewątpliwie tonacja mistyczna, przejawiająca się literacką ekstatycznością, reprezentowana nazwiskami Sępa-Szarzyńskiego, Grabowieckiego, Miaskowskiego, Karmanowskiego, Sarbiewskiego, Zbigniewa Morsztyna i właśnie Kochowskiego²⁴. Przywołana uwaga Miłosza świadczy o jego poznawczo aktywnym nastawieniu do problematyki baroku.

Ostatni wreszcie prawdopodobny powód jego zainteresowania polskim barokiem to mesjanizm, zjawisko osobliwe i żywotne zarówno w dobie panowania sarmatyzmu, jak i w koncepcji wielkiego, emigracyjnego romantyzmu. Naturalnie siedemnastowieczny mesjanizm polski inaczej wyglądał niż jego dziewiętnastowieczny imiennik.

²³ F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 84.

²⁴ J. P e l c, *Liryka polska XVII w. (Wstęp do problematyki)*, "Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 1, s. 65 i n.; J. S t a r n a w s k i, *Nurt katolicki w literaturze polskiej*, [w:] *Księga Tysiąclecia Katolicyzmu w Polsce*, red. M. R e c h o w i c z, cz. II, *Kościół a nauka i sztuka*, Lublin 1969, s. 192 i 341; K. G ó r s k i, *Od religijności do mistyki, Zarus dziejów życia wewnętrznego w Polsce, Część I, 966-1795*, Lublin 1962, s. 67-186. Autor ten podkreśla kilkakrotnie (np. s. 102 i 132), że polska literatura mistyczna spoczywa dotąd w zapomnieniu, zaś badania nad polską szkołą mistyki są zaledwie w powijakach.

Ten pierwszy głosił, że Polacy są narodem wybranym przez Boga, przeznaczonym do wypełnienia swoistej misji dziejowej w charakterze przedmurza chrześcijaństwa przed muzułmańską nawałą. W konsekwencji wysnuwano zeń pogląd, że "naród szlachecki" został podobnie jak Mesjasz wystawiony na próbę, by spełnił swe posłannictwo (Wespazjan Kochowski w *Psalmidii polskiej*) zaś nieprzyjacielskie najazdy są karą boską za popełniane grzechy. Nietrudno dostrzec tu paralelę z zapatrywaniem zawartymi w *Starym Testamencie* o szczególnym wybraństwie narodu izraelskiego. - Mesjanizm dziewiętnastowieczny wybujał natomiast po upadku powstania listopadowego jako koncepcja solidarnej walki wszystkich ludów z tyraniami despotów pod przewodem Polski jako Chrystusa narodów (Mickiewicz) ewentualnie Winkelrieda narodów (Słowacki). Mickiewicz - pisał Andrzej Walicki - nie mógł pogodzić się z myślą, że polska krew powinna być przelewana tylko w polskiej sprawie²⁵. Przypomnijmy też, że jako jeden z celów oraz jako historyczną funkcję insurekcji listopadowej traktowano obronę liberalnego Zachodu przed caratem. Pogląd ten wydawał się oczywisty i akceptowany powszechnie, ponieważ nie był niczym innym jak przystosowaną do bieżących okoliczności koncepcją przedmurza chrześcijańskiego²⁶.

Rozważania Miłosza o mesjanizmie całkowicie mieszczą się w jego poglądach na tradycję literacką. Z esejów jego można wyprowadzić pogląd, że myśl mesjanistyczna od dawna była składnikiem obsesji narodowych, a kolejne rozbiory stały się czynnikiem wyjątkowo sprzyjającym eksplozji natchnień mesjanistycznych. Nagromadzone przez wieki kompleksy eksplodowały motywami poety - wiejszcza, te zaś prowadziły do usankcjonowania idei zbawienia narodu przez jednostkę, a świata przez naród. Miłosz dostrzega w tym niebezpieczną alienację ongiś pozytywnych wartości, które z chwilą, gdy uzyskały sankcję wartości absolutnych, zmuszają człowieka do pokornego oddawania im hołdów. Zauważa też, że myślenie kategoriami wieczności i narodu, a także marzenia o przywódczej

²⁵ A. Walicki, *Mesjanistyczna koncepcja narodu i późniejsze losy tej tradycji, w jego książce Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*, Warszawa 1977, s. 100.

²⁶ B. Łagowski, *Filozofia polityczna Maurycego Mochnackiego*, Kraków 1981, s. 112.

roli upośledzały tych, którzy żyli w konkretnym wymiarze czasowym, hic et nunc, a ich problemy były zgoła pospolite. Zwykle ambitnym zamierzeniom kreatorskim towarzyszyła ucieczka od teraźniejszości w wymaginowaną przyszłość, dla której wzorem była idylliczna wizja przeszłości. Taką wizję dawnej Rzeczypospolitej jako państwa sprawiedliwości i wolności zawarł Mickiewicz w *Ksiągach narodu i pielgrzymstwa polskiego*. - Wniosek stąd taki, iż indywidualny zachwyt Miłosza nad Mickiewiczem nie wyklucza jednak trzęsawego rachunku zysków i strat, jaki po wieszczu litewskim odziedziczył. Wie on dobrze, iż spadek duchowy romantyzmu i związany z nim system wartościowania stwarza przymusową sytuację dla następców, utrudniając im zachowanie własnej indywidualności²⁷. Mówi o tym m. in. w wierszu *Sentencje*.

IV

Stosunek naszego poety do tradycji jest wyraźnie ambiwalentny: w równej mierze ceni on umysł "niewinny" co i wykształcony na dorobku poprzedników. Owa podwójna miara ujawnia się właśnie w jego wypowiedziach dotyczących literatury i kultury polskiego baroku. Słowacki - jak już pisano wcześniej - uważał naród szlachecki XVII w. za społeczeństwo najdoskonalsze, gdyż ono jedno w dziejach świata uznawało wolność jednostki, swobodę myśli i tolerancję. Wprawdzie twórca *Króla-Ducha* dostrzegał także jego ujemne cechy (pijaństwo, burdy, obżarstwo, anarchia etc.), ale mimo to stawiał je najwyżej. Miłosza pogląd o baroku jest podobnie rozpięty między aprobatą a negacją. Przemawiając w Sztokholmie na uroczystości wręczenia mu literackiej nagrody Nobla powiedział na ten temat:

Dopiero też wykładając w Ameryce zrozumiałem, jak wiele przeniknęło we mnie z grubych murów naszego starego uniwersytetu, z zapamiętanych formuł prawa rzymskiego, z historii literatury dawnej Polski, które dziwią młodych Amerykanów swoimi szczególnymi cechami: pobłażliwą anarchią, rozbrajającym za-

²⁷ A. Hołojuch, *Rozważania Miłosza o języku i tradycji*, "Poezja" 1981, nr 7, s. 19-23. Zob. też J. Dudek, *Miłosz wobec tradycji literackiej*, "Pamiętnik Literacki" 1981, R. LXXII, z. 4, s. 107-121.

ciągłe spory humorem, zmysłem organicznej wspólnoty, nieufnością wobec wszelkiej władzy scentralizowanej²⁸.

I to jest najwyższa zapewne ocena literatury i kultury polskiego baroku; inne, wcześniejsze, odznaczają się większą powściągliwością. Trudno je co prawda znaleźć w jego *Historii literatury polskiej*, w której - wbrew czytelniczym oczekiwaniom - dominuje maksymalny obiektywizm, zaś rozkład światła i cieni jest przeważnie zgodny z konwencjonalnym obrazem, jaki daje większość historyków literatury. Trzeba zgodzić się ze zdaniem Zbigniewa Folejewskiego²⁹, że w trakcie jej tworzenia potrafił poeta "nastąpić na gardło swojej pieśni", nałożyć sobie żelazną dyscyplinę, zdobyć się na największą bezstronność. A nie przyszło mu to łatwo, gdyż wiadomo, że żywi bardzo silne sympatie i antypatie literackie, które ujawniają się tak w jego rozmowach jak i w esejach. Polski czytelnik nie znajdzie w jego książce wielu niespodziewanych ocen i sformułowań, albowiem Miłosz daje po prostu kompetentny obraz rozwoju literatury na podstawie dobrze znanych w Polsce źródeł.

Kreśląc dzieje literatury barokowej skupia on przede wszystkim uwagę na zagadnieniach ściśle artystycznych (np. ideały kunsztu i stylu barokowego), a także staranniej, z większym wyczuciem niż uczeni krajowi akcentuje wagę spraw religijnych w rozwoju siedemnastowiecznej poezji. Pamiętając o zasadniczo obcym adresacie swej książki wyeksponował mogące go zaintrygować zagadnienie "sprzeczności i ekstrawagancji", jakich pełna jest historia Polski i jej literatura. Potrafił on sugestywnie przedstawić owe zdumiewające kontrasty, niezrozumiałe z pozoru przeskok od skrajnego egoizmu stanowego lub regionalnego do najwyższego stopnia poświęcenia i samozaparcia, od karygodnej lekkomyślności i braku poczucia obowiązku do heroizmu i wspaniałych porywów solidarności. - Jest on krytycznego zdania o języku literackim baroku, który w porównaniu z renesansową polszczyzną Reja, Górnickiego czy

²⁸ Cz. Miłosz, Z wykładu w Sztokholmie, "Więź" 1981, nr 3, s. 4.

²⁹ Zb. Folejewski, Czesław Miłosz jako historyk literatury, "Poezja" 1981, nr 7, s. 72-73. Zob. też K. A. Jeleński, Czesław Miłosz - historyk literatury Rzeczypospolitej, "Twórczość" 1981, z. 6, s. 66 i n.

Kochanowskiego uległ wynaturzeniu. Cechuje go bowiem słaba modulacja rytmiczna, rozwlekłość opisów i makaronizmy. Warto też dopowiedzieć, że jednym z powodów względnej niechęci Miłosza do Słowackiego jest to, iż język poetycki twórcy *Genezy z Ducha* kształtował się w oparciu o boczny nurt, odżywiany przez pozostałości baroku³⁰.

Nieukrywaną i zdecydowaną animozję żywi poeta do wspomnianego już sarmatyzmu. W przeciwieństwie do Słowackiego przeważa u niego antypatia do tego osobliwego rysu polskiej obyczajowości. Wspomina o niej mimochodem w *Traktacie moralnym*, piętnując zakorzenioną wówczas u nas postawę sielanina-domatora, obojętnego dla spraw świata, nauki, uzewnętrznionej aktywności w środowisku ludzkim. O zwolennikach owego wegetatywnego bytowania pisze z nietajoną pogardą:

Tak z tym sarmackim animuszem
Kraj zamieszkują mętnych wzruszeń
I jest to coś na kształt bagniska:
Traf tam, co coraz głębiej wciska.

{s. 169}³¹

Nie jest on naturalnie pierwszym, który gani zaściankowość, wyłączne zasklepienie się w najbliższej sferze życia. Jako poprzednika można by tu wskazać choćby Wacława Potockiego, który w *Ogrodzie frazeek* ośmieszył tę postawę w wierszu *Domator nie mógł wspomnieć, jako Turków zową*. Dobitną a nieprzychylną charakterystykę doby sarmackiej zawarł Miłosz w *Toaście*, w którym określił ją jako czasy obżarstwa i opilstwa, wrzasku i prywaty, obskurantyzmu i zacofania, ubóstwa myśli i nauk, nadmiaru pompy i obrzędowości, wybujałej megalomanii narodowej, słowem jako czasy "braku przemysłów rozumu i ręki"³². Jeśli żywi on tak zdecydowaną nie-

³⁰ W. Karpieński, *Suwerenność głosu*, "Więź" 1981, nr 3, s. 51.

³¹ Cytaty z podaną paginacją pochodzą z edycji Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1981.

³² Bardzo podobnie i równie krytycznie oceniał obyczajowość barokową R. Pollak w rozprawie *Problematyka polskiego baroku literackiego*, zamieszczonej w pracy zbiorowej *Zjazd Naukowy Polonistów 1958*, Wrocław 1960, s. 358-369. Cyt. za: Sajakowski, *Barok*, s. 270-282.

chęć do szlacheckiego sarmatyzmu to głównie dlatego, że dostrzeżę jego obecność także w wiekach następnych, naszych czasów nie wyłączając. Traktuje go więc jako atawizm upokarzający naród i zarazem dlań niebezpieczny. Kilka głębokich uwag wypowiedział Miłosz na ten temat w *Ziemi Ulro*:

Rzymski katolik - ileż dodatnich znaków temu pojęciu towarzyszy! Polak szczery, patriota, katolik z prapradziada, a to i poczciwość, i staropolska gościnność, i kochajmy się, i sto lat, i strzeżniennego. Wkładając na siebie obyczajową szatę czułbym się winien oszustwa. O moim konflikcie z polską obyczajowością, dla mnie samego tajemniczym, bolesnym, dotychczas nierozplątanym, świadczą wszystkie moje książki. [...]. A jednak nie potrafiłem ugiąć kolan przed boginią, której na imię polskość, choć doskonale rozumiałem, jak doszło do jej osobliwego nabożeństwa³³.

V

Liryka Miłosza nie stroni jak wiadomo od problematyki filozoficznej, światopoglądowej czy metafizycznej i jest w tym niewątpliwie podobna do poezji pojęciowej wczesnego baroku, odwołującej się do konceptów, pojęć z dziedziny psychologii moralności religijnej, a nawet teologicznej. Ale barokowa poezja pojęciowa występowała jawnie przeciwko rozumowi ludzkiemu, jego wolności, zdolności dostrzegania prawdy i podejmowania decyzji. Miłosz aż tak daleko się nie posuwa, chociaż liczne analogie niemal go do tego prowokują.

Podłożem historyczno-psychologicznym sztuki barokowej jest bowiem nagłe załamanie się wiary w możliwości rozumu ludzkiego; uporczywe podkreślanie, że człowiek jest rozdarty wewnętrznie, a świat nielogiczny³⁴. Założenie owo rodzi szczególny stan napięcia między surową, wymagającą, często ascetyczną moralnością a wybitnie zmysłowym temperamentem.

³³ Cz. Miłosz, Z *"Ziemi Ulro"*, wyboru dokonał W. Karpieński, "Więź" 1981, nr 3, s. 93.

³⁴ C. Backvis, *Sép - poeta baroku*, "Współczesność" 1964, nr 3, s. 7 i 11. Zob. też jego rozprawę *"Manierizm"*, czyli barok u schyłku XVI wieku na przykładzie Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, w jego *Szkicach o kulturze staropolskiej*, Warszawa 1975, s. 167-228.

Intelektualna i światopoglądowa sytuacja współczesnego poety jest jednak o wiele bardziej skomplikowana niż wybitnego poety barokowego. W ciągu kilku ostatnich stuleci dokonał się bowiem bezprecedensowy w dziejach ludzkości proces rozbitcia jedności nauki i religii, w którego wyniku zanikły całościowe wizje świata. Nauka popada w tragedię specjalizacji i w ogóle przestaje wypowiadać się o świecie jako całości, filozofia rezygnuje z budowy systemów, teologia stopniowo opuszcza tereny, które opanowuje nauka. Nieprzewidzianą, a może najgorszą konsekwencją triumfu scjentyzmu okazało się rozdzielenie na zimny, poddany żelaznym prawom, obojętny na nasze problemy świat zewnętrzny i bezsilne wobec niego wewnętrzne życie człowieka, tj. rozbitcie jedności rozumu i wiary.

Dla naszego twórcy to jeszcze nie jest powód do poddawania się w liryce hysterii, lękom i innym zbędnym emocjom. "Zakłęty spokój jego poezji, nad którym czuwają dyscyplina i równowaga językowo-stylistyczna, musi być prowokujący. Skoro jest to poezja komunikatywna, dlaczego tak piekielnie trudno ją zrozumieć?" - pyta krytyk³⁵ i tak sobie odpowiada: Miłosz należy do gatunku poetów skomplikowanych i ciemnych, "hermetycznych". Klarowność jego stylu ma "drugie dno", osłaniające mroczną głębię ludzkiej egzystencji. Przyjęta przezeń formuła poezji jest na tyle elastyczna, że równie łatwo mieści w sobie klasyczny ład i spokój, co i barokowe rozdarcie, nieład i mroczność instynktów.

Dojrzały Miłosz często oscyluje wokół filozoficznej problematyki wielkiej poezji baroku. I tak np. w wierszu *Co znaczy* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*) rozważa zagadnienie tożsamości podmiotowej i sprzeczności rozrywających jedną cielesną powłokę. Jest w tym niewątpliwie w pobliżu Sępa sonetu IV, traktującego o wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem. Jednak u Sępa dramat rozgrywa się na płaszczyźnie metafizycznej, natomiast u Miłosza - na ontologicznej. Cenny komentarz do wspomnianego utworu *Co znaczy* przynosi *Ogród nauk*, w którym czytamy:

Uposobienie artystyczne odznacza się wrażliwością na sam nurt czasu, który magnetyzuje jak wąż królika. Nie można odmówić racji tym, którzy w sztuce

³⁵ P o g o n o w s k i, *Miłosz i Mickiewicz*, s. 10 i 11.

i w kontemplacji religijnej widzieli dystans wobec woli życia, wzniesienie się ponad koło narodzin i śmierci. Dlatego podzielił na dwa gatunki ludzi, na ludzi Woli i ludzi Medytacji jest czymś trwałym, co nie znaczy, że istnieją w stanie czystym i że nie toczą nieraz ze sobą sporu w jednej cielesnej powłoce³⁶.

W rozmyślaniach poety wracają często pojęcia przestrzeni ludzkiej, ogrodu natury i historyczności, wchodząc w niespodziewane i niejednoznaczne związki. Pod słowem "historyczność" rozumie on jednak nie aktualność, i nie prawa, których słuchają dzieje, a raczej substancję doświadczenia ludzkości, która osadza się w regułach międzyludzkiego obcowania, w najszerzej pojętej kulturze. Bogactwo mowy i doświadczenia dane jest nam bowiem tylko przez pamięć historyczną³⁷. Słowo "czas", tak istotne w słownictwie baroku, ewokuje ciąg skojarzeń: historia - ruch - przemijanie - pamięć - śmierć. Przypatrzmy się ich funkcjonowaniu w tej liroyce. Jego historyzm ustanawia opozycję "zmienność" contra "moment wieczny", usiłując z poddania się historyczności uchwycić esencję człowieka. Istotną rolę w pojmowaniu historii odgrywa również jego wiara w apokastasis, tj. powrót wszystkich istnień do Boga³⁸. W przemówieniu sztokholmskim tak mówił on o wpływie i ciężeniu przeszłości na żyjące pokolenia:

Dystans, jaki stwarza tajemnica czasu, nie musi zmieniać wydarzeń, krajobrazów, twarzy ludzkich w gmatwaną coraz bardziej błędną cieni. Przeciwnie, może je ukazywać w pełnym świetle tak, że każdy fakt, każda data nabiera wyrazu i trwa na wieczne przypomnienie ludzkiego znieprawienia, ale i ludzkiej wielkości. Ci, którzy żyją, otrzymują mandat od tych wszystkich, którzy umilkli na zawsze. Wywiązać się ze swego obowiązku mogą tylko starając się odtworzyć dokładnie to, co było, wydzierając przeszłość zmyśleniom i legendom. Tak ziemia widziana z wysoka, w wiecznym teraz, i ziemia trwająca w odzyskanym czasie, staje się na równi materiałem poezji³⁹.

Bogaty materiał poetycki można przywołać na poparcie przytoczonych słów. I tak np. wiersz *Nauki* (z tomu *Król Popiel i inne*

³⁶ Cz. Miłosz, z "Ogrodu nauk", "Więź" 1981, nr 3, s. 97.

³⁷ Błoński, *Odmarz*, s. 205 i 206.

³⁸ Fiut, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 71-74.

³⁹ Miłosz, z wykładu w Sztokholmie, s. 7.

wiersze) sugestywnie obrazuje wpływ zmarłych przodków na naszą jaźń, świadomość i postępowanie. Zwięzły, niemal epigramatyczny utwór *Co było wielkie* traktuje o przemijaniu wszelkiej potęgi i wielkości, którym zostaje przeciwstawiony "moment wieczny" - chłopiec, puszczający na wodę łódki z kory. Wiele przejmujących i chłopięco naiwnych pytań z zakresu problematyki przemijania zawarł twórca w pięknym wierszu *Grób matki* (z tomu *Światło dzienne*):

Czyż nie ma rady żeby farbą złotą
Czy przezroczystą, pokryć świeżą różę
I tak zachować - na zawsze, na zawsze,
Kwiaty i ranki, drzewa i motyle?
Temu pytaniu oddawałem życie

[s. 150]

Zaduma nad przemijaniem - pisał Miłosz - zawsze towarzyszyła człowiekowi i nigdy go nie opuści, konacja jej jednak się zmienia i np. "danse macabre" późnego średniowiecza jest czymś zasadniczo różnym od renesansowych przepisów na korzystanie z chwili, dlatego że młodość trwa krótko i krótkie jest życie. To *carpe diem* w horacjańskich wierszach (przekładach i naśladownictwach) Kochanowskiego zawsze wydawało mi się dość płaską retoryką, chociaż rozumiem, że podobnie jak w tańcu śmierci chodziło tu o podkreślenie prawidłowości: nie jesteś pierwszy ani ostatni komu się to zdarza⁴⁰.

Poczynając od tomu *Gucio zaczarowany* (1965 r.) motyw przemijającego czasu coraz bardziej kojarzy się poecie z nieodwołalnym końcem ludzkiego istnienia. I tak np. w wierszu *Ustawię tam ekrany* jego podmiot liryczny zostaje umiejscowiony w odległej przyszłości i z tej perspektywy spogląda na dzisiejsze czasy jako na epokę już *stricte* historyczną. Utwór sugestywnie ukazuje, jak niewiele ostaje się w świadomości przyszłych pokoleń z naszych zachwyków i dramatów. Wiersz *I świeciło to miasto* posiada podobną wymowę, a można ją ująć w słowach: jak rozpaczliwie mało po nas pozostaje, co najwyżej - gablotka w muzeum. W wierszu *Te korytarsze* doprowadza nas autor do wniosku odwrotnego; wydobywa wspólny mianownik bytu wszystkich, obecnych i przyszłych pokoleń, by

⁴⁰ M i ł o s z, Z "Ogrodu nauk", s. 97.

ukazać, jak wiele doznaliśmy wrażeń, odczuć i doświadczeń, które będą radością także i naszych potomnych. Problematyka mijającego czasu jest w tych wierszach wyzbyta jakiegokolwiek metafizyki. W *Dytyrambie*, pisanym prozą biblijną poeta kontrastuje jednostkę ludzką z pięknem i potęgą przyrody, by na takim tle postawić kilka eschatologicznych pytań: co naprawę jest i pozostanie nasze? Przeżycia miłosne, czy wojenne? Czy treść marzeń sennych? Podzielimy los miniowych pokoleń; inni zajmą nasze miejsce na ziemi i swoim istnieniem niejako nas unicestwią: "Nie zachowała się pamięć o czymkolwiek, co na pewno byłoby nasze" [s. 305]. Miłosz pisał:

Kontemplacja czasu jest kluczem do życia ludzkiego - ale można dokoła tego klucza tylko krążyć, nie można go dotknąć. Jedno jest pewne: nie każda kontemplacja czasu jest równie dobra, ponieważ jednak sama w sobie nie daje się ująć w słowa, rodzaj jej poznajemy po tym, jaki użytek zrobił z niej dany człowiek⁴¹.

W światopoglądzie poetyckim Miłosza natura ludzka nie jest skażona. Upadek moralny dokonuje się tutaj głównie poprzez historię⁴². Myśl taką można wysnuć z tytułowego wiersza *Król Popiel*, w którym poeta sięga do przedhistorycznych dziejów Polaków - nie po to wprowadzić, by dorabiać narodowi świetną genealogię, jak to czyniło wielu historyków staropolskich, lecz by unaocznic fakt, że tam, gdzie tworzy się zorganizowana struktura społeczna, pojawia się w sposób konieczny władza, a wraz z nią okrucieństwo i zbrodnia.

Autor eseju politycznego *Zniewolony umysł* (Paryż 1953) niechętnie pisuje wiersze na tematy polityczne, a jeśli już to czyni, to dąży do wydobycia aspektu moralnego i do takiego uogólnienia, by płynął zeń poznawczo-etyczny pożytek. Można tu dla przykładu wskazać grupę jego najpopularniejszych utworów, jak choćby *Który skrzywdziłeś* lub *Moja wierna mowa*. Jest w nich niewątpliwie bliski tendencjom poezji politycznej XVII w. Wyraźnie unika przy tym jałowego potępiania przewinień politycznych, a nawet okrucieństw.

⁴¹ Tamże, s. 98.

⁴² K a r a s e k, *Ktokolwiek będziesz w nowogródzkiej stronie*, "Wieś" 1981, nr 3, s. 20.

Prawdziwą kopalnią sprawdzonych diagnoz politycznych, trafnych rozpoznań i sprawiedliwych ocen jest *Traktat moralny*, utwór unikatowy we współczesnej literaturze polskiej. Roztacza w nim autor rozległą panoramę zjawisk politycznych, poczynając od stwierdzeń określających całą współczesność, jak np. "Epoka nasza czyli zgon, /Ogromna Die Likwidation" [s. 161] aż do smutnych, przeraźliwie spełnionych prognoz typu: "Chyli się Polska w trudne czasy/ Przed bóstwem wódki i kiełbasy" [s. 170]. W dobie staropolskiej również często można było spotkać apologię pijaństwa, co i jego potępienie (np. wiersz Wacława Potockiego *Zgorszenie z pijanice księdza*), ale przedmiotem krytyki było jedynie nadużycie alkoholu. Miłosz natomiast w odpowiednim fragmencie *Traktatu moralnego* neguje wódkę jako taką, pisząc: "Ze wszystkich trunków ona jedna /Dymom zagłady jest pokrewna" [s. 170]. Alkoholizm zamienia nieszczęsny nasz kraj w ziemię krwi i łez, w cywilizację pluskiew, jak wżgardliwie dodaje poeta.

Od zakończenia II wojny światowej do końca szóstego dziesiętka lat naszego wieku w twórczości Miłosza na pierwsze miejsce wybija się fenomen Ruchu, który wziął w posiadanie umysły i sumienia⁴³. Jego analizie poświęcił wspomniany już *Zniewolony umysł*, a ponadto sporo wierszy, jak np. *Portret z połowy XX wieku*, znakomity odpowiednik renesansowej i barokowej satyry politycznej, *Dziecię Europy*, swoisty traktat parenetyczny, czy też *Do polityka*, wiersz poniekąd dedykacyjny, uświadamiający grupie rządzącej ogrom odpowiedzialności za losy narodu i świata. Nawiązuje w nim Miłosz jawnie do szczytnych tradycji polskiego renesansu, do modelu poety - nauczyciela władcy. Wiersz *Naród*, swoisty odpowiednik Kazimierza Macieja Sarbiewskiego *Descriptio gentium*, przynosi celną i bezlitosną ocenę Polaków, ujętą w ambiwalentne formuły. Wystarczy przytoczyć dwie: "Naród wielki, niezwalczony, naród ironiczny, /Umie rozpoznać prawdę zachowując o tym milczenie" oraz: "Bez litości dla wdów i sierot, bez litości dla starców/ Kradnący sprzed ręki dziecka skórę od chleba" [s. 117 i 118]. W wierszu *Moja wierna mowa* (z tomu *Miasto bez imienia*) powiada Miłosz o polszczyźnie, że jest ona "mową upodlonych, /mową nierozumnych i

⁴³ E. Bieńkowska, *Przestrzeń ocalenia*, "Więź" 1981 nr 3, s. 28. Zob. też J. Poradecki, *Klasycyzm według Miłosza*, "Osnowa" [Łódź] 1981, nr 1, s. 17-24.

nienawidzących/ siebie bardziej może niż innych narodów, /mową konfidentów, /mową pomieszanych,/ chorych na własną niewinność". [s. 343]. Jest to najsurowsza jego ocena własnego narodu, niekoniecznie w całości słuszna, ale stanowiąca niewątpliwą reakcję na kilkuwiekową sarmacką megalomanię.

W tomie *Miasto bez imienia* (1969 r.) powraca poeta do problematyki sprawowania władzy i funkcjonowania państwa. Nie interesuje już go tak bardzo żaden konkretny system polityczny, dochodzi bowiem do wniosku, że wszystkie ustroje polityczne jednakowo są sobie równe. (Wszak w poetyckim *Liście do Rado Radzy* nazywa Stany Zjednoczone "wielką republiką, umiarkowanie zgniłą", s. 433). I tak z pozycji kompetentnego krytyka jednego systemu przechodzi na pozycję krytyka każdej władzy. Charakterystyczny jest pod tym względem początek *Trzech rozmów o cywilizacji*, w której z nonszalancją, bliską nawet cynizmowi, wylicza siły, na których wspiera się każde państwo: ślepy gniew, ksenofobia, nędza, alkoholizm, brutalny przymus codziennej pracy i służby wojskowej, a także schlebienie najniższym instynktom tłumu. W wierszu *Rado* znajdujemy jednoznaczny wyrok:

Człowiekowi potrafią dać do zrozumienia,
Że jeżeli żyje, to tylko z łaski potężnych.
Niech więc zajmie się pić kawę i łowieniem motyli.
Kto kocha Rzecz Pospolitą, będzie miał dłoń uciętą.

[s. 335]

Utwór o iście barokowym tytule *Wyższe argumenty na rzecz dyscypliny* zaczerpnięte z przemówienia na radzie powszechnego państwa w roku 2068 idzie jeszcze dalej niż poprzednie: to już antyutopia, wywodząca się z *Państwa Słońca* Tomasza Campanelli, a w wieku XX uświetniona książkami Huxleya, Koestlera i Orwella. Otóż w powszechnym państwie XXI w. obowiązuje Prawo Zaciemnienia i Prawo Zmniejszonych Celów; ubóstwo i gorycz są koniecznym warunkiem szczęścia, zaś obywatele szepczą we śnie: "Błogosławione niech będą cenzura i niedostatek" [s. 339]. Siedemnastowieczni Polacy byli dumni ze swego państwa i ustroju, nawet jeśli czasem nań narzekali lub wytykali mu poważne mankamenty, czego skrajnym przykładem stał się traktat Stanisława Herakliusza Lubomirskiego *De vanitate consiliorum*. Traktat ten oddziaływał na naród jak obezwładniająca

trucizna, odsłaniał zagranicy postępujący paraliż Rzeczypospolitej, udaremniał wolę czynu i przyspieszał rozkład ustroju⁴⁴. Miłosza o tak nieczne intencje podejrzewać niepodobna: poznawszy należycie nikczemność i słabość ludzkiej natury powątpiewa zasadnie w sprawiedliwość ziemskich form ustrojowych.

VI

Niezmiernie żywy i poznawczo aktywny stosunek Miłosza do całej spuścizny kulturalnej zamanifestował się także mocno w jego pojmowaniu problematyki religijnej. Jest on oczywiście bardzo daleki od naiwnego i prostodusznego przeżywania spraw wiary, który można z łatwością stwierdzić w dziesiątkach i setkach "rymów duchownych" epoki baroku. Zdaje on sobie sprawę z tego, że epoka ta ukształtowała naszą religijność aż do czasów II soboru watykańskiego, a także z tego, że poezja może się niejako otwierać na transcendencję, a przynajmniej na jej potrzebę. W światopoglądzie poety religijność jest uwikłana w wiele istotnych uwarunkowań, z których wymienić trzeba przede wszystkim filozofię religii. To ona nadaje charakterystyczny bieg refleksji Miłosza nad cywilizacją i towarzyszy każdej próbie interpretacji kultury przezeń podejmowanej. W rozumieniu świata jesteśmy skazani na posługiwanie się formami symbolicznymi, takimi jak język, mit, sztuka i religia. Właśnie w refleksji nad wyobraźnią religijną odnajduje Miłosz zagubiony sens bytu. W przemówieniu sztokholmskim przedstawił bezpośrednio swój pogląd na rzeczywistość transcendentną, mówiąc:

Skarga ludów, pakty bardziej zdradzieckie niż te, o jakich czytamy u Tukidydesa, kształt liścia klonu, wschody i zachody słońca nad oceanem, cała tkanina przyczyn i skutków, czy nazywamy ją Naturą czy Historią, wskazuje, jak wierzę, na rzeczywistość inną, dla nas nie do przeniknięcia, choć nieskończone dążenie do niej jest napędem wszelkiej sztuki i nauki⁴⁵.

⁴⁴ Wstęp R. Pollaka do *Wyboru pism S. H. Lubomirskiego* (Wrocław 1953), s. XVI.

⁴⁵ Miłosz, z wykładu w Sztokholmie, s. 6, (podkreślenie moje - JD).

W liryce Miłosza uderza właśnie owo ujmowanie od początku losu własnego i społeczności w kategoriach eschatologicznych i religijnych; jako niewielu dzisiejszym twórcom dane mu jest poczucie *sacrum*⁴⁶. Również na własne dzieciństwo patrzy Miłosz przez pryzmat religii, z niej też wyprowadza swoją zdolność poezjotwórczą: "Gdyby mnie zapytano - pisał - skąd pochodzi moja poezja, odpowiedziałbym, że z dzieciństwa, a więc z kolęd, z liturgii nabożeństw majowych i nieszpornych - jak też z Biblii Gdańskiej..."⁴⁷. W przepojonej religijnością tradycji widzi szansę współczesnych pokoleń na wymknięcie się spod władzy Ulro. Tym przejętym od Blake'a słowem określa świat ludzi bezdomnych, wyzuty z wyobraźni, odciętych od tradycji, nie wierzących w sens przyszłości, nie potrafiących prawdziwie się porozumiewać, całkowicie wyjałowionych duchowo. Zmaganie się z osaczającą nas nicością nie jest nowe - pisze w *Ogrodzie nauk*⁴⁸ - i człowiek był wystawiony stale na te próby w ciągu tysiącleci. Nigdy jednak chyba, od czasów cesarskiego Rzymu i cywilizacji hellenistycznej, nie był tak bezbronny. Są to następstwa przewrotu naukowego rozmienionego na drobne i działającego w tej postaci na wyobraźnię mas.

Wiadomo że wiek XVII przynosił w Polsce zwycięstwo kontrreformacji, zaostrzenie polityki wyznaniowej, wzrost nietolerancji religijnej i przekonanie, że prawdziwym Polakiem może być tylko katolik. Pociągnęło to za sobą nasilenie fanatyzmu, zwiększony ucisk religijny, powierzchowną dewocję etc. Mając to wszystko w pamięci - czego dowodem "barokowe" partie podręcznika *Historia literatury polskiej* - poeta pokłada ogromne nadzieje we współczesnym polskim katolicyzmie. Pisał:

Myślę, że katolicyzm, nawet przy znacznie zmniejszonej liczbie wiernych, będzie w Polsce gruntem albo przynajmniej tłem wszelkich umysłowych przedsięwzięć, i że w nim zawiera się obietnica polskiej, kulturalnej oryginalności⁴⁹.

Miłosz nader rzadko pozwala sobie na lirykę bezpośrednią, a

⁴⁶ B i o Ń s k i, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, s. 4.

⁴⁷ K a r p i Ń s k i, *Suwerenność głosu*, s. 51.

⁴⁸ M i ł o s z, *Z "Ogrodu nauk"*, s. 97.

⁴⁹ Tamże.

zwłaszcza konfesyjną. Wypowiedzi poetyckich tego rodzaju da się zebrać niewiele, tym bardziej więc są cenne i znaczące. I tak krótki utwór *Im więcej* (w tomie *Miasto bez imienia*) stanowi niewątpliwie wyznanie wiary w Chrystusa, w zbawczy sens Jego nauki i męczeńskiej śmierci:

Im więcej razy na dzień jesteś znieważony,
Im śmieszniejsze na ciebie wkładają korony
[...]

Tym bardziej pewnym mogę być tego jednego:
Że ty jesteś, zaiste, Alfą i Omegą.

[s. 334]

Wiersz o takiej tonacji religijnej śmiało mógłby wyjść spod pióra Olbrychta Karmanowskiego, niekatoлика - autora *Pieśni pokutnych*.

Urzekająca religijnym urokiem obrzędowość związana ze świętami Bożego Narodzenia znalazła wyraz w wielu lirykach Miłosza. I tak np. *Kolędniczy* (z tomu *Światło dzienne*), co wdzięczny obrazek kolędy w dawnej Polsce; sztafaż i rekwizyty tego utworu pozwalają umiejscowić jego "dzianie się" w wiekach XVI lub XVII. *Kolęda* natomiast, napisana w roku 1942, wygląda z pozoru na parafrazę popularnych kolęd polskich, ale zawiera też przesłanie o zbawczej mocy męczeństwa Zbawiciela, leżącego jeszcze teraz w żłobku. Krew na czole Dziecięcia to motyw trochę barokowy, gdyż siedemnastowieczni poeci posiadali żywą skłonność do hiperbolizacji i wyrazistej ekspresji:

Matko, patrz co się dzieje,
Kropla blaskiem jaśnieje,
Z czoła dziecka powstaje,
Świeci na wszystkie kraje.

[s. 424]

Baśń wigilijna (w tomie *Ocalenie*) napisana w środku okupacyjnej nocy - także w roku 1942 - to swoista medytacja nad sensem ofiary Chrystusa, spełnionej dla zbawienia istoty okrutnej i krwiożerczej - człowieka. Ociera się tu poeta o problem teodycei, ale rozstrzyga go w duchu nieomal manichejskim: "Dziecko ziemię nie od krwi wybawi [...], ono zbrodni ludzkiej przywróci niewin-

ność" [s. 65]. Wiersz *Jakże znosiłeś* (z tomu *Miasto bez imienia*) stawia zagadnienie teodycei ostro, w tonacji prawie bluźnierczej. Autor jak gdyby ironicznie pyta w nim Jezusa, który jest przecież miłością i zbawieniem świata, jakże mógł On znosić przez tyle wieków tę bezdenną otchłań ludzkiej nędzy, cierpienia i śmierci, a w dodatku pośrednictwo Urzędu Kościoła między Sobą a tą przepaścią upadku:

Jaka studnia kwilenia, gałganów i piszczeli
Jaka wieża ciśniętych w powietrze lamentów
I kto z kłamorem dzwonków, słońcem sakramentów
Między nimi i tobą przechadzać się ośmieli?

[s. 331]

Dwuznacznie - jeśli nie ironicznie - brzmi teza wiersza *Twierdzenie i odpowiedź* (w *Mieście bez imienia*) głosząca, że "miłość do Boga jest miłością do siebie" [s. 334] i podobnie jej uzasadnienie. Miłosz wszakże lubi herezje, a chrześcijaninem bywa nieortodoksyjnym. Każdą swoją myśl "heretycką" stara się jednak równoważyć jakimś pięknym wierszem *stricto* religijnym i tak też jest, gdy pisze *O aniołach* (w tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*), istotach "niewątpliwie jasnych, lekkich, skrzydlatych [...], Przepasanych błyskawicą", które wzywają ludzi do czynnego życia pełnymi miłości słowami: "zaraz dzień/jeszcze jeden/zrób co możesz" [s. 362].

Stosunek człowieka do Boga wyraża poeta trochę na sposób barokowy za pomocą światła: "My, jak blask pochodni/jesteśmy drżący pod blaskiem słonecznym" (wiersz *Siena* z tomu *Ocalenie*, s. 41). A zatem jest to konfrontacja chybottliwego, niespokojnego płomienia z potężnym i równym jarzeniem się słońca. Sęp Szarzyński kilka wieków wcześniej przedstawiał swą zależność od Stwórcy, stopniując natężenie blasku. "Światło Boga jest czynne - w poezji Sępa - i człowiek świeci światłem odbitym użyczonym mu przez Stwórcę. Ekonomia łaski jest zarazem fizyką światła"⁵⁰. U naszego poety jest inaczej: światło Boga działa nadal czynnie, ale człowiek nie

⁵⁰ B ł o Ń s k i, *Nikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 51.

odbija już promieni łaski. Pochodnia jego życia płonie własnym ogniem, niknącym w blasku słońca, lecz zarazem niezależnym. W porównaniu z religijną postawą Sępa nastąpiło w liryce Miłosza znaczące przesunięcie akcentów: wyznanie słabości wobec bóstwa połączone z dumnym zaznaczeniem własnej odrębności⁵¹.

Tak żywy w dobie staropolskiej kult Najświętszej Panny, stanowiący główny motyw twórczości wielu poetów baroku umiarkowanie często pojawia się na kartach poezji Miłosza. W ślicznej *Modlitwie wigilijnej* (powstałej w roku 1938) prosi on Matkę Bożą, by błogosławiła każdej osobie samotnej i każdej zranionej przez ludzką złość. W *Rozmowie na Wielkanoc 1620 roku* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*), znakomitej trawestacji religijnej liryki baroku, starzejący się, skruszony grzesznik chroni się pod majestat Maryi. Istotny akcent mariologiczny zawiera fragment poematu *Kroniki miasteczka Pornic* zatytułowany *Madonna Ocalenia*, w którym zagrożeni śmiertelnie na wzburzonym morzu rybacy wzywają Jej imienia i zostają uratowani. Podobnie w poematach barokowych jawiła się Ona w momentach, gdy bohater nie widział już wyjścia z sytuacji, np. w *Obleżeniu Jasnej Góry*⁵². Taką też chwilę grozy i ocalenie dzięki Jej wstawiennictwu przeżył i opisał Wespazjan Kochowski.

Wiersz *Lektury* (z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*) przynosi poetycki autoportret Miłosza - tłumacza *Pisma św.* i zarazem jego opinię o *Ewangeliach*:

Zapytałeś mnie jaka korzyść z Ewangelii czytanej po grecku.

Odpowiem, że przystoi abyśmy prowadzili

Palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu,

Jak też abyśmy, z wolna wymawiając głoski,

Poznawali prawdziwe dostojęstwo mowy.

[s. 348]

Ewangelia jest więc w rozumieniu poety jakimś archetypem ludzkiej mowy, jej litery są trwalsze niż kute w kamieniu; jest zatem zrealizowanym ideałem mowy, której przysługuje atrybut do-

⁵¹ F i u t, "W mowie ognia...", s. 5.

⁵² Część III, w. 92-108.

stojeństwa. W sposób czysty, bez domieszki kłamstwa wyraża prawdę⁵³.

Postawa religijna poety szuka zawsze symboli i znaków kulturowo trwałych, sprawdzonych, obciążonych wielowiekową warstwą znaczeń, ale kojarzy je indywidualnie, każąc na nowo określać współczesność⁵⁴. Wiersz *Veni Creator* (w *Nieście bez imienia*) przedstawia religijny problem, który nie mógłby zapewne pojawić się *expressis verbis* w poezji polskiego baroku. Podmiot liryczny tego utworu powiada: "Jestem człowiek tylko, więc potrzebuję widzialnych znaków" [s. 318] i prosi Ducha Świętego o jakiś drobny, nieznaczący nawet cud, np. żeby figura w kościele podniosła rękę. Jest tu zarysowany, jakże dziś powszechny, dramat człowieka małej wiary, któremu trzeba znaku z nieba dla jej ugruntowania, czy tylko - podtrzymania. Świat znaków religijnych jest jednak światem ludzkim, nie boskim, zaś Bóg przebywa w sferze nieosiągalnej, pozaznaczeniowej. Żaden z symboli, które nadają sens kulturze, nie może Go objąć. Człowiek zbliża się do Niego jedynie aktem wiary, która godzi się na nieuchronny paradoks: żądając widzialnych znaków, które by umocniły kruchą niepewność, wie zarazem, że ujawnienie się Boga dotkliwie by go pomniejszyło, sprowadziło do ludzkich wymiarów, a zatem - zaprzeczyło jego boskości⁵⁵.

Miłosz ma odwagę wyrazić w wierszu wątpliwość, która od wieków dręczyła wierzących: a jeżeli Boga nie ma?, jeśli religia to ludzki wymysł, a niebiosy są puste? Wypowiedziawszy tę wątpliwość poeta unieważnia ją potężnym akordem; on wręcz nie akceptuje takiego obrotu sprawy:

Nie zgodzę się nigdy. Ja dam im koronę.
Umysł ludzki jest wspaniały, usta potężne
i wezwanie tak wielkie, że musi otworzyć się Raj.
[Po ziemi naszej, s. 282]

⁵³ J. S a l i j, *O biblijnych przekładach Czesława Miłosza*, "Więź" 1981, nr 3, s. 77. Zob. też J. B ł o Ń s k i, *Zdanie*, "Tygodnik Powszechny" 1983, nr 14-15, s. 11.

⁵⁴ F i u t, "W mowie ognia...", s. 8-9.

⁵⁵ Tamże.

Prawem obowiązującego w poetyce barokowej kontrastu od słodkiej myśli o Bogu i zbawieniu przerzucmy się do Miłosza wizji piekła. Najpierw uwaga zaczerpnięta z jego esejów:

Dzisiaj ilość ludzi, którzy nie wierzą w Boga, ale uwierzyli, zwłaszcza wskutek historycznych doświadczeń w diabła, jest wcale znaczna. Osobiście znałem takich, którzy wyciągnęli z tego konsekwencje, postanawiając z nim pracować, bo tylko on zwycięża, czyli powtórzyli wybór zrobiony przez Wielkiego Inkwizytora Dostojewskiego. To nie jest jednak wybór dla poety. W samych "boskich sztukach wyobraźni" jest coś, co nas chroni, ponieważ są one anty-Naturą⁵⁶.

Poeta nie jest skłonny lekceważyć mocy piekielnych, chociaż pisząc *Sobie samemu do sztambucha na Nowy Rok 1950* (z wierszy rozproszonych) powielił żartobliwą, krążącą od stuleci wizję piekła zastawionego kotłami ze smołą, w których smażą się grzesznicy. Wiersz zamyka się pytaniem raczej retorycznym: "Lepiej chyba być diabłem niż duszyczką?" i spodziewaną odpowiedzią: "Pewnie" [s. 426]. Tak wygląda jego piekło w lustrze stylizacji. Ale w wielowątkowym poemacie *Po ziemi naszej* (w tomie *Król Popiel i inne wiersze*) zarysowuje mrozącą krew w żyłach wizję czynnych szatanów:

... diabły wykpiwające naiwnych co wierzą w ich istnienie
przerzucają się zwałami krwawego mięsa,
gwiżdżąc pieśni o materii bez początku ni celu
i o chwili naszej agonii,

[s. 281]

Współczesne pokolenie skłonne jest do lekceważenia diabła, traktując go jako relikw staroświeckiej religijności, za śmieszny wymysł nadający się tylko do straszenia dzieci. Nie bez powodu jednak przebrany za kaznodzieję diabeł w parabolicznej opowieści Leszka Kołakowskiego *Wielkie kazanie księdza Bernarda* ("Twórczość" 1961, nr 10, s. 8-16) powiada, że od utraty wiary w istnienie diabła zwykle się zaczyna ostateczne zerwanie z Bogiem.

Motyw piekła, tak znaczący w poezji i malarstwie doby baroku, znalazł swój refleks w wierszu *Po drugiej stronie* (z tomu *Gucio*

⁵⁶ M i ł o s z, z "Ogrodu nauk", s. 92.

zaczarowany), napisanym pod wrażeniem mistycznych rewelacji Emmanuela Swedenborga i zaopatrzonym mottem zaczerpniętym z pism tego mistyka. Utwór jest wariacją na kanwie wizji Swedenborga: infernalna kraina jest przeraźliwie smutna i uboga, zaś jej mieszkańcy nie znają ani kwiatów, ani zdziwienia, ani przyszłości. Gramofony powtarzają bez ustanku to, co nigdy nie istniało, ich bełkot powtarzają ludzie, "żeby nikt nie zgadł gdzie jest i dlaczego" [s. 298]. Tak więc już nie męczarnie cielesne, nie ekspresywnie od wieków przedstawiane tortury, ale niemoc prawdziwego istnienia, pozornosc bytu, wieczne "teraz", czyli udręki z gruntu psychiczne, ale niemniej od boleści ciała dotkliwe, wysuwają się tu na plan pierwszy.

Zadziwiająco kojarzy się z tym opisem *infernum* wizja współczesnej cywilizacji przemysłowej zarysowana w wierszu *Oeconomia divina* (z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, 1974), cywilizacji, która nieoczekiwanie rozpadła się, bo zabrakło integrującej zasady istnienia. Bóg upokorzył ludzi najdotkliwiej pozwalając im działać, jak tylko zapragną, zostawiając im wnioski i nie mówiąc nic. Smutna, uderzająca trafnością konkluzja tego utworu brzmi:

Za mało uzasadnione
Były praca i odpoczynek
I twarz i włosy i biodra
I jakiegokolwiek istnienie.

[s. 350]

VII

A oto kilka następnych motywów, w których występuje wyraźna zbieżność myśli poetyckiej Miłosza z doświadczeniem i refleksją poetów baroku: t e m a t w o j e n n y, a f i r m a c j a ż y c i a, m i ł o ś ć i a u t o t e m a t y z m. Zakres poznawczej penetracji Miłosza wydaje się niemal równie szeroki jak zasięg ludzkiego doświadczenia. Nie rozmijał się on bynajmniej z prawdą, gdy stwierdzał: "I właściwie nie obchodzi mnie "literatura", ale to wszystko, co zawsze nieprawdopodobne stworzenia (tj. ludzie) czuły i myślały na jakimś, tym czy innym, zakątku Europy"⁵⁷.

⁵⁷ Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 101 (dopowiedzenie w nawiasie moje - JD).

Fryderyk Nietzsche zapowiadał, że wiek XX będzie klasyczną erą wojen i nie pomylił się. Stulecie nasze przypomina pod tym względem wiek XVII, w którym - jak obliczył historyk Władysław Konopczyński - przez osiemdziesiąt pięć lat łącznie trwały niepokojne wojenne. Nie dziw więc, że problematyka wojenna pasjonowała wielu wybitnych poetów barokowych, by wspomnieć przynajmniej poematy epickie Samuela Twardowskiego i Wacława Potockiego oraz obfitość pamiętników. Poeta nasz już od swych literackich pierwocin był na tę problematykę bardzo wrażliwy i dość prędko zyskał nawet rozgłos w swoich młodych latach jako tzw. katastrofista. Kiedy nadeszła druga wojna światowa, jego najgorsze przewidywania spełniły się nawet w nadmiarze.

Przedostatnia część poematu *Kroniki miasteczka Fornie* nosi tytuł *British War Cemetery*; przedstawia ona tragedię okrętu "Lancastria" zatopionego 17 czerwca 1940 r. przez Niemców wraz z czterema tysiącami alianckich żołnierzy. Jednym z nich był trzydziestoletni Polak, kapitan Makowski, któremu autor słowem swoim złożył hołd wzorem Sępa Szarzyńskiego, twórcy *Pieśni o Strusie*. Nie nadużywa przy tym retoryki, unika wzniosłych słów, stosuje oszczędnie, ale celnie efekty artystyczne. Przywołuje więc początkowy fragment *Genesis* z *Ducha*, przedstawiający brzeg morski w Bretanii, urywek tekstu, z którym Makowski jako uczeń gimnazjalny potencjalnie mógł się zapoznać i lapidarnie konkluduje: "Makowski nie uważał. Makowski chciał na boisko./Nie mógł odgadnąć, że będzie częścią tego właśnie krajobrazu" [s. 272]. W wojnie współczesnej indywidualny heroizm nie posiada większego znaczenia; kapitan Makowski ginie też w sytuacji przymusowej, a nie z własnej woli jak opiewany przez Sępa rycerz. Ale czyż ofiara z jego młodego życia jest przez to mniej miła Bogu i ojczyźnie? Poecie naszemu przyświeca tutaj humanistyczna dewiza: wszystko co wartościowe ocalić od zapomnienia.

Spółeczność żydowska od stuleci była nieodłącznym składnikiem demograficznego pejzażu Rzeczypospolitej, ku której kierowała się nęcona tolerancją religijną i szansą godziwej egzystencji. Na wiek XVII właśnie przypadło największe nasilenie imigracji żydowskiej do Polski. W literaturze barokowej Żyd pojawia się dość często obok Włocha, Kozaka czy Tatarzyna. - Na tę społeczność za sprawą hitleryzmu spadła totalna zagłada. Na tragedię płonącego i

likwidowanego warszawskiego getta Miłosz zareagował pełnym bólu wierszem *Campo di Fiori* [Ocalenie, 1945]. Nie wyżywa się w nim w pustej retoryce, nie traci czasu na jałowe, acz oczywiste i konieczne potępienie sprawców masowej zbrodni. On skupia uwagę na "samotności ginących", na obojętności postronnych świadków rzezi. Jego głównie zajmują ofiary masakry:

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

[s. 76]

Zagłada getta warszawskiego jest także tematem wstrząsającego wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* [Ocalenie]. Poetę obchodzi tutaj nie tyle okrucieństwo oddziałów pacyfikacyjnych, ile powodowany przez nie proces materialnego zniszczenia: "Wali się w ogniu dach, ściana i żar ogarnia fundament./Jest już tylko piaszczysta, zdeptana, z jednym drzewem bez liści/Ziemia". [s. 94]. Rozmyślając nad szczątkami pomordowanych, obróconych w popiół i proch ofiar hitlerowskiej eksterminacji, autor wyraża obawę, aby i jego nie policzono "między pomocników śmierci", skoro w żaden sposób nie mógł zapobiec tej hekatombie. Obawę tę uzasadnia bezmyślna obojętność jej świadków, która w tej sytuacji urasta do współwiny i współodpowiedzialności.

Odpowiedzialność narodu niemieckiego za II wojnę światową oraz za niespotykaną w dziejach skalę ludobójstwa, a także podjęte tuż po wojnie i kontynuowane do dziś manipulacje służące zamazaniu prawdy o tym, to materia medytacyjnego utworu *Siegfried i Erika*. Podobnej co w *Campo di Fiori* metody użył poeta, rozważając tragedię ataku atomowego w Japonii. *Trzy chóry z dramatu "Hiroszima"* to liryczny tryptyk krążący aluzyjnie wokół tej sprawy, ale jej wprost nie dotykający. Zamiast żniwa śmierci w zgruchotanych japońskich miastach ukazuje bujność życia w azjatyckich bazach lotnictwa amerykańskiego i w samych Stanach Zjednoczonych. Tragedia atomo-

wa w Japonii jest domyślnym kontrapunktem pieśni, w której w charakterze refrenu powracają słowa: "Któż myśli o umarłych?" [s. 127]. Ale na pewno poeta myśli o nich i pamięta.

I znowu prawem barokowego kontrastu przeskoczmy do tematu znajdującego się na antypodach problematyki wojennej, do zagadnienia afirmacji życia. W polskiej poezji siedemnastowiecznej płynie silny nurt radości i akceptacji istnienia, tendencja do czerpania pełnymi garściami z wszelkich, głównie jednak elementarnych uroków egzystencji. Liryce filozoficznej, takiej jak np. Sępa, przeciwstawia się nierównie rozleglejsza dziedzina poezji opiewającej "światowe rozkosze", jakkolwiek też podszyta myślą o śmierci i sądzie Bożym. Podobnie w poezji Miłosza, też od czasu do czasu pojawia się afirmacja życia i także uwikłana w myśl o śmierci - bliskich i przyjaciół. Niejako programowy jest pod tym względem utwór *Dzień i noc* (z tomu *Światło dzienne*, 1953), rozważający jakość życia odczuwanego poprzez piękno nadmorskiej okolicy, pobyt na plaży, dobre jadło i miłą noc. Jako *leitmotiv* powraca tu zdanie: "I życie dobre było, któż zaprzeczy" [s. 136]. Ta charakterystyczna dla dawnej i nowszej literatury polskiej postawa afirmatywna przeniknięta jest jednak od środka myślą o zmarłych przyjaciółach, o stoczonych tu ongiś krwawych bitwach. Żadna afirmacja życia nie jest w stanie wyminąć zagadnienia śmierci, której stała obecność pozwala ujrzeć całe istnienie jako niby-istnienie; prowizoryczne tylko, kruche, jakby pozbawione substancji⁵⁸.

Wiersze Miłosza często dotyczą doświadczeń materialności: wspólnota istot ugruntowuje się na wspólnocie cielesności, włączone są w nią na tej samej zasadzie wszystkie stworzenia dzielące radość i cierpienie życia, albo trwanie pod niebem, uczestnictwo w niezmiennych liturgiach dnia. W poezji Miłosza jest wielka obrona i pochwała materii. Od początku też oddychała ona atmosferą skondensowanego bólu, chociaż stale graniczy on z uwielbieniem. Ani na chwilę nie gaśnie pamięć, że jest cierpienie, śmierć i miecz zagłady⁵⁹. Takie ambiwalentne pojmowanie afirmacji

⁵⁸ P i u t, "W mowie ognia...", s. 7.

⁵⁹ E. B i e ń k o w s k a, *Przestrzeń ocalenia*, s. 28.

życia przynosi wiele wierszy Miłosza, a wśród nich *Godzina* (w tomie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*):

Jarzące słońce na liściach, gorliwe buczenie trzmieli,
Gdzieś z daleka, zra rzeki, sennie gaworzenie
I niespieszne stukanie młotka nie mnie jednego cieszyły.
Zanim otwarto pięć zmysłów, i wcześniej niżeli początek
Czekały, gotowe, na wszystkich którzy siebie nazwą: śmiertelni,
Żeby jak ja wysławiali życie to jest szczęście⁶⁰.

[s. 347]

Medytacyjne spojrzenie na ból i radość istnienia przenika także te wiersze poety, w których mowa jest o sprawach płci: o miłości i erotyce. W wypowiedziach lirycznych, tych, które są bliższe liryce bezpośredniej niż liryce roli, np. w wierszu *Miłość* (z tomu *Ocalenie*) przewija się ogólna idea miłości: "Miłość to znaczy popatrzeć na siebie,/Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy", [s. 84], ale mieści się ona zupełnie w koncepcji "naiwnego" cyklu *Świat*⁶¹, konstruującego Arkadię wbrew grozie hitlerowskiej okupacji. Kiedy indziej natomiast Miłosz jest bliższy barokowemu pojmowaniu tego uczucia, np. w wierszu *Zmieniał się język* powiada, że "siła, która spaja mężczyzn i kobiety/W szekspirowskiego zwierza z dwojgiem pleców/Pozostaje sprawą ciemną, jakiegokolwiek nada się [jej] imiona". [s. 295]. Poeta nasz bardzo jest daleki od ekstatycznych uniesień, tak typowych dla romantycznych opisów miłości, widzi ją trzeźwo i jasno, jako jeden z elementarnych składników ludzkiego bytowania: "Miłość, jadło, napoje towarzyszą w drogach..." [s. 17] pisze w *Elegii* (z tomu *Trzy zimy*) i takie właśnie jej rozumienie, bardziej zmysłowe niż duchowe, przewija się przez karty jego wszystkich następnych zbiorów poetyckich. Nie stosuje co prawda również tak znamienych dla baroku konceptów, wyliczeń i ozdobnych porównań, ale niekiedy i poeci

⁶⁰ Podkreślenie moje - JD.

⁶¹ Sam Miłosz nazywa ten poemat "traktatem metafizycznym" (w swojej książce *Rodzinna Europa*, Paryż 1959, s. 206). Zob. też A. F i u t, *Świat Miłosza*, "Tygodnik Powszechny" 1980, nr 45, s. 4; J. Ł u k a s i e w i c z, *Przestrzeń "świata naiwnego". O poemacie Czesława Miłosza, "Świat", "Pamiętnik Literacki" 1981, R. LXXII, z. 4, s. 87-106.*

barokowi rezygnując z obowiązującej manieri, pisali o tych sprawach podobnie jawnie i prosto, jak np. Stanisław Morzeztyn w *Odkrytej szczerości kawalerskiej*.

Ostatni z uprzednio sygnalizowanych zbieżny motyw poezji baroku i Miłosza to autotematyzm, tj. wiersze roztrząsające zagadnienia warsztatu pisarskiego, definiujące istotę sztuki poetyckiej etc. Motyw to właściwie odwieczny, obecny już w literaturze antycznej, a służy poetom m. in. do załatwiania osobistych porachunków z przeciwnikami, a zwłaszcza z nieprzyjawnymi krytykami literackimi. Temu ostatniemu celowi służą przede wszystkim tzw. wiersze na Zoila. W epoce baroku były one tak liczne, że spowodowały - jak pisze Wiktor Weintraub⁶² - wytepienie krytyki literackiej. Także i nasz poeta ma w swym dorobku utwór zatytułowany *Zoile* (z tomu *Światło dzienne*). Do jego napisania wanie mógł przyczynić się fakt, że po definitywnym opuszczeniu kraju w grudniu 1950 r. był Miłosz zaciekle atakowany w prasie krajowej, m. in. przez Kazimierza Brandysa i byłego kolegę - żagarystę, Jerzego Putramenta. Wspomniany utwór jest widomym znakiem niemal nie maskowanej pogardy dla nazbyt gorliwych w wykonywaniu odgórnych poleceń pismaków. Oto jego fragment:

Mdło bzykający, albo pustym sporem
Zaczerniający piśmideł stronica,
Wściekli, jeżeli wbrew dowodów plice
Świat buchnie różą, tryśnie meteorem

Żyćcie do czasu. Wasz trzepot znikomy
I monotoni powszechnej nadzieję
Poeta, który właśnie z was się śmieje,
Ma zamiar zauknąć w kryształ nieruchomy.

[s. 201]

Ambiwalentny i niejednoznaczny jest stosunek Miłosza do poezji samej w sobie i pod tym względem także przypomina poetów baroku.

⁶² W. Weintraub, *O niektórych problemach*, s. 27. Dla przykładu można tu wymienić wiersze: O. Karmanowskiego, *Do zazdrości lub S. S. Jagodyńskiego*, *Dworzanek pożegnanie*, a Zoila przywitanie. (*Poeci polskiego baroku*, opr. J. Sokołowska, K. Żukowska t. I, Warszawa 1965, s. 348).

Pałacem Muz jest "kraina pozorna/kaktusowego cienia", "kolibra dom", gdzie mechaniczne są sprężyny słowików, a elektryczne łodygi gwiazd. Tak pisze w *Pałacu moich Muz* [s. 134-135]. Ironiczna *Piosenka o porcelanie* [s. 111] także mówi o poezji i sztuce. (Obydwa wiersze w *Świecie dziennym*, 1953). W obszernym utworze *Ars poetica?* (w *Nieścisłe bez imienia*, 1969) czytamy: "W samej istocie poezji jest coś nieprzystojnego..." [s. 337]. Sztuka, rozpatrywana w sobie i dla siebie nie ma - utrzymuje poeta - wartości etycznej. Nie może też zastąpić, ani nawet współzawodniczyć z religią, nauką i moralnością⁶³. Ale te sceptyczne sądy naszego poety równoważą inne, nader pochlebne i pozytywne. W utworze *Do Tadeusza Różewicza, poety* czytamy: "Chwała stronie świata która wydaje poetę" [s. 218], w *Traktacie moralnym*, że cenne jest słowo poety i cenne jest ciało wiersza [s. 171]. "Strumień liryczny - pisał Miłosz - język poetycki, uwolniony od obowiązków prozy to nie wszystko; poeta winien być także istotą myślącą"⁶⁴. I temu imperatywowi pozostaje on wierny, będąc przy tym istotą współodczuwającą z każdym człowiekiem, narodem i światem.

VIII

Niektórzy twórcy upatrują cel pracy poetyckiej w kategoriach ludycznych, w naturze bowiem mówienia "cudzym głosem" [czyli w pastiszu, imitacji i tawestacji] kryje się dystans, chęć żartobliwej rywalizacji z mistrzami dawnych epok⁶⁵. Zapewne taki też cel przyświecał naszemu poecie, obdarzonemu przecież fenomenalnym słuchem poetyckim i umiejętnością mistrzowskiej stylizacji, gdy pisał niektóre wiersze, zamieszczone głównie w tomie *Król Popiel i inne wiersze*, ale też i w innych poetyckich książkach.

W tej grupie utworów, stanowiących wynik pisarskiej zabawy stylistyczną konwencją baroku, najświetniejszym dokonaniem okazuje

⁶³ B ł o Ń s k i, *Odmarsz*, s. 204 i 205.

⁶⁴ Cz. M i ł o s z, *Emperor of the Earth*, 1977. Cytuję za I. S ł o Ń s k ą, *Obraz poety i jego gospodarstwo*. (*Rzecz o Czesławie Miłoszu*), "Punkt" 1980, nr 11, s. 16.

⁶⁵ H o ł o j u c h, *Rozważania Miłosza...*, s. 19. Uwagi autorki odnoszą się do J. M. Rymkiewicza.

się *Rozmowa na Wielkanoc 1620 roku*. Posiada ona strukturę dialogową; jest to po części spowiedź, a po części dysputa, w której uczestniczą agresywnie nastawiony ateista (może diabeł - kusiciel?) i stary pobożny szlachcic litewski.

Cała poetyka i pogląd na świat polskiego baroku przeglądają się w tym pastiszu jak w lustrze. Spotykamy zatem *amore profano* w zjadliwym wspomnieniu miłosnych igraszek młodego ongiś szlachcica: "Spódnice dziewczkom waść zawijać raczył" [s. 253] i *amore sacro* w gorących wyznaniach religijnych starca. Poezja religijna łączy się tu ściśle z trywialnością sarmacką. Zmiana postaw, ustawiczne przerzucanie się od roli chwalcy ziemskich delicyj do roli admiraatora niebieskiej ojczyzny jest bardzo znamienne dla barokowych poetów, by wspomnieć Kaspra Twardowskiego, autora *Lekcji Kupidynowych*, śmiałego manifestu "światowej rozkoszy", który przestraszony duchownym monitem biskupa Szyszkowskiego rychło zerwał z "gorszą krotoczwilą" i "pokutę czynić począł"⁶⁶. W tej samej strofie, gdzie jest mowa o grzechach młodości starego szlachcica, wypominanych mu bezwzględnie przez interlokutora, wspomniany jest epizod bitewny, kiedy to obecny pokutnik omal nie postradał życia. Stanowi on pretekst do iście barokowych rozważań o śmierci: "Już gęba twoja oddarta od kości/I w czarnym mięsie robak fossy ryje" [s. 253].

W epoce porenasansowej przeważa sztuka słowa żywego nad pisanym. Jest ona główną bramą, przez którą dostaje się do naszej kultury stylistyczna maniera baroku. Szerzeniu się jej sprzyjała nauka retoryki, umożliwiającej tworzenie kunsztownych konstrukcji składniowych i wymyślnych inwersji⁶⁷. Doskonałą pożywką dla barokowej manieri pisarskiej stanowił sarmatyzm poprzez swój kult wystawności i zewnętrznego splendoru, poprzez wrażliwość na efekty stylistyczne, skłonność do hipertrofii, a także przez olśniewanie efektami formalnymi⁶⁸. Miłośz znakomicie to wszystko podpatrzył i wykorzystał w swoim pastiszu. Ostre ataki słowne ateu-

⁶⁶ S a j k o w s k i, *Barok*, s. 108.

⁶⁷ R. P o l l a k, *Problematyka polskiego baroku literackiego*, s. 278-279.

⁶⁸ R. P o l l a k, *Uwagi o seicentyzmie*, "Przegląd Współczesny" 1925, nr 43; przedruk w jego książce *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, s. 173.

sza pobożny starzec przyjmuje pogodnie, zaś w odpowiedzi pokornie i godnie czyni akt skruchy. Ostatnia jego "kwestia", zamykająca wiersz, stanowi - jak to już wcześniej wspomniano - gorące wyznanie wiary w Boga i w Matkę Boską. W końcowej strofie słyszymy niewątpliwe echo mistycznych tęsknot i porywów, jakże znamiennych dla ówczesnej egzaltowanej religijności:

Grecką, egipską odezwe się mową
I wszelką, jaka była od początku.
Księgą rodzaju odczytam na nowo,
Świadom splątanej osnowy i wątku.
I każdą poznam tajemną przyczynę.
A potem w jego szczęśliwości zginę.
[s. 255]

Pastisz Miłosza znakomicie odzwierciedla główne rysy polskiej poezji barokowej, gdyż jest utrzymany w tej samej tonacji uczuciowo-religijnej co "pobożne rytmy" Kochowskiego, Potockiego czy Lubomirskiego. Stosunkowo najbliższy wydaje się temu ostatniemu ze względu na świetną szatę stylistyczną i finezję wywodu. Brzmi podobnie jak *Tobiasz wyzwolony* lub *Pokuta w kwartanie*.

Niewątpliwie barokowej proveniencji jest też utwór *Z chłopów król*, nawiązujący tytułem do facecji Piotra Baryki wydanej w Krakowie w roku 1637. Tytułowy motyw jest odwieczny, występuje już przecież w baśniach *Tysiąca i jednej nocy*. W tym utworze jest on jednak skomplikowany i odwrócony: król jest tu prawdziwy, a jedynie udaje głupca przed swoimi dworakami, szczerze ich przy tym nienawidząc. Są mu jednak - i ich obłudne umizgi - niezbędni, gdyż tylko poprzez ich obecność czuje swoją podmiotowość i wewnętrzną siłę: "Tylko przez nich, co skaczą, mizdrzą się i chwalą/Czuje że jestem: ogniem, krzemieniem i stalą" [s. 258].

Iście barokową niesamowitością motywu odznacza się *Mistrz*, rozwijający przetworzoną tragedię Fausta. Oto wielki kompozytor muzyki religijnej, żyjący w nieokreślonej dokładnie epoce [wieki XVI-XVII], rozmyśla nad swoim dokonaniem dziełem - nad swoją muzyką uchodzącą za anielską. Gdy ona rozbrzmiewa, twarz panującego Księcia łagodnieje, "z żebrakiem wtedy dzieliłby się władzą" [s. 256]. Za dar skomponowania tej cudownej muzyki o potężnym, dobroczynnym działaniu mistrz zapłacił wysoką cenę: zaprzedał

diabłu duszę. Zastanawiając się u schyłku życia nad tą transakcją nie jest on wcale pewien, czy by jej nie powtórzył, gdyby wszystko mogło zdarzyć się powtórnie. Pozwala sobie nawet na bluźniercze przypuszczenie, że jego postępek prawdopodobnie się Bogu podoba, "bo tak ma tylko dar nieskazitelny" [s. 257]. Z monologu jego niedwuznaczenie wynika, iż stworzona przezeń podobna "mowie aniołów" muzyka ma iście piekielny rodowód: "Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe" [s. 257]. Motyw faustyczny jest oczywiście od dawna za-domowiony w literaturze europejskiej i choć *Mistrz* posiada podobną wymowę co *Doktor Faustus* Tomasza Manna, to wydaje się, że jest także bliski *Tragedii Fausta* Marlowe'a.

Utwór *Na ścieżce damy dworu* Edward Balcerzan skłonny jest traktować jako imitację "wczesnego" Jasieńskiego, jako naśladownictwo lirycznych partii *Pieśni o głodzie* czy *Pogrzebu Reni*⁶⁹. Monografiści Jasieńskiego dla uzasadnienia swego mniemania przytaczają pierwszą strofę - i na to zgoda, niemniej cały wiersz stanowi stylizację na poezję staropolską, a przy tym jest doskonałym przykładem Miłoszowego pojmowania liryki roli. Podmiot liryczny tego utworu, czy też jak chce Jan Błoński "głos", ucieka się do staropolskiego sztafazu obyczajowego, by mściwie rozwiązać swe zadawnione kompleksy erotyczne.

Poza przedstawionymi tu wierszami mnóstwo innych liryków Miłosza pobrzmiewa w tym czy innym fragmencie tonem i nastrojem epoki baroku. I tak zasadnicza część utworu *Nie więcej* rozwija przywołany aluzyjnie motyw obrazu renesansowego malarza szkoły weneckiej, Carpaccia: kurtyzan drażniących witką pawia. Tuż po ekspresyjnie zarysowanym opisie urody kurtyzan następuje - zgodnie z barokową estetyką - wspomnienie "ich biednych kości" [s. 247]. Kultowi piękna towarzyszyła bowiem wówczas delectacja brzydota, zaś obraz wyrafinowanej erotyki współistniał z makabrą [czego symbolem może być topos "piękności" spoczywającej na marach]⁷⁰. Wspomniany już obszerny *Toast* zawiera liczne reminiscencje z *Pamiętników* Paska, m. in. scenę strzelania z łuków przez szlachtę do francuskich aktorów.

⁶⁹ Balcerzan, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, s. 219.

⁷⁰ Sajakowski, *Barok*, s. 108.

Piosenka wilkopostna przypomina tonacją emocjonalną barokowe psalmy pokutne, chociaż stylistyką - liryki lozańskie Mickiewicza. W poemacie *Po ziemi naszej* znalazł się fragment przedstawiający okrutne zabawy z młodymi kobietami, znamienne i dla tamtych czasów, ale zwłaszcza dla epoki markiza de Sade: "[...] rozdzierać ostrogą/panienki do wyścigu ustawione w rzędzie/czy gołym zakonnikom w siatkowych pończochach/kazać smagać się batem gryząc prześcieradło" [s. 285]. Okrucieństwo jest równie wiekowe co i ludzkość, jest nieodłączną cechą człowieczej natury. Jeśli więc akcentujemy je właśnie w literaturze barokowej to dlatego, że stanowi ono część składową jej lokalnego kolorytu.

IX

Literatura siedemnastowieczna i twórczość Miłosza czerpią z wielu wspólnych źródeł, a są nimi: regionalizm, inspiracje innych dziedzin sztuki, jak np. malarstwo, rzeźba lub architektura, analogiczne posługiwanie się światłem, mit arkadyjski i katastroficzny. Wspólnym źródłem motywów i środków stylistycznych jest także bogate dziedzictwo antyku i *Biblia*, "kronika ciężkich prób Izraela, [która] długo pozwalała narodom europejskim zachować zmysł ciągłości..."⁷¹, ale tak antyk hellenisko-rzymski, jak i *Biblia* pozostają poza obrębem naszego zainteresowania.

Charakterystyczny synkretyzm kultury literackiej baroku przejawiał się m. in. dążnością do asymilacji i scalania różnorodnych pierwiastków kulturalnych, miejscowych elementów zdobniczych, motywów ludowych, słownictwa poszczególnych regionów kraju etc. Wystarczy przypomnieć archaizmy Sępa-Szarzyńskiego, rolę ruskiego słownictwa w poezji Bartłomieja Zimorowica, wulgaryzmy satyr Krzysztofa Opalińskiego. Pojawił się w ówczesnej literaturze koloryt lokalny i krajobrazy wielu polskich regionów. I tak np. Wacław Potocki stał się poetą Podgórza, Wespazjan Kochowski - pieśniarzem ziemi kieleckiej, zaś Walenty Roździeński - prekursorskim piewcą Śląska. Prowincjonalizm stał się znaczącą cechą polskiej

⁷¹ Miłosz, Z wykładu w Sztokholmie, s. 6.

literatury barokowej, gdyż zapewnił jej charakter ściśle narodowy⁷².

Nie inaczej ma się też sprawa z Miłoszem. Krytyka sygnalizuje pojawienie się mitu ziemi rodzinnej w jego twórczości i zapowiada, że u krańca jego poetyckiej drogi nieuchronnie leży powrót do krajobrazów litewskich, pejzażów jego dzieciństwa⁷³. Ten znamieny zwrot ku "Litwie gniazdowej" obserwujemy już w *Guciu zaczarowanym* (1965), w utworze *Nigdy od ciebie, miasto*, który jest hołdem dla Wilna, miasta jego uniwersyteckich studiów. W następnym zbiorze poetyckim litewskiej stolicy poświęcił tytułowy poemat *Miasto bez imienia*, pełen migawkowych wzmianek z lat swej studenckiej młodości, scenek obyczajowych, pełnych pietyzmu wiadomości o ówczesnym Wilnie etc. I wreszcie obszerny, wieloczęściowy poemat *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [1974] został w lwiej części poświęcony Litwie i litewskim reminiscencjom. W szczególności zwraca uwagę czytelnika jego część trzecia *Lauda*, tak znamienna dla dopiero teraz wyraźnie ujawnionych herbowych sentymentów, kultu dla rodzinnych tradycji i do niedawna jeszcze żywych przejawów szlacheckiej obrzędowości. Poeta posunął się tutaj nawet do cytowania obszernych wyciągów z *Encyklopedii Litewskiej*, szesnastowiecznych akt notarialnych itp. materiałów. Wzrasta u niego - jak widać - umiłowanie szczegółu, stara się nie uronić niemal niczego, co dotyczy Litwy.

Oddzielnie traktuje on kulturę i literaturę tej krajiny, włączając do poematu wiersze poświęcone pamięci kolegi-zagarysty, Teodora Bujnickiego oraz jednego z pierwszych etnografów litewskich, Ludwika Adama Jucewicza. W ostatniej, siódmej części poematu raz jeszcze wskrzesza specyficzną atmosferę Wilna swej młodości. Polszczyzna jest tutaj przeplatana wstawkami litewskimi oraz łacińskimi formułami mszalnymi. Ogromny poemat kończy się w nastroju eschatologicznym, potęgowanym sugestywnymi cytatami z

⁷² P o l l a k, *Problematyka polskiego baroku literackiego*, s. 277. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 52 (hasło *Barok* w oprac. Cz. H e r n a s a l; W. W e i n t r a u b, *O niektórych problemach...*, s. 283; S t a r n a w s k i, *Barok w literaturze*, s. 23 i 43.

⁷³ P o g o n o w s k i, *Miłosz i Mickiewicz*, s. 8 oraz K a r a s e k, *Ktokolwiek będziesz w nowogrodzkiej stronie*, s. 17.

wierszy Williama Blake'a. Ostatnie zdanie brzmi: "Sądzony byłem za rozpacz, bo nie mogłem tego zrozumieć" [s. 413].

Miłosz przyznaje, że malarstwo miało duży wpływ na rozwój jego twórczości i wymienia w tym kontekście Signorellego, Pollaiuolo, Perugina, Chardina oraz malarstwo sienieńskie. Nie jest to zestaw stereotypowy, świadczy o dużej kulturze plastycznej i wybredności jego smaku. Trzej pierwsi artyści żyli na przełomie XV i XVI w., reprezentują sztukę renesansu, pozostawili obrazy o tematyce religijnej i mitologicznej. Chardin żył w wieku XVIII, pozostawił w swym dorobku głównie portrety i martwe natury. Pewne obrazy poetyckie Miłosza tkwią swą genezą niewątpliwie w malarstwie i rzeźbie dawnych epok, ale są to z pewnością analogie nie wprost, zdeformowane ponadto dominacją X Muzy. Jak pisał bowiem Kazimierz Wyka, lirykę Miłosza znamionuje widzenie plastyczno-obiektywne, ale odbywa też się w niej nieustanny ruch obrazów, gdyż film funkcjonuje w niej jako zasada znaczeń; są to naczelną dyspozycje jego artystu⁷⁴.

Wspomniany wcześniej kolejny element zbieżny w poezji Miłosza i baroku, a mianowicie światło, posiada u naszego poety ogromne znaczenie. Bywa ono zasadniczym tworzywem kreowanej w wierszach rzeczywistości, posiada rozpiętość od pełnego blasku słonecznego do nikłych błysków w ciemności, staje się ornamentem lub wykładnikiem różnych nastrojów, sytuacji i stanów psychicznych. Podobnie było i z poezją barokową, która może tylko bardziej akcentowała te źródła światła, które uniezwykają sytuację, podkreślając jej grozę lub łagodność. Światło, to wysublimowana postać ognia, która kojarzy się z czystością i świętością. Ale w wielu wierszach Miłosza jest ono zimne, okrutne, ziemskie, zanieczyszczone materią, bądź też jest to światło wiedzy o złu i cierpieniu wypełniającym świat. Słowem, jest to światło "niskie", przeciwstawione "wysokiemu", boskiemu światłu doskonałości. Poeta nasz opowiada się jednak po stronie światła "niskiego", zmieszanego z ciemnością, po stronie życia pomimo jego absurdu, cierpienia i bólu, po stronie ziemi, a nie transcendencji, za którą

⁷⁴ K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W jego książce *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 281-282 i 288.

przecież tęskni. I tak oto z przesłanki manichejskiej wyprowadza wniosek jej przeciwny: aprobatę istnienia mimo jego okrucieństwa oraz wrażliwość na ułudne, przelotne piękno życia⁷⁵.

Nie unika on pełnego światła słonecznego, ale nadaje mu odpowiednie funkcje. I tak np. "jarzące słońce na liściach" [s. 347] znamionuje odczucie szczęścia. Dla zintensyfikowania tego stanu posługuje się wyrażeniem "blask ciepły", jak np. w wierszu *Dzień i noc*, w którym kreowaną idyllę przepełnia przefiltrowanym przez zieleni roślin światłem: "Od jaskrawej ziemi/Jak snopy kwiatów blask ciepły uderzał./Byliśmy jakby w altanie zieleni..." [s. 136]. Nawet przedstawiając szczęście miłosnej nocy nie może się on obejść bez światła zbliżonego do słonecznego blasku: "w pustce granatowej bieli [się] Gwiazda tak jasna, że prawie skrzydłata" [s. 137]. Ciepłe, pastelowe kolory grają wielką rolę w budowaniu klimatu szczęśliwości. *Szczęście* np. rozpoczyna się słowami: "Jak ciepłe światło!" [249]. Wiersz *W Mediolanie* [z tomu *Król Popiel i inne wiersze*] zawiera na poły żartobliwą, na poły charakterystyczną deklarację: "Nie ukrywam, że wszystkie kwiaty jakie są/Chciałbym zjeść i zjeść jakie są kolory" [s. 262]. Siódma część poematu *Po ziemi naszej* zaczyna się opisem dnia słonecznego, który zostaje skontrastowany z grozą infernalnego zła. Opisuując sytuacje wybitnie nieprzyjemne [np. atak piechoty na gniazda karabinów maszynowych] używa poeta skąpego, przyćmionego chmurami światła poranka. W poemacie *Miasto bez imienia* znajdujemy deklarowany wprost afekt dla światła: "Uniwersalne światło a ciągle się zmienia./Bo kocham także światło, może tylko światło" [s. 314]. Definiując swoją poetycką egzystencję ucieka się poeta do światła "niskiego": "Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca" [s. 291].

To, co napisano wcześniej o funkcji światła jako symbolu przeżyć i doznań w tej liryce można bez obawy pomyłki rozszerzyć na całość zjawisk określanych słowem "natura". Reaguje ona żywo na ludzkie działania. I tak np. w wierszu *Do Tadeusza Różewicza*, poety czytamy: "Zgodne w radości są wszystkie instrumenty/Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi" [s. 153]. Motyw ogrodu, odtwiecznego

⁷⁵ P i u t, "W nowie ognia...", s. 6.

toposu literackiego, znamionuje w utajonej lub jawnej formie obecność mitu Arkadii, krainy ułudnej szczęśliwości, którą tak gorąco opiewali poeci kilku ostatnich wieków. Swoistą transformacją tego mitu do realnych warunków był motyw ucieczki z ludnego, gwarneęo miasta na łono przyrody, do życia pasterskiego, do niewinnych uciech i zabaw w lesie czy na łące nad strumieniem. Literatura barokowa pełna jest takich bukolicznych tęsknot, wyrażanych raz bardziej parabolicznie, drugi raz bardziej dosłownie.

I tak np. wierszowana *Pochwała lasów i miłego w nich na osobności życia w stanie pasterskim* od pewnej pasterki Elżbiety Drużbackiej tchnie konkretnością, jest przesycona realiami siedemnastowiecznej, prowincjonalnej Polski. Tytułowa bohaterka składa wprowadzile nieodzowną deklarację: "wolę z swej prostoty/Las anizeli świat pełen niecnoty"⁷⁶, ale opisane zręcznymi rytmami zabawy i żarty, w ogóle cały pasterski tryb życia jest wartościowy głównie dlatego, że jest zdrowy, jak zdrowy jest ruch na świeżym powietrzu, jak zdrowsze od mięsa jest zsiadłe mleko na kolację, bo "nie psują takie potrawy żołądka"⁷⁷. Nie inaczej ma się rzecz z sielankami Wieszczyckiego, Chechłowskiego czy też z sielanką Jana Gawińskiego⁷⁸, wzbogaconą w porównaniu z utworem Drużbackiej o element pogodnej, pozbawionej ryzyka miłości pasterza do Dafnis. "Do mniej lub więcej słowiczych kląskan erotyki - pisał Roman Pollak - dołącza się pasterska fletnia coraz ulubieńszej sielanki i podobnie jak na zachodzie tak i u nas ten właśnie dwugłos przytłumia z czasem ton liryki religijnej i toruje z trudem drogę sentymentalizmowi"⁷⁹.

Jeżeli przywołaliśmy sarmackich rymopisów *minorum gentium* to tylko po to, by podkreślić dosadność, krwistość i materialność ich literackich ideałów w porównaniu z subtelnymi, odkonkretnionymi arkadyjskimi wizjami naszego poety. Taki właśnie charakter posiada *Piosenka pasterska* [z tomu *Ocalenie*], napisana w Warsza-

⁷⁶ E. D r u ż b a c k a, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752. Cyt. za antologią *Poeci polskiego baroku* t. II, s. 519.

⁷⁷ Tamże, s. 522.

⁷⁸ J. G a w i ń s k i, *Bukolika albo sielanki nowe polskie*. Cyt. za antologią *Poeci polskiego baroku*, t. II, s. 125-128.

⁷⁹ P o l l a k, *Uwagi o seicentyzmie*, s. 177-178.

wie w roku 1942. Koszmarowi egzystencji pod hitlerowskim jarzmem przeciwstawia w niej Miłosz zwienną kreację literackiej Arkadii:

Ogrody, piękne moje ogrody,
Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie.
Ni takiej czystej, wiecznie żywej wody,
Ni takiej wiosny, zatopionej w lacie.

[s. 68]

Oczywiście, że jego utopię szczęśliwego społeczeństwa można porównać np. z cywilizacyjnymi marzeniami awangardy krakowskiej. Ale jego utopii towarzyszy zarazem i antyutopia. Poza tym zaś cechuje go ambiwalencja refleksji cywilizacyjnej⁸⁰. Barokowi poeci opisywali sielskie ustronia tak sugestywnie jak gdyby nigdy ich nie opuszczali, Miłosz natomiast podkreśla starannie, że tworzy fantazyjną krainę ułud. Pozostaje jednak we władzy tego samego mitu, który mimo swej antycznej proveniencji ma u nas religijną motywację. Literatura polska - powiada Miłosz - stanowi ciągłą afirmację świata, głosi, że jest on dobry, że to ogród Pana Boga. "Ten ogród jest opiewany z bardzo silnym poczuciem ontologicznym wartości bytu, świata"⁸¹. Poeta nasz ma zresztą w dorobku szczególny cykl wierszy wyrażający tę samą zasadniczą ideę, a zważywszy na jego okupacyjny rodowód, stanowiący replikę na czas zniewolenia. *Świat. Poema naiwne* - bo o nim tu mowa - określał Kazimierz Wyka jako Arkadię zadumy i filozofii, jako świat ujrzany okiem dziecka⁸². Miłosz dojrzały należycie docenia wszystkie uroki życia, jakie opiewano przez wieki w sielankach i bukolikach, ale nie jest skłonny do przesady. Wie, że przychodzi na człowieka czas, kiedy szczęściem jest przeżyć dzień bez bólu, cieszyć się wykonaną pracą, zwyczajną ludzką krzątaniem, a nawet blaskiem słonecznego dnia, czego dowodem urzekający w swej prostocie *Dar* [z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*].

Z mitem o Arkadii kontrastuje katastrofizm, motyw równie odwieczny jak i sama ludzkość. W epoce baroku słowo to kojarzy

⁸⁰ B ł o Ń s k i, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, s. 4.

⁸¹ F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 127-128.

⁸² W y k a, *Rzecz wyobraźni*, s. 288.

się przede wszystkim z częstymi przepowiedniami końca świata i Sądu Ostatecznego. I pod tym względem wiek XVII kontynuuje tradycje eschatologiczne średniowiecza. W literaturze tego wieku zapowiedzi końca świata i Sądu Bożego nad ludzkością pojawiają się często, ale tylko niewiele z nich przedstawia jakąś wartość literacką. Należy do takich Klemensa Bolesławiusza *Przeraźliwa echo trąby ostatecznej*, która przedstawia szczegółowo "karanie w piekle, widzenia, słyszenia, powodnienia". O sugestywności opisu i sile ekspresji tego utworu daje dostateczne wyobrażenie nawet taki mały fragment: "Ze wszystkich ścierwów, trupów i zgniłości/Zebra-
ne smrody wszystkie do jedności/Nic prawie nie są względem piekielnego/Smrodu srogiego"⁸³.

Wiek XVII był na ziemiach polskich bardzo niespokojny, pełen wojen, buntów i napadów. Niepewna atmosfera umysłowa zawsze sprzyja mnożeniu się prognostyków zagłady. Przez kilkanaście stuleci ludzie w Europie żyli w ogromnym napięciu nerwowym, oczekując lada chwila końca świata. Wiek XX odsunął motywację religijną tego spodziewanego końca, ale tylko po to, by zastąpić ją, jakże realną, groźbą totalnej zagłady.

Dwudziestowieczny katastrofizm pojawił się tuż po zakończeniu I wojny światowej jako orientacja historiozoficzno-moralistyczna, przyjmująca nieuchronność końca współczesnego świata, a głównie europejskiej kultury ukształtowanej w nowej, powojennej rzeczywistości. Katastrofizm miał swoich proroków także u nas, w osobach Mariana Zdziechowskiego lub Stanisława Ignacego Witkiewicza. W literaturze rzadko przybiera on postać intelektualnie uporządkowaną. "Karmi się raczej niejasnymi przeczuciami, lękiem przed wojną lub rewolucją, natręctwem rozkładu i dekadencji"⁸⁴. Nie był on kierunkiem literackim, ale postawą światopoglądową, zbyt wielokształtną i rozpowszechnioną, aby mogła się przysłużyć historii literatury.

Prieczucia katastroficzne, skryształizowane w głośnych książkach Toynbee'ego, Spenglera oraz Ortegi y Gasseta, poczęły się zastraszać prędko sprawdzać w kiełkujących ustrojach totali-

⁸³ K. B o l e s ł a w i u s z, *Przeraźliwa echo trąby ostatecznej*, 1670. Cyt. za antologią *Poezji polskiego baroku*, t. II, s. 149.

⁸⁴ B ł o Ń s k i, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, s. 4.

tarnych, z których jeden - hitlerowski narodowy socjalizm - wkrótce zagroził zniszczeniem świata. Młody Miłosz, autor *Poematu o czasie zastygłym* [1933] oraz *Trzech zim* [1936] przeczuwał nadchodzącą wojnę i dawał temu wyraz w swej liryce. Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na fakt, że klasyczny prorok zagłady w pełni ją aprobuje [casus biblijnego Jonasza lub autora *Apokalipsy*, św. Jana]⁸⁵, tymczasem Miłosz wieścił zagładę, ale jej nie udzielał uczuciowej i moralnej aprobaty. Kiedy zaś katastrofa faktycznie nadeszła, poeta zareagował na nią ironiczną *Piosenką o końcu świata* [w *Ocaleniu*], w której stwierdził, że w dniu końca świata wszystko pozostaje bez zmian, życie biegnie dotychczasowym torem "A którzy czekali błyskawic i gromów/Są zawiedzeni./A którzy czekali znaków i archanielskich trąb/Nie wierzą, że staje się już" [s. 88]. Utwór ten daje się jednak interpretować na wiele sposobów, np. tak jak to zaproponował Jan Błoński. Oto świat kończy się naprawdę co chwila dla każdego, który go opuszcza, dla każdego, który głębiej o nim pomyśli. Egzystencjalny i metafizyczny wymiar śmierci objawia się nie tylko historycznie, również wewnętrznie - i w najzwyklejszej codzienności⁸⁶.

Miłosz dojrzały nie widzi przed światem dobrych perspektyw; cywilizacja przemysłowa bardzo niekorzystnie przeobraziła świat przyrody, wytępiono wiele gatunków zwierząt, ptaków i owadów, w morzach masowo giną ryby, zaś lądy przypominają gigantyczne śmietniska, pełne pogruchotanych maszyn, śmieci i popiołów. W *Trzech rozmowach o cywilizacji* stwierdza z sarkazmem: "Stworzyliśmy drugą Naturę na podobieństwo pierwszej/żeby nie wydawało się nam czasem, że żyjemy w raju" [s. 302]. Jeżeli ludzkość nawet przetrzyma skutki spustoszeń w przyrodzie, to i tak wisi nad nią miecz nuklearnej zagłady. Historia ma swoją lawinowo-obłędną logikę, może stać się to prędzej niż się nam wydaje. *L'accélération de l'histoire* [z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*] mówi o tym dostatecznie wyraźnie:

Późno dla rodu ludzkiego.

Jedna za drugą milkną kassandry.

⁸⁵ Wyk a, *Rzecz wyobraźni*, s. 272-273.

⁸⁶ B ł o Ń s k i, *Wzruszenie, dialog i mądrość*, s. 4.

Nie płomieniami, trzaskaniem murów.

To zbliża się na łapkach kota.

[s. 352]

Dla naszego poety koniec świata nie jest tylko poetycką metaforą. Apokalipsa nie spełniła się dlań podczas okupacji. Utrzymuje, że współczesność nadal pozostaje w ognistym kręgu, "w erze wyzwolonego ognia" [*Dziecię Europy* z tomu *Światło dzienne*, s. 116], a jej losy dopełnią się w wymiarze metafizycznym. Krytyk Aleksander Fiut posuwa się nawet do konstatacji, iż dojrzały poeta zdaje się przyzywać końca świata, upatrując w tym akcie finalnym rozstrzygnięcia zagadki bytu. Wszak w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* czytamy: "Przybądź ogniu./Błysk - i stargana jest osnowa świata" [s. 405]⁸⁷.

Józef Duk

THE LYRICS OF CZESŁAW MIŁOŻ IN RELATION TO POLISH BAROQUE TRADITION

The subject of the study is tracing analogies between the poetry of Miłosz and the production of Polish baroque poets, e.g. the attitude of a learned artist (*artifex doctus*), the reasons for his interest in baroque, his active involvement in the literary tradition, "polyphony" of poetic expression, masterly skill of pastiche stylization, lyric of the role, instrumentality of romantic literature, interest in problems of theology, mysticism and metaphysics.

Subsequently, the attitude of Miłosz to the old-Polish and romantic Messianism has been discussed, as well as his opinions of Polish baroque, his views of history, the burden of the past on the contemporary generations, passing away of communities and nations, functioning of political structures and exercise of power.

The next set of themes, characteristic for baroque and present in the poetry of Miłosz consists of Christian religion, affirmation of life, war and

⁸⁷ Fiut, "W mowie ognia...", s. 8.

autotheses. The subject of a separate analysis has been Miłosz's stylization and pastiche of baroque poetry, in particular the "Easter 1620 Discourse" and common sources of inspiration (regionalism; influence of painting, sculpture and architecture on poetry; application of light; the myths of Arcadia and catastrophe).